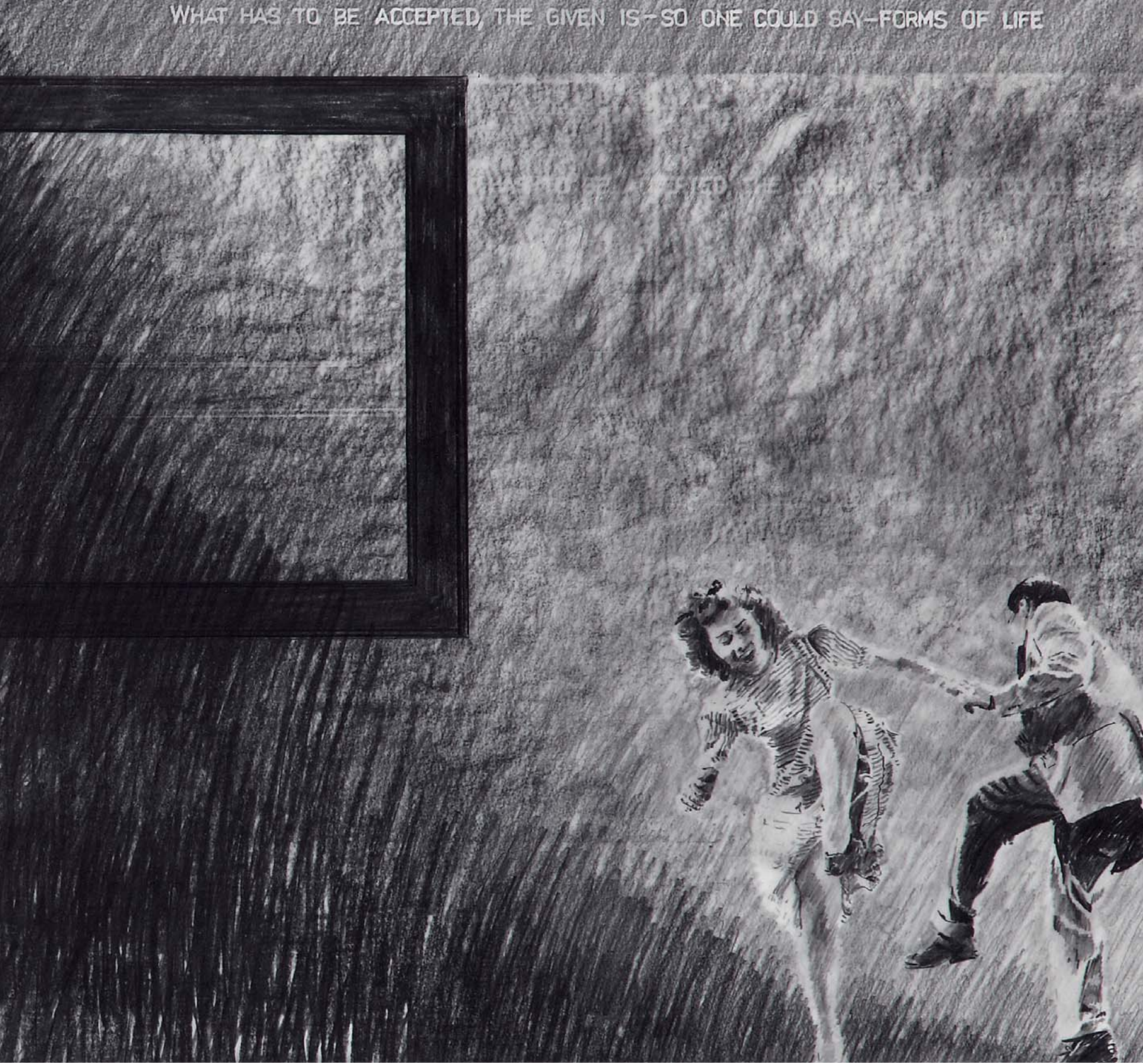


ROBERT MORRIS

el dibujo como pensamiento

WHAT HAS TO BE ACCEPTED, THE GIVEN IS—SO ONE COULD SAY—FORMS OF LIFE



ROBERT MORRIS



ROBERT MORRIS

el dibujo como pensamiento

IVAM INSTITUT VALENCIÀ D'ART MODERN 8 SEPTIEMBRE 2011 - 8 ENERO 2012



Patrocina:



EXPOSICIÓN

Comisaria
Barbara Rose

Coordinación
M^a Jesús Folch

Patrocina:

compromiso social.
Bancaja 

BANCAJA

Presidenta de Honor de la Fundación Bancaja
S.A.R. la Infanta Doña Cristina, Duquesa de
Palma de Mallorca

Presidente de Bancaja
Molt Hble. Sr. José Luis Olivas Martínez

CATÁLOGO

Producción
IVAM Institut Valencià d'Art Modern, Valencia 2011

Diseño
Manuel Granell

Coordinación
Vicky Menor

Traducción
Área de Política Lingüística de la Conselleria d'Educació, Tomàs Belaire
Karel Clapshaw, Virginia Collera, Olivier Saint-Germes

© IVAM Institut Valencià d'Art Modern, Valencia 2011
© de los textos sus autores, Valencia 2011
© Robert Morris, VEGAP, Valencia, 2011

Realización
www.laimprentacg.com

ISBN: 978-84-482-5650-0
DL: V-2982-2011



CONSEJO RECTOR DEL IVAM

Presidente de Honor
Alberto Fabra Part
Molt Honorable President de la Generalitat

Presidenta
Lola Johnson
Consellera de Turismo, Cultura y Deporte de la
Generalitat

Vicepresidenta
Consuelo Císcar Casabán
Directora Gerente del IVAM

Secretaria
Alida Mas

Vocales
Ricardo Bellveser
Francisco Calvo Serraller
Felipe Garín Llombart
Ángel Kalenberg
Tomàs Llorens Serra
Luis Lobón Martín
José M^a Lozano Velasco
Rafael Ripoll Navarro
Marta Alonso Rodríguez

Directores honorarios
Tomàs Llorens Serra
Carmen Alborch Bataller
J. F. Yvars
Juan Manuel Bonet
Kosme de Barañano

PATROCINADORES DEL IVAM

Patrocinador Principal
Bancaja

Patrocinadores
Guillermo Caballero de Luján
La Imprenta Comunicación Gráfica S.L.
Telefónica
Instituto Valenciano de Finanzas IVF
Ediciones Cybermonde S.L.
Grupo Fomento Urbano
Pamesa Cerámica, S.L.
Medi Valencia, S.L. - Casas de San José, S.L.
Ausbanc Empresas
Keraben, S.A.

IVAM INSTITUT VALENCIÀ D'ART MODERN

Dirección
Consuelo Císcar Casabán

Área Técnico-Artística
Raquel Gutiérrez

Comunicación y Desarrollo
Encarna Jiménez

Gestión Interna
Joan Bria

Económico-Administrativo
Juan Carlos Lledó

Acción Exterior
Raquel Gutiérrez

Montaje Exterior
Jorge García

Registro
Cristina Mulinas

Restauración
Maite Martínez

Conservación
Marta Arroyo
Irene Bonilla
Maita Cañamás
J. Ramon Escrivà
M^a Jesús Folch

Teresa Millet
Josep Vicent Monzó
Josep Salvador

Departamento de Publicaciones
Manuel Granell

Biblioteca
Eloísa García

Fotografía
Juan García Rosell

Montaje
Yolanda Montañés

Está rigurosamente prohibido, bajo las sanciones establecidas por la ley, reproducir, registrar o transmitir esta publicación, íntegra o parcialmente, por cualquier sistema de recuperación y por cualquier medio, sea mecánico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia o cualquier otro tipo de soporte, sin la autorización expresa del IVAM Institut Valencià d'Art Modern y de los titulares del copyright.

REFLEXIONES DIBUJADAS	7
Consuelo Císcar Casabán	
PRESENTACIÓN	11
José Luis Olivas Martínez	
ROBERT MORRIS: EL DIBUJO COMO REFLEXIÓN	13
Barbara Rose	
LÍNEAS DE VISIÓN	79
Jeffrey Weiss	
CATÁLOGO	99
DIBUJOS: UNA APRECIACIÓN	253
Thomas Krens	
EL DIBUJO EN EL CORAZÓN DE LAS TINIEBLAS	259
LOS BLIND TIME DRAWINGS (1973-2000) DE ROBERT MORRIS	
Jean-Pierre Criqui	
CRONOLOGÍA	277
TRADUCCIONES	293



Cuña de acero, tamaño real, impulsada contra la pared, 1969. Grafito sobre papel, 45,7 x 61 cm

REFLEXIONES DIBUJADAS

Consuelo Císcar Casabán
Directora del IVAM

Una palabra es un signo, pero un signo no necesariamente tiene que ser una palabra, puede ser una línea en un dibujo, una nota en un concierto, una sombra en una fotografía.

UMBERTO ECO

Los años sesenta fueron años de preámbulo e introducción de nuevos cambios sociales y culturales. La sociedad europea de postguerras estaba dando pasos importantes hacia las libertades y los derechos en todos sus ámbitos de desarrollo individual. En este escenario de lucha social, de demanda de nuevos horizontes, el arte vivió un renacimiento con respecto a las vanguardias utópicas de principio de siglo y adquirió una condición más reaccionaria y más antisistema. Las corrientes artísticas y la rebeldía de la juventud se manifestaban en ese sentido y así nacían, entre muchas otras corrientes, el movimiento fluxus, el arte povera, el realismo poético, el pop art, manifiestos como el Pandamonium de Baselitz... dando paso a nuevas formas de entender el arte cada vez más próximas a la vida cotidiana, al pensamiento y en definitiva a lo conceptual.

En esa apertura ilimitada y en esa promiscuidad morfológica, que además se veía reforzada con los nuevos medios técnicos, se sintió cómodo el artista estadounidense Robert Morris (Kansas City, 1931) siendo pionero en terrenos inexplorados hasta el momento que fueron tomando forma bajo denominaciones como arte conceptual, minimalismo,

land art, performances, video-instalaciones, etc. Con esta exposición que he programado para el IVAM se celebran los 50 años de actividad artística de este respetuoso y reconocido escultor norteamericano. Y lo he querido hacer pidiéndole a Barbara Rose, comisaria de la misma y amiga de Robert Morris que rescate los dibujos que el artista ha ido realizando a lo largo de su vida y que hasta hace relativamente poco tiempo no se había planteado sacarlos a la luz. Sólo Barbara podía hacer este trabajo por su capacidad como historiadora y su gran amistad con Morris.

De este modo no es la escultura la que asume el peso del recorrido artístico de Morris sino los dibujos que ha ido creando y guardando en su estudio desde sus orígenes artísticos hasta la actualidad para que hoy podamos interpretarlos como partituras que muestran las claves de su pensamiento. Sin duda fue fluxus el movimiento en el que de manera muy activa participase en los inicios de su carrera y desde donde consiguiese inscribir unas pautas y directrices a este nuevo modo de entender un arte de tendencia antiburguesa que ampliase sus fronteras rompiendo esquemas tradicionalistas. Esta nueva y galopante creatividad dio lugar rápidamente a la acción que



Vistas de la instalación *Continuous Project Altered Daily* (1969) en la Leo Castelli Warehouse, Nueva York, marzo 1-22, 1969
Cortesía Leo Castelli Gallery, Nueva York

ponía en movimiento las ideas que se distinguían por poner de relieve el principio de temporalidad.

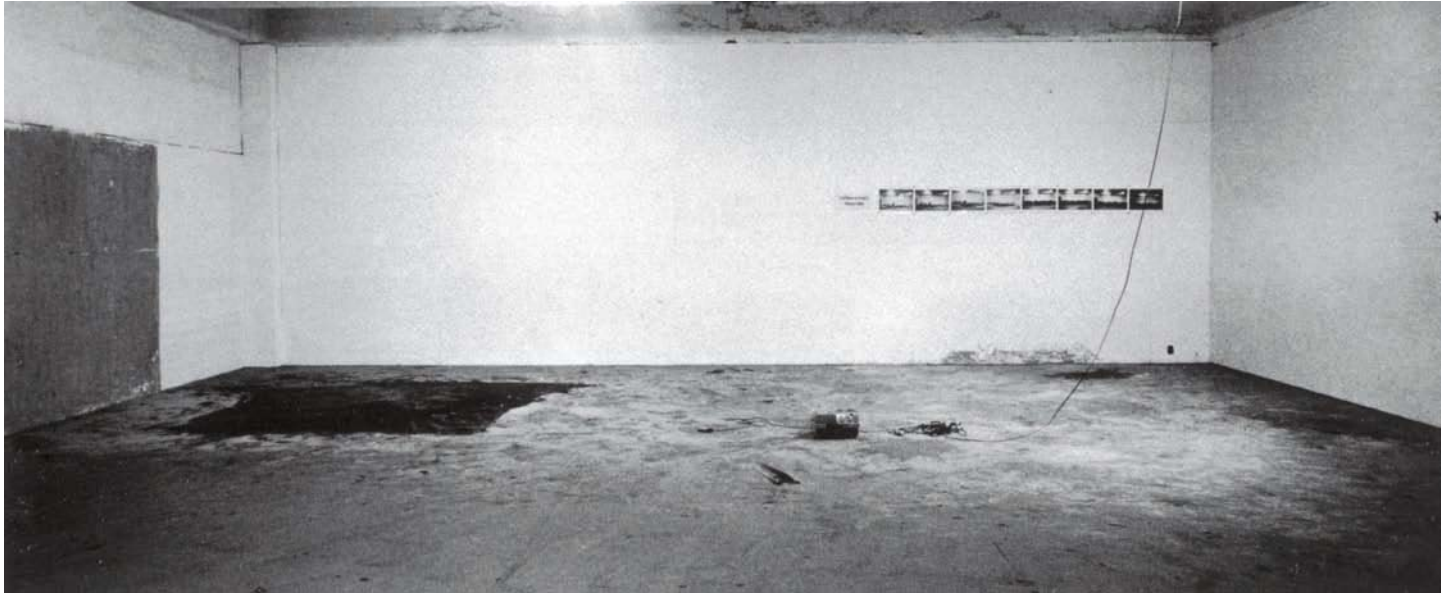
Ese entusiasmo por desarrollar ideas al servicio del cambio le llevó a explorar las múltiples relaciones existentes entre la obra, el artista, el público y el espacio, con una especial atención al proceso mismo de creación de la obra, en el que tanto el espacio como los materiales empleados se transfiguran poéticamente. Esta querencia la podemos descubrir en sus composiciones ya que gozan en su mayoría de una teatralidad asociada a la vida misma y narrada con un lenguaje lacónico, sobrio y desnudo de retórica.

Esta retrospectiva que ahora tenemos oportunidad de disfrutar, incluye su serie *Blind Time* (sus dibujos más conocidos), sus reinterpretaciones de Goya (que cronológicamente son los últimos), y una instalación de sus dibujos monumentales de los desastres de las guerras y masacres del siglo xx y xxi. Al contemplar detenidamente todas las series descubrimos que podrían ser considerados iconos que funcionan como palabras y que apuntan hacia otras direcciones creativas que no están

contempladas en sus esculturas. En ese cruce de signos y de códigos Morris se regodea en un discurso por el cual las imágenes pueden ser leídas como si fueran fragmentos de una obra literaria ya que no solo se interpretan con las palabras sino con la mirada y el pensamiento.

Del mismo modo que nuestros ancestros encontraron en el dibujo el medio expresivo con mayor contundencia para enarbolar y verbalizar sus ideas, Morris siente que puede escribir con trazos una poesía capaz de iluminar escenarios y provocar reflexiones. Este principio que da el valor a la palabra como icono y al icono como palabra, debemos tenerlo muy presente para comprender que no solo hay un lenguaje lineal en su obra sino que existen múltiples con una entidad polimórfica.

Ese interés por investigar desde todos los campos, por construir y deconstruir, o por forzar los límites de lo establecido ha llevado a Morris a ser uno de los artistas de Estados Unidos más polifacéticos ya que sus obras abarcan la abstracción pasando por pinturas expresivas y figurativas, hasta esculturas o instalaciones relacionadas con el land art y el minimalismo.



En esta nueva sensibilidad por situarse artísticamente en terrenos conceptuales se puede apreciar una filosofía reduccionista, como principio, para intentar obtener una máxima expresión con un mínimo de recursos mediante la pureza formal de sus creaciones.

Pero como vengo diciendo, sus creaciones, siempre están sujetas a un fuerte significado, al desarrollo de una idea, de hecho, tal y como se refleja en esta exposición, sus dibujos a veces no son investigaciones

previas a sus esculturas sino más bien caminan por una ruta paralela, distante, como si Morris tuviese necesidad de encontrar en el dibujo un espacio para explorar otros modos de reflexión.

De esta manera, una vez más, arte y vida se conjugan de manera extraordinaria en esta exposición de dibujos que desarrollan la idea de proceso y proyecto artístico de un artista provocador como Robert Morris.

Less Than (Menos que). Dibujo para un bronce instalado permanentemente en Reggio Emilia, Italia, 2003. Grafito sobre papel, 44,1 x 57,5 cm



PRESENTACIÓN

José Luis Olivas Martínez
Presidente de Bancaja

Con frecuencia, se tiende a recordar, en la obra de los creadores más relevantes, sus propuestas más conocidas, aquellas que les han situado en la primera fila, dentro del ámbito siempre difícil de los grandes orientadores en la evolución de las artes plásticas.

Sin embargo, conviene no olvidar en ningún momento que esos trabajos que han adquirido más fama se articulan en un conjunto de intervenciones, a menudo casi ignoradas por el gran público, que forman parte del proceso mismo de la creación.

Sin duda, esa observación puede ser ampliamente confirmada al recorrer en detalle esta visión retrospectiva de la obra sobre papel de Robert Morris (Kansas City, 1931), que ahora ofrece el IVAM, de Valencia, y que tiene su acotación cronológica en los años 1960 y 2010.

La exposición se extiende, por tanto, a lo largo de cinco décadas, desde la juventud de este artista hasta un momento muy reciente, ya consagrado desde mucho tiempo antes como uno de los grandes nombres en el terreno de la renovación estética a través de los lenguajes que desde hace medio siglo han modificado en profundidad las artes plásticas.

Esta selección de dibujos contiene, pues, las claves esenciales para entender en su totalidad la obra multiforme de Robert Morris y es necesario subrayar, como un hecho trascendental, que un centro de tan arraigado prestigio como el IVAM haya programado una muestra tan significativa, para marcar con empuje el inicio de un nuevo curso expositivo.

Con el objetivo de facilitar el disfrute de este auténtico acontecimiento, la antología de dibujos está acompañada por una serie de materiales complementarios, que vienen a ilustrar de manera muy elocuente la diversidad de manifestaciones en que Robert Morris se ha implicado en ese largo periodo de actividad incesante, de qué forma ha permanecido atento a los cambios artísticos de nuestra época, e igualmente hasta qué punto ha influido en ellos y los ha impulsado con su acción individual y con sus reflexiones materializadas en obras como éstas.

En el contexto de sus permanentes aportaciones a la tarea de difundir los valores de la cultura y del arte, es para Bancaja un motivo bien justificado de satisfacción hacer posible esta iniciativa del IVAM tan llena de interés.

ROBERT MORRIS: EL DIBUJO COMO REFLEXIÓN

Barbara Rose

“Dejemos que las intuiciones, la razón y la imaginación formen parte de la reflexión. Si lo hacemos, entonces la reflexión estará presente durante todo el proceso de trabajo para manifestarse al final”.

ROBERT MORRIS, *From Mnemosyne to Clio*¹

1. *Labyrinth II*. Entrevista de Anne Bertrand a Robert Morris. Publicada en *Robert Morris. From Mnemosyne to Clio: The Mirror to Labyrinth (1998-1999-2000)*. Musée d'Art Contemporain, Lyon, 2000. Skira, pág. 164.

A lo largo de una larga y productiva trayectoria, Robert Morris ha definido el dibujo de múltiples formas: como una investigación filosófica, una premisa conceptual, un boceto preliminar, un plan de trabajo, un documento de procesos físicos y, en última instancia, como el medio principal para resolver problemas estéticos. Esta exposición pone de manifiesto cómo Morris ha redefinido el medio tradicional para articular su recorrido artístico y reflexionar sobre cuestiones primordiales plantando cara al arte de vanguardia, en transición del alto modernismo al posmodernismo.

En 1958, año en que *ARTnews* le nombró el mejor pintor joven de Estados Unidos, Morris decidió dejar de pintar. Su decisión no fue arbitraria: era típica de su implacable autocrítica y de su empleo de su propia obra como una forma de crítica artística. Esta práctica se hace especialmente evidente en los dibujos. Su carrera dual y paralela como artista y esteta empezó pronto, cuando se embarcó simultáneamente en el estudio de artes visuales, filosofía, psicología e historia del arte. A pesar de ser prodigiosamente prolífico en el campo de la escritura crítica, hay que insistir en que el verdadero vehículo del pensamiento de Morris son los dibujos,

en los que trabaja problemas tanto estéticos como existenciales. En el dibujo estudia contradicciones que ni la pintura ni la escultura pueden resolver. En el dibujo se sentía libre para especular porque la plasmación del impulso era directa y sin mediación de la inhibición de la crítica.

Morris tiene reputación de ser un pionero innovador y audaz en múltiples medios. Ha explorado una gran variedad de técnicas, materiales y procesos en el dibujo, y ha acrecentado su escala desde la página hasta el mural. Su definición aumentada del dibujo como medio de expresión autónomo y fundamental se alimentó de su conocimiento de la historia y de las expresiones artísticas occidentales y asiáticas. Sus intentos por utilizar el dibujo como un medio de exploración y definición de los límites del yo, tanto en el espacio físico como en el inefable dominio de la conciencia, no tienen un estilo concreto, pero sí están caracterizados por una actitud coherente de duda y escepticismo. Esta búsqueda de la auto-definición se produce fundamentalmente en el contexto de una redefinición de los medios, modos y funciones del dibujo como disciplina autónoma, independiente de su tradicional relación con la pintura, la escultura

2. Bernice Rose: *Drawing Now*, catálogo de exposición. Museum of Modern Art, Nueva York 1976.

3. Correo electrónico al autor, 6 de junio de 2011.

y la arquitectura, y redefinida como una forma de exploración tanto existencial como fenomenológica.

La negativa a adoptar un estilo sistemático surge de la actitud de oposición de Morris ante cualquier *statu quo* definido, que le permite emplear la negación como herramienta de progreso. Al analizar sus avances en el dibujo, lo observamos asumir ciertas posturas para, posteriormente, rechazarlas en un proceso de evolución dialéctica basado no en una idea de progreso, sino más bien en la auto-crítica y en la búsqueda de una coincidencia entre la experiencia y la percepción.

En el trascendental catálogo editado por el Museum of Modern Art, que sentó las bases para comprender la evolución del papel del dibujo del pasado al presente, Bernice Rose observó: “Hoy el dibujo no es un vehículo para la auto-expresión dentro de una estructura completamente realizada de formas que no necesitan de explicación, tampoco es un término que denote una serie de normas que proyectan una visión racionalista del mundo. En la actualidad, el estilo y la autografía ya no son sinónimos, pero el dibujo conserva una autoridad sobre la noción de

autenticidad y afirma que la mano del artista todavía cuenta en la primordial expresión de las ideas. El dibujo ocupa una posición única dentro del espectro de las artes, porque ha sabido mantener su propia tradición y también servir al más subversivo de los propósitos”². Así es como Robert Morris entendió la redefinición del papel del dibujo.

I ANTECEDENTES

“Yo soy mis dibujos, para bien o para mal. Quienes somos, estoy seguro, se definirá de forma muy distinta en el futuro”.

Robert Morris, 6 de junio de 2011³

Robert Morris, que nació en Kansas City, Missouri, en el corazón del Medio Oeste americano en 1931, no pretendía ser artista. Su ambición era jugar en las Grandes Ligas de béisbol profesional; este vínculo con el deporte explica su interés por los cuerpos en movimiento, una consecuencia lógica. Durante su adolescencia se recorrió el Medio Oeste disputando partidos semiprofesionales con equipos locales. Inició sus estudios en la University of Missouri en Kansas City y fue alumno del Kansas City Art Institute, una importante escuela de arte norteamericana orientada a la enseñanza de las artes y las competencias técnicas.

4. Entrevista de Paul Cumming a Robert Morris, 10 de marzo de 1968. Archives of American Art, Smithsonian Institution.

5. *Ibid.*

Convencido de que no era lo suficientemente bueno para dedicarse profesionalmente al deporte, empezó a concentrarse cada vez más en el talento artístico que sus profesores habían visto en él cuando era un niño⁴.

Es sorprendente que, a pesar de localizarse en el corazón rural de Estados Unidos, el sistema educativo público de Kansas City hiciese tanto hincapié en la enseñanza artística. Llevaban a los alumnos al Nelson Atkins Museum, uno de los primeros museos de arte enciclopédicos de los Estados Unidos, donde éstos se dedicaban a dibujar los objetos de sus vastas colecciones. Por ejemplo, Morris recuerda haber dibujado un relieve egipcio a los ocho años. Desde entonces, empezó a frecuentar el museo y estudiar las piezas que albergaba. Estas experiencias formativas ejercieron una profunda influencia sobre él, que puede detectarse sobre todo en sus dibujos⁵.

En 1951, a los veinte años, se mudó a California, donde, brevemente, asistió a clases a la California School of Fine Arts (posteriormente conocido como San Francisco Art Institute), una extraordinaria escuela de arte donde enseñaban prominentes pintores como Clyfford Still. Al darse cuenta de que iba a ser

llamado a filas de un momento a otro, se alistó en el ejército durante la Guerra de Corea y le destinaron al cuerpo de ingenieros, donde trabajó en proyectos de construcción hasta que lo degradaron por mal comportamiento y enviaron a trabajar con la policía militar: se encargaba de transportar a prisioneros de una cárcel de Inchon a otra en Tokio, lo cual le puso en contacto directo con la cultura japonesa, cuya estética frugal admiraba. Aunque no participó en la contienda, fue testigo de actos de barbarie contra civiles que le persiguieron en forma de espeluznantes recuerdos y que encontrarían expresión en dibujos que haría posteriormente basados en *Los desastres de la guerra* de Goya.

Tras este periodo de dos años en el ejército, en el que viajaba continuamente entre Japón y China, regresó a Estados Unidos, donde trabajó como vaquero domando caballos salvajes en un rancho de Wyoming hasta que reunió el dinero suficiente para volver a la facultad. En 1953 se matriculó en el Reed College de Portland, Oregon, conocido por su liberal educación experimental, donde estudió filosofía y psicología, dos disciplinas que han nutrido su arte, también sus dibujos, a lo largo de toda su vida. A pesar de sus



Jackson Pollock *Scent*, 1955. Óleo sobre lienzo, 198 x 146 cm
Colección particular / © DACS / James Goodman Gallery, New York, USA / The Bridgeman Art Library

6. Ibid.
7. Ibid.

intereses académicos, cada vez era más obvio que su destino era ser artista visual. Regresó a San Francisco en 1955, acompañado por la coreógrafa Simona Forti, una compañera de Reed y su esposa.

Los profesores de Morris en la California School of Fine Arts eran pintores figurativos y expresionistas abstractos de la Bay Area cuyos estilos él consideraba convencionales y poco estimulantes. No obstante, Jackson Pollock sí que le parecía verdaderamente desafiante. Aunque pronto llegó a la conclusión de que ni siquiera el método radical de Pollock, que vertía pintura líquida sobre un lienzo sin bastidores sobre el suelo y omitía el pincel sobre el lienzo tensado, podía seguir innovando dentro de las convenciones de la pintura –una conclusión que al parecer formuló el propio Pollock-. Morris admiraba el talento de Pollock, pues al pintar modificaba la estructura de la pintura haciendo valer y enfatizando las propiedades físicas de los materiales y subrayando el proceso que creaba la imagen⁶. Tras ver las populares fotografías que Hans Namuth había publicado de la pintura de Pollock en la revista *Life*, Morris empezó a trabajar en el suelo en lugar de en la pared, con lienzos de gran tamaño que describió como gestuales y expresionistas, sirviéndose

de una reducida paleta de colores negro, blanco y gris. En muchos aspectos, la obra sobre papel que sobrevive de este periodo remite a una versión en blanco y negro de la última pintura de Pollock, *Scent*, realizada en 1955 (que a menudo se reproducía en blanco y negro).

Los dibujos de Morris eran muy grandes y los realizaba en el suelo, como sus pinturas. Siguiendo el ejemplo de Pollock, Morris evitó las relaciones figura-fondo, que definieron a la pintura hasta el cubismo, y acentuó una superficie sumamente articulada animada por un campo fracturado, vibrante y móvil sin un centro específico. Las obras sobre papel de esta época presagian los dibujos orientados al proceso de *Blind Time*, que Morris abordaría décadas más tarde. Para pintar a tan gran escala, construyó una plataforma móvil, que le permitía moverse por el enorme lienzo, que descansaba en el suelo. El artista comparó este método con el que se empleaba para hacer un tapiz⁷. Después de cubrir toda la zona con un pigmento espeso y pastoso que él mismo mezclaba, aplicaba una gruesa capa al lienzo con varios instrumentos, entre ellos, periódicos y sus propias manos. Al terminarlo, al igual que Pollock, él también aceptaba o desechaba el resultado de este proceso.



Paul Cézanne *Mont Sainte-Victoire*, ca. 1902-1906. Óleo sobre lienzo, 63,8 x 81,5 cm
The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, Missouri. Adquisición: William Rockhill Nelson Trust, 38-6.
Fotografía: Jamison Miller

La evolución de estilo y contenido, materiales y técnicas de los dibujos de Morris pone de manifiesto su gradual comprensión de aquello que ya no estaba disponible para la pintura –la documentación de un proceso y el flujo emocional, tampoco servía, como medio, para involucrarse en los dilemas políticos y culturales de su tiempo sin recurrir a la figuración académica o la ilustración superficial–. Haciendo frente a los obstáculos que le convencieron de que tenía que dejar de pintar, finalmente encontró en sus dibujos formas de crear un sentido táctil de la superficie y contrastes de tonos claros y oscuros que no evocaban una percepción de profundidad. En los dibujos que realizó en los setenta volvió a trabajar directamente con las manos y con medios mixtos, lo que le permitió crear las sensuales superficies pictóricas y las imágenes específicas de documentación de procesos que buscaba en sus primeras pinturas, pero esta vez sobre papel u otras superficies finísimas que ensombrecían y rebajaban cualquier forma de ilusionismo.

Le frustraba el hecho de que hasta Pollock en su fase más radical hubiera desligado la pintura de su proceso de creación, por eso persiguió maridar la imagen con el proceso en obras que no pueden considerarse objetos.

Sin título (según Goya, *Los Disparates: Caballo raptor, La lealtad y Disparate conocido*), 1996. Tinta sobre Mylar, 22,2 x 29,8 cm



Esta búsqueda resultó en la magistral serie de dibujos *Blind Time*, que fundió el proceso con un registro de acción en una imagen extendida por una determinada superficie que, debido a la explícita bidimensionalidad del dibujo, no puede percibirse como una escultura o pintura ilusionista o como un objeto tridimensional en el espacio. Sin embargo, para llegar a esta solución tendría que seguir un camino que le deparó giros inesperados y a menudo contradictorios, a veces volviendo sobre sus pasos antes de identificar otro punto de partida.

Cuando Morris regresó a San Francisco en 1955 empezó a hacer dibujos figurativos cuyos contornos trazaba con pinceladas muy cortas y repetidas. Los dibujos estaban conectados entre sí, eran conjuntos seriados que insinuaban movimiento. En un determinado momento, varios de esos dibujos se expusieron juntos como si describiesen una animación. Sus múltiples contornos abiertos recordaban al estilo escrutador de Cézanne. Morris se topó por primera vez con Cézanne al contemplar la pintura *Mont Sainte-Victoire* en el Nelson Atkins Museum de Kansas City. Era una imagen que lo atraparía y reaparecería en sus posteriores pinturas y dibujos. Junto con Pollock,



Basado de una sección del *Mont Sainte-Victoire vu des Lauves, 1902-06*, de Paul Cézanne, 1998

Encáustica sobre panel de madera, 236,2 x 147,6 cm

Cortesía Leo Castelli Gallery, Nueva York

8. Robert Morris: "Cézanne's Mountains". *Critical Inquiry*, vol. 24, no. 3 (Primavera), 1998.

Cézanne también obsesionaría a Morris porque el francés también planteaba los problemas estéticos irresolubles que habían afligido a los artistas durante generaciones.

Al igual que la imagen de Jackson Pollock en plena acción pictórica capturada por la cámara, el *Mont Sainte-Victoire* de Cézanne también aparece en los dibujos por transferencia que Morris realizó en los ochenta, con frecuencia en combinación con otros temas obsesivos como el laberinto y las imágenes de las pinturas y aguafuertes de Goya. Morris ha afirmado que la experiencia formativa de su arte estaba en las obras que vio de niño en el Nelson Atkins Museum, donde pasó largas horas. En los ochenta, el *Mont Sainte-Victoire* de Cézanne, las pinturas sobre pergamino de la dinastía Sung y los aguafuertes de Goya que se expusieron en la galería del entresuelo del museo volvieron a rondar su imaginación.

Muchos años después Morris escribiría un ensayo sobre la translación que Cézanne planteó de la multiplicidad de percepciones de un objeto o cuerpo en el espacio cuando éste se nutre de la memoria. En

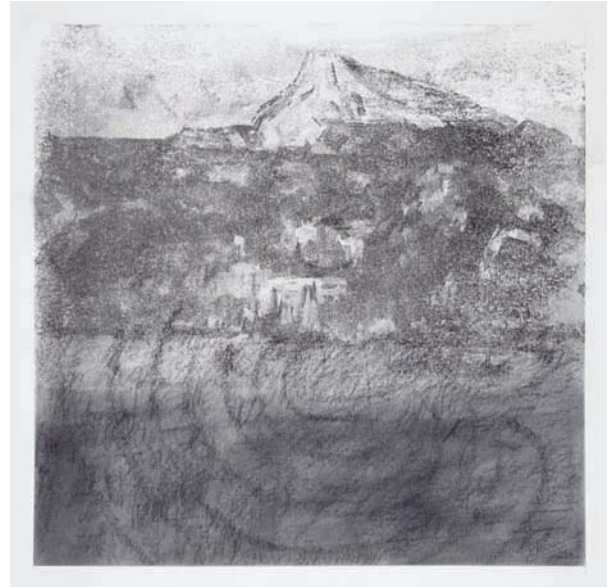
el texto "Cézanne Mountains", escrito en 1998, Morris enumera las preguntas que, según él, proponen la obra de Cézanne:

"Es como si tales trazos y tal superficie estuvieran generando un espacio que se dirigía hacia otro distinto, un espacio aún por denominar, que planeaba en los márgenes de la semejanza [...] ¿Qué nombre otorgar a esta polifacética madeja de trazos que en unas ocasiones, cae como un velo y, en otras, como un muro bajo un horizonte que es en sí mismo permeable a un flujo entre la parte superior e inferior, por no mencionar la insinuación que plantea de lo lejano como cercano y cercano como lejano? [...] ¿Qué tipo de espacio tiene la capacidad de planear y aferrarse de forma simultánea a una superficie?"⁸.

En la obra de Pollock, Cézanne y, finalmente, Goya, cuyas imágenes empiezan a copar su obra en los ochenta, Morris halló misterios que el lenguaje no podía expresar. De hecho, fue precisamente esa incapacidad para formularlo con palabras que trasladasen adecuadamente sus respectivos logros lo que le fascinó. La aparición de imágenes reproducidas de sus obras en sus dibujos, que son un documento de su propio análisis de la problemática de la creación artística, pone de manifiesto hasta qué punto estos enigmáticos logros siguieron siendo un desafío.

Los primeros dibujos figurativos al estilo Cézanne de Morris, algunos de ellos enmarcados en relieves

Sin título (Laberinto y Mont Sainte-Victoire, según Cézanne), 2007
Grafito y transferencia de fotocopia sobre papel, 43,5 x 46,4 cm



9. Publicado por Branden Joseph en *October*.

escultóricos que hizo en los ochenta e incluían impresiones de partes del cuerpo, pueden entenderse como un intento de comprender la naturaleza de lo que Merleau-Ponty describió como “la duda de Cézanne”. Pero lo que Cézanne representó no era la tierra firme de las figuras y las formas ancladas en una base sólida, sino una inestabilidad fluctuante donde los límites se perdían y los contornos se disolvían en trazos táctiles y contornos fracturados, que permitían que el fondo se filtrase en cuerpos y formas de presunta solidez.

Tendrían que pasar varias décadas para que Morris pudiera empezar a lidiar en los dibujos *Blind Time* con la forma en que Cézanne había cambiado la estructura de la pintura para abrir la puerta a un nuevo tipo de espacio ajeno al Renacimiento y al ilusionismo académico, que apelaba a una respuesta más táctil que visual para establecer el espacio. Desde el principio de su carrera, Morris siempre había prestado atención a la fenomenología de la percepción. Este interés se intensificó con la lectura de *Phenomenology of Perception* de Maurice Merleau-Ponty en cuanto se editó en inglés en 1962. El abc físico de la propia percepción –visual y conceptualmente–

se convirtió en una preocupación que Morris cargó durante toda su vida.

2 CAGE, DUCHAMP Y LA NUEVA VANGUARDIA

“Por ahora estoy involucrado en una especie de proceso reductor con el que trato de encontrar imágenes que estén más y más cercanas al límite. Esto es, por supuesto, muy protestante, querer lograr una afirmación absoluta o final, poner fin al proceso, vencer al tiempo. Soy capaz de asignar un valor tanto negativo como positivo a este método. Por otro lado, refleja el deseo de salir tomando pasos lógicos (hacer lo siguiente a nada para que nada sea un verdadero “siguiente”). Luego está la aversión a la personalidad que necesita seguir creando arte, quizás por una especie de disminución finalmente uno se irá desprendiendo del hábito. En el lado positivo está lo que siento hacia la propia percepción”.

Robert Morris, carta a John Cage, 1961⁹

En sus primeros años, cuando eran un joven pintor casado con la coreógrafa Simone Forti, Morris fue asiduo al taller experimental de Anna Halprin, conocido por su orientación interdisciplinar. Ahí fue donde conoció al compositor La Monte Young, quien le pondría en contacto con la escena artística de Nueva York en 1960 y, concretamente, con la estética radical del compositor John Cage. Young había conocido a Cage en el Stockhausen Seminar en Darmstadt en el verano de 1956, donde Cage impartió clases en torno a sus ideas sobre la composición

10. Branden Joseph: "Robert Morris and John Cage: Reconstructing a Dialogue." *October*, vol. 81 (Verano), 1997, pp. 59–69.

11. Robert Morris: "Letters to John Cage". *October*, vol. 81 (Verano), 1997, pp. 70–79.

12. La esposa de Young, Marian Zazeela, creaba proyecciones para los conciertos que organizaban en su *loft*, al que bautizaron "Dream House", un centro para los artistas de vanguardia que tomaban partido en el grupo Fluxus.

como proceso de incorporación del azar. Para Cage, una composición musical podía simplemente ser un intervalo medido de silencio, y esto inspiró a Young para concentrarse en la duración de un único sonido vibrante en lugar de optar por la disonancia de doce tonos. Al igual que su amigo Marcel Duchamp, a veces Cage empleaba instrucciones de acción en sus anotaciones compositivas. A las clases de Cage en la New School for Social Research asistían artistas del *happening* como Allan Kaprow y Jim Dine, también Larry Poons y George Segal, y compositores como Toshi Ichiyangi, el primer marido de Yoko Ono. Para estos jóvenes en busca de nuevos caminos, John Cage fue el gurú por excelencia, pues fue capaz de ver más allá de la crítica negativa de Duchamp al arte occidental para abrazar positivamente nuevas formas que bebían de la estética oriental, especialmente de la japonesa.

En la primavera de 1960 Morris estaba dándole vueltas a la idea de abandonar San Francisco y pasar un tiempo en Manhattan. Regresó a San Francisco para el verano, pero se mudó definitivamente a Nueva York al siguiente invierno. Con la mudanza ya en mente escribió a John Cage –los había presentado La

Monte Young- el 8 de agosto de 1960 para informarle de sus nuevos experimentos¹⁰. "Ahora estoy en el proceso de trabajar en un evento con elementos de humo, agua, aire comprimido, espejos, pequeñas explosiones, etc., que espero pueda distribuirse y su dinámica determinarse por las matemáticas. Necesito alguna forma de dar existencia a esas cosas y al mismo tiempo desprenderme del 'yo' que provocaría que se rindiesen demasiado a los hábitos, sus continuidades, incluso sus no-continuidades, deseo alejar a ambas de mi expresión"¹¹. Fue una profética descripción de sus planes porque, con el tiempo, trabajaría en torno a todos estos fenómenos.

La Monte Young, que estaba entre los miembros originales del grupo Fluxus, fue el cicerone de Robert Morris en la escena artística de Nueva York. La *Composition 1960 No. 10* de Young, una música de *performance* que contenía la instrucción "Dibuja una línea recta y síguela", estaba dedicada a Morris. Young fue uno de los primeros en apostar por una forma de composición minimalista que intercambiaba la armonía occidental por la duración oriental, y que se daría a conocer como "música *drone*"¹². Branden Joseph ha comparado las composiciones de Young

13. Branden Joseph: op. cit.

14. Rosalind Krauss, "The Mind/Body Problem: Robert Morris in Series". Publicado en *Robert Morris. The Mind/Body Problem*. The Guggenheim Museum, Nueva York, enero- abril, 1994.

con la inexpresiva escultura "minimalista" de Morris. De hecho, ambos compartieron una estética anti-expresionista, anti-occidental¹³. Que el dibujo pudiese indicar un camino en el espacio era una idea que obviamente Morris se tomó en serio mientras buscaba nuevas formas de expresión, refundiendo géneros comunes en la historia del arte con equivalentes literales. Por ejemplo, su autorretrato consistía en un gráfico de un electroencefalograma que había hecho en el laboratorio de la University of Columbia calculando el tiempo que tendría para trazar la distancia que va de la cabeza a los pies mientras la aguja registraba sus ondas cerebrales. El gráfico resultante era, literalmente, un documento de su mente pensando sobre su cuerpo, una imagen visual del dualismo cartesiano al que tanto Morris como sus críticos han aludido con frecuencia¹⁴.

Morris encontró su voz como artista en el entorno de Cage, Duchamp y sus jóvenes admiradores, Johns y Rauschenberg, más que en el contexto de la abstracción formalista hacia la se mostraba hostil. Para una nueva generación de artistas, el expresionismo abstracto estaba en un punto muerto, así que se entregaron a las ideas de Cage, quien planteaba que los conciertos

podían ser eventos interdisciplinarios y polifacéticos integradores de movimiento, sonido e imágenes. Al igual que Rauschenberg y Johns, Morris se preocuparía por la relación de la abstracción con la representación y los objetos enigmáticos habitualmente relacionados con el cuerpo humano. Poco después llegaría a Nueva York, donde conoció y fue parte del círculo de jóvenes artistas, bailarines, músicos y escritores influenciados por Duchamp que giraban en la órbita de Cage y el coreógrafo Merce Cunningham.

Miembro destacado de la vanguardia emergente, entre diciembre de 1960 y junio de 1961 La Monte Young organizó veladas de música, danza, lecturas poéticas, conferencias y *performances* en el estudio de Yoko Ono, situado en 112 Chambers Street. En esa época, Yoko Ono formaba parte activa del grupo Fluxus y, como no utilizaba su *loft*, permitió que Morris viviese y trabajase en él. Éste empezó construyendo decorados para las actuaciones de Forti, entre ellos, *Box for Standing*, que hizo con unas vigas de madera que había encontrado en la calle. En el espectáculo de Forti, *Box for Standing* estaba tumbada horizontalmente sobre el suelo y la bailarina reptaba por debajo de ella al tiempo que emitía sonidos. Morris reutilizó

esta estructura, la alteró y colocó verticalmente en la escultura *Box for Standing*. Luego construyó una *Box for Standing* lo suficientemente grande para que una persona pudiese colocarse dentro de la estructura de madera contrachapada que le gustaba utilizar en sus construcciones escultóricas. Casi había terminado una segunda *Box for Learning* cuando el artista japonés Arakawa se mudó al *loft* de Chambers Street, lo que obligó a Morris a abandonar ambas piezas; éstas pueden considerarse sus primeras esculturas minimalistas por su insistencia en la relación de la obra con el cuerpo humano. Meses más tarde hizo la *Column* rectangular de madera contrachapada, que se utilizó en una *performance* organizada por La Monte Young en el Living Theatre.

En junio de 1961 Morris instaló *Passageway*, un espacio curvo que partía de la puerta de entrada y se iba estrechando hacia el interior del *loft* hasta un punto a 1,5 metros, donde el espectador se paraba en seco al llegar a un lugar de no retorno. Fue la última obra que Young comisarió en el *loft* de Yoko Ono. La construcción de contrachapado se pintó de un gris mate, que se convertiría en el sello de la escultura minimalista de Morris. Ya en 1961 *Passageway* anunció

el interés de Morris por las percepciones del cuerpo en el espacio. Esta percepción no era meramente conceptual sino radicalmente física en su incómoda, incluso algunos dirían que hostil, compresión. El corredor construido era tan estrecho que el cuerpo debía presionarse contra las paredes. Lo iluminaban cuatro bombillas de techo de 25 vatios que añadían claustrofobia a la experiencia. Una grabación del sonido de un latido humano se instaló sobre el techo y se puso a un volumen muy bajo, lo cual ya daba pistas sobre posteriores instalaciones de Morris como *Hearing*, para la que hizo un dibujo de factura muy elaborada. A medida que el espectador se movía por el espacio cercado, su sentido de la desorientación -ya anticipado en *Corten*, las piezas ambientales de Serra- se acentuaba para que la obra fuese una experiencia tan física como visual.

Estimulado por las ideas de Cage, Morris había empezado a escribir al controvertido compositor antes de conocerlo. En las cartas, le describía a Cage sus ideas para poemas, dibujos, pinturas y esculturas inspiradas en la práctica del amigo de Cage, Marcel Duchamp, de poner por escrito una serie de reglas de acción y luego seguirlas para producir una obra. En

15. Las cartas las publicó Branden Joseph en *October*.

16. *Ibid.*

una carta, Morris detalló las instrucciones para un “poema frugal”:

“En un papel oscuro se escriben las palabras ‘palabras palabras palabras’ hasta llenar toda la página. Al leerlo en alto sustituimos la palabra ‘hablar’ por ‘palabras’. En una cinta se ha grabado el rayado del lápiz mientras se escribía, la intención es que surjan varias imágenes superpuestas, es decir, dibujo y/o poema y/o partitura y *performance*”¹⁵.

Las instrucciones para un “poema frugal” (que también podría haberse denominado “poema minimalista”) anticipaban las piezas de *performance* y multimedia que Morris crearía posteriormente, así como su gusto por las capas de imágenes, presente en sus dibujos posteriores. Morris le habló a Cage sobre otro proyecto que tenía en mente para un “manuscrito no iluminado”, que sí se materializó. “Sobre una hoja de papel color gris oscura de 46 x 61 cm se escriben las ‘Litanies of the Chariot’ (‘Slow life. Vicious circle. Onanism ... etc.’) de Duchamp y se repiten tantas veces como haga falta hasta cubrir la página –esto equivale a dos horas y media de recitación visual–. El tiempo invertido se apunta en la parte inferior”¹⁶. Es significativo que Morris anote el tiempo que ha necesitado para ejecutar la obra como parte de su contenido. Esta es la fórmula para amarrar la obra a

un momento específico en el tiempo que utilizaría en los dibujos *Blind Time*. En las pinturas de goteo de Pollock, esta acción sólo implicaba el paso del tiempo en su crepitante trayectoria. Morris estaba decidido a anclar, incluso más literalmente, la obra en un contexto temporal y espacial específico. Hacia el final, muchos de sus primeros objetos à la Duchamp participaban de esta medición del espacio y del tiempo, por ejemplo, las reglas, los relojes y los contadores.

Las esculturas de objetos de los primeros tiempos que Morris creó entre 1961 y 1963, en muchos aspectos como respuesta a Duchamp, abordaban la dicotomía entre el proceso y la obra que creaba. Como Morris no podía resolver esta dualidad, decidió acentuarla. Esto era típico de la evolución de su pensamiento: pasaba por una fase esencial de negación de un principio determinado para, con el tiempo, entrar en otra etapa de reflexión y hacer eso que había negado. El objetivo, sería cada vez más evidente, era desnudar al arte de ese ilusionismo que había sido el logro supremo del Renacimiento.

Por ejemplo, en una de sus primeras piezas, *Box with the Sound of Its Own Making*, Morris hizo un cubo

17. Respuesta a la pregunta del autor, 8 de junio de 2011.

tridimensional que ocupaba el espacio y también hacía referencia al proceso, pues integraba el tiempo real en el que se había realizado con una grabación del sonido de su construcción. Así, Morris elevaba el principio de autoreferencialidad intrínseco a la definición de modernismo al nivel de la documentación literal de los hechos.

El plan para una escultura que describió a Cage fue igualmente profético. Iba a consistir en un conjunto de cuatro armarios, que se colocarían en fila, con el espacio suficiente en su interior para que un cuerpo cupiese en las formas pseudo-fúnebres en cuatro posiciones –de pie, inclinado, sentado y tumbado– y luego se quedase dentro cuando se cerrasen las puertas. El concepto recordaba a los trucos de magia de Houdini, aunque con ciertos matices morbosos. De hecho, una forma de ver estos dibujos de Morris es como si fueran planos de escape de un estrangulamiento tanto físico como mental. Es más, la huida del cercamiento se convirtió en un tema central en su obra. Al final, sólo se realizó la postura erguida en miniatura en el relieve *I Box*, cuya puerta en forma de I se abría para descubrir a un Morris desnudo, sonriendo débilmente con una mueca en plan “el

gato se ha comido al canario”. La insinuación era que, como en *With My Tongue in My Cheek*, el autorretrato de Duchamp, la broma es a costa del espectador.

Originalmente un dibujo de trabajo, ahora perdido, se hizo para *I Box*, del mismo modo que para la mayoría, si no la totalidad, de los pequeños objetos y esculturas que Morris produjo entre 1961 y 1963. También durante este periodo realizó otros dibujos examinando campos magnéticos, un tema que encontraba fascinante. Durante años había tratado de averiguar cuál era la fuerza de un campo magnético, pero no pudo encontrar la respuesta. Según Morris, “Asimov dijo que un campo magnético era una especie de deformación del espacio que se extendía infinitamente pero se iba debilitando a medida que se distanciaba. Creo que fue Feynman quien afirmó que eran los fotones los que cargaban la fuerza de un campo magnético. Así que el impulso de hacer dibujos de los campos magnéticos (e hice algunos cuantos al estilo Boy Scout con imanes y limallas de acero) tuvo que ver con mi ignorancia”¹⁷. A partir de este momento Morris empezó a seguir el consejo de Duchamp, que alentaba a mirar hacia otras disciplinas ajenas al arte en busca de inspiración. A medida que

18. En septiembre de 1962, tras el infructuoso intento de Estados Unidos de derrocar el régimen cubano en la Bahía de Cochinos, llegan a Cuba los primeros misiles procedentes de la Unión Soviética, que se había aliado con el gobierno de la isla para construir en secreto bases para misiles balísticos nucleares de alcance intermedio con potencial para volar por los aires buena parte de Estados Unidos.

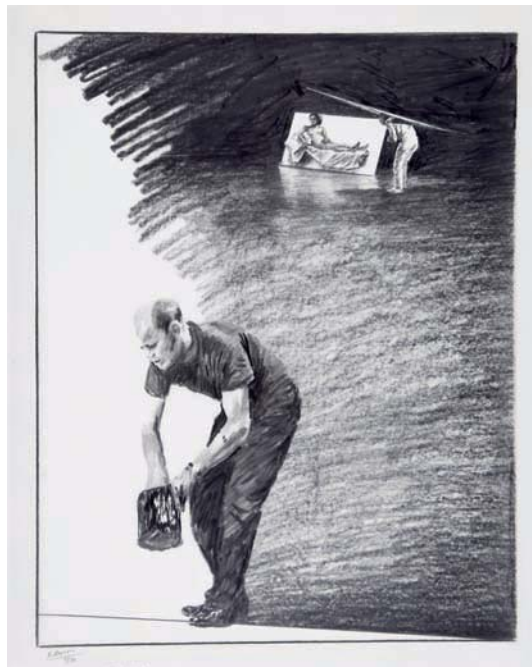
su obra progresaba tomaría las ciencias, la filosofía y la arqueología como fuentes de contenido e imaginaria.

En abril de 1961 la exposición de Yves Klein en la galería Leo Castelli fue el acontecimiento más comentado del año entre los artistas jóvenes. Klein pasó dos meses alojado en el Chelsea Hotel, pero como no hablaba inglés y los estadounidenses no hablaban francés, fueron sus obras, que representaban diversas figuras del cuerpo humano sobre lienzos, las que dieron que hablar. Morris ha declarado que él estaba al tanto de la existencia de Klein. Éste había hallado una forma de representar el cuerpo sin literalidad: hizo impresiones sobre el lienzo cubriendo los desnudos con pintura y usándolos como pinceles humanos. A pesar de la radicalidad del método artístico de Klein, no fue el único artista que se sirvió de impresiones de partes del cuerpo en su obra. En 1951 Rauschenberg hizo un dibujo a tamaño real del cuerpo de su mujer, la artista Sue Weil. Posteriormente bosquejó su propio pie en una de las ilustraciones del *Inferno* de Dante, que expuso en la galería de Castelli en 1961; por su parte, Johns incorporaba vaciados de partes del cuerpo en sus obras desde las dianas de 1955. Al igual que los demás artistas de su generación, que buscaban un nuevo punto de partida para reemplazar

al expresionismo abstracto, Morris seguía con atención a los artistas del galerista Leo Castelli.

A su primera época también pertenecen otros dibujos como la serie *Crisis*. En apariencia, el tema de estos dibujos era la crisis de los misiles cubanos, que enfrentó a la Unión Soviética y los Estados Unidos durante la Guerra Fría, en octubre de 1962. Durante el conflicto, Morris compraba todos los días el periódico sensacionalista *New York Post* y pintaba encima de una o dos páginas con pintura acrílica gris diluida. A veces dejaba la fotografía visible, sin pintar sobre ella. Cuando terminó la crisis de los misiles, Morris puso punto final a los dibujos. Pero el artista revisitó el tema de la crisis en 1990 y, de nuevo, en 2003, empleando titulares e imágenes de *The New York Times*¹⁸. Al utilizar recortes de periódicos, imágenes de revistas y fotos personales así como impresiones de su propio cuerpo, Morris estaba siguiendo los pasos de Rauschenberg y Johns, que deseaban ubicar su obra dentro de un intervalo histórico y personal específico para que fuese un documento de su vida y época.

La opinión del crítico Harold Rosenberg, que consideraba que el valor de la “pintura de acción”



Constantin Brancusi *Endless Column, version I, 1918*

Roble, 203,2 x 25,1 x 24,5 cm

Museum of Modern Art (MoMA). Donación de Mary Sisler.

© 2011. Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence

Sin título (Pollock pintando y Morris, Schneemann en *Site*), 1990

Grafito sobre Mylar, 43,8 x 34,9 cm

estaba en su “contenido de crisis”, fue tildada de ridícula por artistas como Morris, para quien las afirmaciones efectistas eran absurdas porque no eran verificables. En el mundo indiferente y objetivo de los sesenta, esa fantasía morbosa del artista como personaje romántico y condenado que se debatía entre la agonía y el éxtasis se antojaba ridícula. Lee Krasner respondió a Rosenberg diciendo que no se podía analizar la crisis en Pollock puesto que todos los días había una crisis. Éste también parecía ser el punto de vista de Morris. La crisis era personal y política. Fue esta coincidencia entre lo personal y lo político la que marcaría toda la obra que produciría después de que las certezas del arte minimalista y el optimismo de principios de los sesenta se disolviesen en la duda y la incredulidad al final de la década. Y es esta disolución la que está presente en sus dibujos, aunque a veces aparezca enmascarada o disimulada.

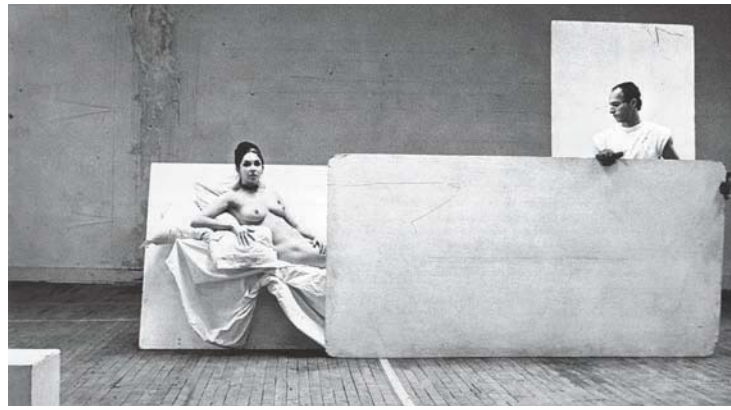
En el otoño de 1963 Morris produjo una secuencia de cinco *Memory Drawings*. En una hoja de papel gris copiaba, con tinta y una cuidada letra cursiva, un texto científico sobre la memoria, un tema que sería cada vez más importante para él. Por el hecho de presentar una escritura sin imagen eran “manuscritos no iluminados”. Los dibujos se inspiraban en sus lecturas

de las teorías del momento, que analizaban cómo la memoria se almacenaba en el cerebro, que era la base del texto en estos dibujos. Luego memorizaba el texto y empezaba a escribirlo de memoria. En ese sentido, el tema, el contenido y el proceso de producir estas obras eran idénticos. En los *Memory Drawings* Morris, en lugar de servirse de la línea para dibujar, recurrió a la imagen de la escritura. La incorporación continua y creciente del texto en sus dibujos se convirtió para Morris en un medio con el que desplazar al dibujo de su contexto tradicional de observación o diagrama, pues él equipaba ver con leer. Una década más tarde recuperaría el tema de la memoria, al que sigue dándole vueltas, en los primeros dibujos de *Blind Time*. Así pues, los *Memory Drawings* tienen una relación directa con su obra posterior.

La relación de la palabra con la imagen y del lenguaje con la percepción fueron temas centrales de las *Philosophical Investigations* de Ludwig Wittgenstein. Cuando escribe sobre sí mismo y sobre otras cuestiones el artista cita las obras de muchos filósofos. Sin embargo, Wittgenstein, cuyos libros leyó en cuanto se publicaron en inglés a principios de los sesenta, fue su principal referente: Morris regresa a él



Robert Morris y Carolee Schneeman durante la performance *Site*, New York 1964
Cortesía Leo Castelli Gallery, Nueva York



19. La segunda edición de las *Philosophical Investigations* de Wittgenstein se publicó en inglés en 1958. *The Blue and Brown Books: Preliminary Studies for the 'Philosophical Investigations'* se editó en inglés en Estados Unidos en 1960 y el *Tractatus Logico-Philosophicus*, en 1961. Morris leyó los tres libros y siempre los mantuvo como referencias.

una y otra vez a lo largo de su carrera en su intento de desenmarañar las conexiones entre lenguaje, conocimiento y memoria¹⁹.

3 EL ARTE MINIMALISTA DE LAS ESTRUCTURAS PRIMARIAS

“Todos los artistas-como-artistas dicen lo mismo
El artista pos-histórico es el eterno artista-como-artista.
El artista-como-artista es el artista pos-histórico.
El artista pos-histórico es el / artista consciente de su condición de artista,
consciente del arte-como-arte,
consciente de todo lo que no es arte en el arte,
dentro o fuera del arte”.

Ad Reinhardt, *Art as Art*

Mientras trabajaba en las esculturas objetuales que expuso por primera vez en la Green Gallery en 1963, Morris asistía a clases de historia del arte en el Hunter College de Nueva York. Bajo la supervisión de William Rubin y E. C. Goossen, decidió escribir su tesis sobre la clase de formas en la obra de Constantin Brancusi, el único escultor moderno que le interesaba. Esta temprana inquietud por los volúmenes geométricos y racionalizados de Brancusi –compartida con Carl Andre– y la forma en que éste repetía y manipulaba formas similares o idénticas fue una inspiración

para las esculturas minimalistas que Morris inició a partir de 1964. Al tiempo que elaboraba las mudas construcciones de contrachapado gris, que tuvieron su origen en los decorados para las actuaciones de Simona Forti, el propio Morris empezó a darle un matiz performativo a sus obras.

En la *performance Site*, Morris, vestido de blanco y con unos llamativos guantes de obrero de la construcción, construye un “lugar” a base de tableros de contrachapado que manipula y coloca en paralelo a un panel horizontal al que se ha fijado una mujer tumbada y desnuda (Carolee Schneemann), que posa como la Olympia de Manet. La estudiada artificialidad de la acción queda subrayada por el hecho de que Morris lleva una máscara color carne de papel maché de sus rasgos resultante de un molde de yeso hecho por Jasper Johns. La fotografías de la *performance* fueron muy difundidas. Con el tiempo, Morris equipararía estas fotografías de *Site* con las imágenes que Namuth había captado de Pollock pintando sus dibujos por transferencia. La asociación de *Site* con una imagen icónica en la historia del arte (aparte queda su desnudez frontal) suscitó muchas interpretaciones. Maurice Berger, por ejemplo, entendió la obra como

20. Maurice Berger: *Labyrinths: Robert Morris, Minimalism, and the 1960s*. Harper & Row, Nueva York 1989.

una alegoría de la clase trabajadora y un testimonio del artista como trabajador manual²⁰. Otra posibilidad es que con *Site* Morris no sólo estuviera insinuando un lugar de construcción físico, sino también una metáfora para la construcción de un espacio pictórico en forma de una secuencia de planos que van disminuyendo tras la superficie. Manet, considerado el padre del modernismo, empezó condensando el espacio tras el plano de la imagen, un proceso que continuó Cézanne y que, en última instancia, derivó en el rechazo del espacio ilusionista que definía a la pintura moderna. En este contexto uno podría imaginar los diversos movimientos de Morris inclinando el plano hacia arriba, pasando de la horizontalidad a la verticalidad, para ilustrar la construcción espacial de las pinturas de Cézanne con sus espacios cambiantes.

Que el ilusionismo pictórico era un problema con el que Morris lidiaba al tiempo que reflexionaba sobre Pollock explicaría por qué equiparó una fotografía de *Site* con otra de Pollock pintando en un dibujo hecho en los ochenta en la misma serie, en la que también aparecen imágenes del *Mont Sainte-Victoire* de Cézanne. Para cuando realizó la *performance* de *Site*, Morris ya estaba familiarizado con la literatura de la

historia del arte y con las prácticas del arte asiático que había estudiado con el pintor de la Escuela de Nueva York School Ad Reinhardt, que enseñaba historia del arte y no artes visuales en el Hunter Collage. La influencia que ejerció Reinhardt sobre la generación de jóvenes artistas que consolidaron sus carreras en los sesenta es mucho mayor de lo que hoy se le reconoce. En cualquier reconsideración del arte minimalista y conceptual, la sombra de Ad Reinhardt sería mucho más alargada, la bibliografía actual no le hace justicia. En ocasiones Morris estaba en desacuerdo con sus profesores del Hunter Collage, pero encontró razones para admirar a Reinhardt y los dos se hicieron amigos.

La estética de base normativa de Reinhardt, en su orden pero especialmente en su principio de negación como una forma tanto de crítica como de creación, encaja bien con el propio rechazo de Morris al arte y la cultura burguesas. La diatriba de Reinhardt contra “la locura divina en la tercera generación de expresionistas abstractos” concordaba con las actitudes escépticas de los artistas posteriormente conocidos como minimalistas. La búsqueda de lo irreducible y lo unitario, que Reinhardt sintió que había plasmado en sus pinturas negras de 1960, una serie casi idéntica de

lienzos cuadrados, también pronosticó una serialidad minimalista modular.

Las pinturas negras de Reinhardt eran en sí mismas renuncias reduccionistas de imaginería y color seductor. No sólo eran oscuras; eran casi invisibles, los trazos de cuadros emergen lentamente tras una paciente contemplación. Estas últimas obras de idéntico formato cuadrado (13 x 13 cm) de Reinhardt se basaban en esquemas conceptuales, previamente determinados, de idénticas unidades cuadradas negras organizadas de forma cuadrada. Reinhardt había dado sus primeros pasos como pintor progresista cubo-constructivista. Sin embargo, al final de su vida se interesó por el silencio y la inacción del arte asiático y su rechazo formulaico de la noción de progreso que impulsaba el arte y el pensamiento occidentales. Era una estrategia para evitar ese fácil acceso que Morris tanto valoraba. Si bien buena parte del público encontraba la obra de Reinhardt aburrida y sus matices invisibles, Morris estaba entre esos jóvenes artistas -entre los que también se encontraba Frank Stella- que admiraban su negación de la asimilación superficial y de la reducción del arte a la decoración, así como su sentido del compromiso con la contemplación continuada que se

hacía necesaria para percibir las apenas perceptibles formas cuadradas de sus pinturas negras.

La historia del arte se fundamenta en la diferenciación y clasificación del estilo personal, temporal y nacional y, por tanto, era inevitable que los artistas más emprendedores desafiassen tales previsible conceptos académicos. La reproducción del mundo del arte organizó todos esos estilos de forma simultánea en lugar de diacrónica, lo cual supuso todo un desafío para el estilo como evolución. *The Shape of Time* del arqueólogo George Kubler propuso una nueva forma de ordenamiento diacrónico según las clases de formas que reaparecen a lo largo de la historia de la humanidad, por contraste con la progresión lineal impuesta por las lecturas estrictamente formalistas basadas en comparaciones estilísticas. Este concepto resultó especialmente atractivo para Morris, a quien ya le interesaban las alternativas al arte moderno.

El hecho de que la primera escultura minimalista de Morris, *Column*, fuese en origen el atrezo de una *performance* encuentra una analogía exacta en la evolución de las esculturas de objetos cotidianos de Claes Oldenburg, que tuvieron una vida anterior como accesorios de sus *happenings*. Que tanto

las obras tridimensionales de Morris como las de Oldenburg tuvieran su origen no en la pintura ni en la escultura sino en los decorados teatrales explica por qué sus obras parecieron tan radicales cuando se expusieron en la Green Gallery en 1964. Oldenburg y Morris destacan entre los artistas pop y minimalistas porque su formación y talento para el dibujo es auténtico y, además, ambos poseen un profundo conocimiento de la historia del arte y respetan sus logros. Ambos se mostraban escépticos ante los cambiantes conceptos de estilo, aunque críticos y periodistas insistían en inventar categorías para el arte pos-abstracto expresionista que surgió en los sesenta, a saber, los campos de color o la abstracción lírica (básicamente, una ampliación de la técnica de la acuarela a obras de gran tamaño pintadas sobre lienzos crudos), el arte pop (una traslación de la publicidad popular y la ilustración de cómics a gigantescas imágenes gráficas), y lo que se dio a conocer como arte minimalista (una forma de escultura, simplificada y desnuda, basada en la percepción de la *gestalt* o en estructuras holísticas).

Nadie puso tantas objeciones a una identidad de grupo como los artistas “minimalistas”. En

retrospectiva, ahora vemos que las diferencias entre estos creadores probablemente son más importantes que sus similitudes. Por ejemplo, LeWitt y Judd evolucionaron a partir de una crítica de la pintura que identificaba el ilusionismo pictórico como una forma de engaño académico. A Flavin y Andre, por otro lado, les preocupaban más las instalaciones y permutaciones que los objetos y *gestalts*.

En 1964, el mismo año en que se realizó la *performance* de *Site*, Morris inauguró una crucial exposición de esculturas “minimalistas” volumétricas de madera contrachapado y pintadas de gris en la Green Gallery. Éstas se concibieron no sólo como piezas individuales, también pretendían componer una instalación relacionada con las cuatro paredes, el techo, y el suelo del espacio de la galería. La exposición fue la primera declaración explícita de que la obra de arte estaba dominada por su contexto. Brian O’Doherty abundó en esta idea cuando describió “el cubo blanco” en un influyente ensayo publicado en 1976 en *Artforum*, pero Morris ya hacía tiempo que hablaba del cubo blanco de la galería como contenedor para los objetos que se colocan en su interior, postura que precede al artículo de O’Doherty

por más de una década. En la instalación de 1964 en la Green Gallery, Morris demostró que el espacio de la galería era, de hecho, un marco o fondo para los objetos tridimensionales que se exponían en él y que se relacionaban con su estructura horizontal y vertical del mismo modo que las formas se silueteaban en oposiciones pictóricas de figura-fondo. Este hallazgo también puso al descubierto el hecho de que el cubo blanco de la galería era una prisión estéril cuyas paredes tenían que ser atravesadas o abordadas. Hacia el final de la década, Morris llevaría el arte fuera del contexto de la galería de arte o museo a los espacios abiertos del propio paisaje.

Ninguno de los artistas superficialmente clasificados como minimalistas se propuso crear arte “minimalista”. Compartían un interés por las formas geométricas, unitarias y seriadas que podían percibirse como *gestalts* en un único momento instantáneo de tiempo. Es más, este interés por la percepción instantánea de la totalidad era lo que unía los objetivos de abstracción de los campos de color con el arte “minimalista” y pop. Este encapsulamiento del tiempo en un solo instante reflejaba sin sombra de duda los valores culturales americanos de los años sesenta, una década

célebre por su apetito por la gratificación instantánea. A medida que Morris profundizaba en sus investigaciones en torno al dibujo, fue incluyendo la posibilidad de borradura y la superposición, así como la integración del texto con la imagen pues reducía y complicaba la percepción, lo cual era totalmente contrario al impacto inmediato que perseguía el arte de los sesenta. Mientras otros apostaron por la certeza y la autoridad, él se volvió cada vez más vacilante y escéptico. Y su duda y escepticismo se manifiestan sobre todo en sus dibujos.

Los dibujos realizados, tanto para las piezas que se materializaron como para las que no, de Judd, Morris, Flavin y LeWitt documentan el simplificado vocabulario geométrico o la estructura de cuadrícula que empleaban. Morris y Judd confiaron en las técnicas de dibujo mecánico que los chicos de su generación habían tenido que aprender para trabajar en el sector de la construcción. (Las chicas, por su parte, asistían a clases de Economía doméstica para dominar el arte de vestir una mesa o hacer arreglos florales). Morris hizo dibujos de trabajo, que son bocetos para esas piezas minimalistas, y planos geométricos terminados para la construcción de las obras sirviéndose de la

21. Ibid.

perspectiva ortogonal de la ingeniería y los dibujos arquitectónicos.

Un dibujo que Morris realizó en 1945, cuando estudiaba en el Paseo High School en Kansas City, muestra proyecciones ortográficas y su escala proporcional, y constituye una asombrosa profecía para sus dibujos para esculturas minimalistas y sus posibles permutaciones. Sin duda este interés por la permutación también se vio influenciado por su estudio de las bases de Brancusi. Además, este proyecto inicial de crear idénticas formas en L para exponerlas en distintas posiciones es una continuación de las investigaciones de Brancusi.

El clima cultural de Estados Unidos en los sesenta suele calificarse de anti-intelectual y hay un poso de verdad en esta generalización. Sin embargo, una serie de jóvenes artistas leían a Wittgenstein y veían obras de Beckett, que empezaron a atraer la atención en Nueva York a principios de los sesenta. Su lenguaje concreto y reduccionista ejerció una gran fascinación sobre los “minimalistas”. Morris se sintió particularmente atraído por el estilo preciso, medido y cargado de tensión de Beckett: “Hay una negación de la derrota

casi cómico-patética, muy a lo Buster Keaton, y una declaración de voluntad en el movimiento titubeante y siempre progresivo de su personaje a través del tiempo. Hay un rechazo sardónico, saturnino, de maldición del universo, a la comodidad en la obra. Y siempre, en cada etapa, la economía (uno puede incluso decir el minimalismo) de la escritura con mayúsculas”²¹. El aprecio que Morris siente por Beckett nos dice mucho sobre su propia búsqueda y comprensión de la vida, que para él era un viaje lleno de reveses y derrotas, callejones sin salida e infinitas frustraciones, y de arte, que no era sino una búsqueda y confrontación incómoda, a veces dolorosa, con el yo.

La negación como principio rector comenzó de forma temprana con la decisión de Morris de retirar su artículo de la publicación *Fluxus Anthology*, compilada por La Monte Young en 1960. El texto *Blank Form*, que el artista retiró antes de que el libro se imprimiese, es ya una fórmula para el arte minimalista: “El sujeto reacciona de formas múltiples cuando lo denomino arte. Reacciona de formas distintas cuando no lo denomino arte. El arte es, ante todo, una situación en la que uno adopta una actitud de reacción ante algo que otro considera arte”. El resto del texto pone

22. Robert Morris: "Blank Form," 1960, reimpreso en Barbara Haskell: *Blam!: The Explosion of Pop, Minimalism, and Performance 1958–1964*. Whitney Museum of American Art, W.W. Norton, Nueva York 1984, p. 101.

23. Correo electrónico al autor, 20 de junio de 2011.

de manifiesto su intención subversiva: "La forma en blanco está como la vida, esencialmente vacía, dejando margen suficiente para disquisiciones sobre su naturaleza para, a su vez, burlándose de ellas"²².

Morris había decidido ignorar al grupo Fluxus porque pensaba que sus actividades eran estúpidas e irresponsables. Poco después de su salida de Fluxus, Morris "retiró contenido" del relieve de plomo *Litanies* cuando el coleccionista no le pagó. En otras palabras, se reservó el derecho a cambiar de opinión, lo cual enfureció a los críticos que deseaban asociarlo a una definición y estilo invariables. Claramente Morris estaba proclamando su libertad para reaccionar, rechazar y abandonar cualquier proyecto cuando no coincidiese con el programa que estaba en proceso de desarrollar. Su rechazo a la pasividad, a no quedarse quieto en ningún momento, lo marginó y granjeó atenciones a partes iguales. Era impredecible y reivindicaba la misma libertad para su arte.

Hubiera parecido lógico que Morris -que formaba parte del círculo de Cage, en el que también estaba Rauschenberg- se sumase al proyecto *Experiments in Art and Technology*, fundado por el físico Billy Klüver

y el artista Robert Rauschenberg, y les apoyase en sus esfuerzos por maridar arte y tecnología. Pero ya por entonces todo aquello que la tecnología parecía ofrecer al arte le producía escepticismo. Visitó Bell Labs a mediados de los sesenta y concluyó que lo que estaban haciendo era sencillamente investigar. "Invitaron a los mejores científicos de diversos campos de la ciencia a jugar en unos despachos contiguos. Bell sabía que habría intercambios y que surgirían cosas. Como el transistor. Penzias y Wilson descubrieron la radiación de fondo de microondas. Luego Billy Klüver arrastró a algún que otro artista y produjeron letras de neón para Jasper Johns. Quizás hicieran otras cosas menos triviales pero me dio la impresión de que eran artistas entrando en una tienda de chucherías"²³. Al ser invitado a participar en un esfuerzo colectivo, una vez más, su repuesta fue negativa.

4 FUERA DEL MUSEO, DENTRO DE LA TIERRA

"Morris preferiría usar un *bulldozer* antes que un pincel".

Robert Smithson, "Entropy and the New Monuments"

"Mientras prevalezca la planificación urbana sin sentido, y la arquitectura burocrática ansie la decoración, habrá escultura vacua que incomode sus plazas, y zonas verdes y las estructuras tendrán que encontrar vertederos, ciénagas y canteras de grava, y otros elementos del entorno en los que la industria ha hecho



Untitled (L-beams), 1965
Acero inoxidable en tres partes, dimensiones variables. Edición de 3
Whitney Museum of American Art, New York
Donación de Howard y Jean Lipman 76.29a-c
© 2009 Robert Morris / Artists Rights Society (ARS), Nueva York
Fotografía: Sheldon C. Collins

24. *Ibid.*

estrágos, si pretenden situarse cerca de los centros urbanos. Personalmente, prefiero estas áreas olvidadas a las plazas entumecidas y los absurdos jardines de esculturas”.

Robert Morris, *Earthworks: Land Reclamation as Sculpture*²⁴

Untitled, 1967, una de las escasas obras fabricadas industrialmente de Morris, es una especie de jaula de acero que reposa directamente sobre el suelo. Está claramente volcada en la cuestión de la percepción de la *gestalt* sobre las imágenes individuales. Con su transparencia enfatizando tal lectura, la obra tiene una especificidad intencionadamente minimalista. Sin embargo, ese mismo año planteó una obra para exterior que no estaría hecha de pesado metal sino de un gaseoso vapor. Las rígidas formas invariables del arte minimalista eran, claramente, demasiado limitadas. *Steam* se instaló primero de forma permanente en Bellingham, Washington, a finales de los setenta, pero la destruyeron y nunca se reparó. En 2010 se instaló una versión de ésta fuera del Museum Abteiberg en Mönchengladbach, Alemania. Merece la pena señalar que el vapor informe y en cambio constante de *Steam* fue concebido en la misma época en la que Morris producía esculturas minimalistas fabricadas, lo cual insinuaba una nueva dirección de

Morris y hacía hincapié en su creciente actitud crítica hacia el arte como invariable artículo de consumo.

El caso es que la etapa “minimalista” de Morris fue breve, un corto periodo de cinco años entre 1964 y 1969. Las esculturas minimalistas, sobre todo a medida que se sofisticaban, requerían elaborados dibujos para su construcción, así que Morris hizo muchos dibujos de estilo geométrico. Algunos parecían más bien bocetos, pero otros eran elegantes diseños lineales vistos desde varios tipos de perspectiva topográfica. Desde el principio, las esculturas minimalistas de Morris estuvieron conscientemente relacionadas con su contexto arquitectónico. Cuando identificó el cercamiento de las cuatro paredes del espacio de la galería o del museo como una cárcel que encapsulaba el objeto artístico, Morris se sintió impelido a escapar de él. El deseo de huir, de rebasar las barreras y las fronteras, es más que una estrategia vanguardista en la obra de Morris. Escapar del confinamiento o de los límites es un tema constante a lo largo de toda su obra, así que hemos de suponer que se trata de una necesidad psicológica que tiene su origen en sus experiencias personales. Las imágenes de las tentativas de huida de ese espacio cerrado están presentes en su

Untitled, 1967-1986
Acero y malla de acero, 78,7 x 274,3 x 274,3 cm
National Gallery of Art, Washington
Donación de Edward R. Broida



obra desde los dibujos de figuras que saltan de las huellas de sus manos y pies sobre las paredes de *The Room*, una instalación permanente que hizo en los ochenta en la Fattoria di Celle en la Toscana.

De hecho, puede interpretarse –las lecturas pueden ser variadas– que la trayectoria de los dibujos de Morris no es más que una serie de estrategias para escapar –del ilusionismo pictórico, luego del fetichismo del objeto, de la geometría formalista, de la ornamentación arquitectónica, de las estructuras estáticas y permanentes y, en última instancia, de cualquier intento del mercado de absorber a su obra dentro de un sistema económico que transforma el arte en mercancía. Podemos entender estos repentinos cambios de rumbo como el uso personal que Morris hace del método dialéctico para hacer progresar a su arte en una oposición crítica hacia el capítulo cerrado previamente. El traslado de la galería al entorno fue un intento de hacer que la obra no pudiese ser convertida en un artículo de consumo.

El *land art* o los *earthworks* (intervenciones en la naturaleza), como estos proyectos fueron conocidos, surgieron como una crítica a las instituciones

culturales y su identidad como patios de recreo para los aburridos y ociosos. Los proyectos *earthworks* no eran encargos para costosas esculturas monumentales de exterior o para elegantes parques como los Jardines de las Tullerías de París o incluso placeres más democráticos como los Tivoli en Copenhague o, ya puestos, el Central Park en Nueva York. Nacieron de la necesidad de reclamar la tierra que había caído en manos de la destrucción medioambiental o simplemente de ocupar extensiones vacías en lugares remotos. Este movimiento de arte en la naturaleza era un fenómeno internacional y representaba no sólo el interés de los artistas por trabajar con la propia tierra sino también un rechazo al arte como objeto de comercio. Robert Smithson, con quien Morris entabló un intenso diálogo, fue el primero en sugerir la instalación de arte en esos espacios ignorados.

Este movimiento, que proponía la salida del cubo blanco y la inmersión en la naturaleza, se inició oficialmente en octubre de 1968 con la exposición colectiva *Earth Works*, celebrada en la Dwan Gallery de Nueva York. Tanto Morris como Smithson mostraron planos para proyectos al aire libre. La muestra atrajo mucha atención y suscitó un amplio

debate. La siguió, en febrero de 1969, otra exposición comisariada por Willoughby Sharp titulada *Earth Art* en la Andrew Dickson White Museum of Art en la Cornell University, en Ithaca, Nueva York. Una vez más, Smithson y Morris se encontraban entre el grupo internacional de artistas junto con creadores como Walter De Maria, Jan Dibbets, Hans Haacke, Michael Heizer, Neil Jenney, Richard Long, Dennis Oppenheim, Robert Smithson y Günther Uecker.

La ironía de rehacer el paisaje en lugar de pintarlo siempre estuvo presente entre los artistas participantes. Mover la tierra con tractores y grúas reemplazó a remover la pintura con un pincel. En un primer momento, esto dio a los artistas un sentido de poder, creían que la acción estaba en manos propias y no ajenas, pues eso era lo que experimentaban con las exposiciones comisariadas en museos. Smithson propuso caminar hacia el entorno en su histórico artículo de 1966 “Entropy and the New Monuments”, una crítica a la exposición de arte minimalista *Primary Structures* que había comisariado Kynaston McShine en el Jewish Museum de Nueva York. Ese mismo año a Smithson le encargaron un proyecto para el Dallas–Fort Worth Regional Airport. El artista

estudió el lugar con elaborados mapas topográficos y aprovechó este ilusorio encargo aeroportuario (no se construyó nunca) como una oportunidad para conseguir otros encargos similares para sus amigos Carl Andre, Sol LeWitt y Robert Morris, que también buscaban formas de trabajar fuera del contexto galería/museo. El proyecto de Smithson incluía mediciones, excavaciones, desmontes y fotografía aérea.

En los últimos años de la década de los sesenta se publicaron profusamente fotografías aéreas de armas nucleares que se estaban testando en el desierto, cerca del aeropuerto, y del bombardeo de Vietnam. Estas imágenes golpearon la conciencia moral de los artistas, que reaccionaron de inmediato creando varias coaliciones anti-bélicas, en las que Morris fue especialmente activo. En este contexto de agresión moral, los proyectos de *land art* se dividieron en dos. Un grupo de artistas liderado por Smithson y Morris expresó sus críticas a la cultura que empleaba el *land art* como una forma barata de cubrir un entorno natural trágicamente destruido. Otro grupo, en el que se encontraban Walter De Maria, Michael Heizer y James Turrell, construyó elaboradas instalaciones *site-specific* en zonas aisladas de difícil acceso. Y otro

más, que contaba con Richard Serra, Beverly Pepper y Richard Long, se dedicó a hacer obras ambientales *site-specific* al aire libre que no eran objetos sino instalaciones permanentes.

Smithson pensaba que los lugares abandonados y destrozados podían ser recuperados con arte. Morris no se hacía tales ilusiones. Aunque realizó muchos dibujos para proyectos *land art* que sólo se llevaron a cabo en raras ocasiones. Carl Andre estaba tanto o aún más indeciso que él. Para el encargo del aeropuerto de Texas, Andre planteó un rocambolesco proyecto conceptual que hacía frente sin disimulo al contexto sociopolítico y económico en el que se verían esos proyectos aéreos. Como demuestra un artículo escrito por Smithson en 1969 titulado *Aerial Art*, Andre pidió un: “Un cráter formado por una bomba de una tonelada lanzada desde 3.000 metros de altura / o / Un acre de lupinos (la flor del estado de Texas)”. La propuesta de Morris consistía en un “montículo de tierra” invadido por una serie de aceras asfaltadas. Smithson sugirió una versión a gran escala de su escultura de *Gyrostasis* (1968), unas aceras triangulares cuya estructura sería legible desde una perspectiva aérea. Las propuestas de Morris,

LeWitt y Smithson podrían haberse realizado pero nunca se materializaron. Ni que decir que la de Andre era estrictamente conceptual, una amarga crítica a los bombardeos aéreos estadounidenses en Vietnam.

Las intervenciones en la naturaleza de estos artistas fueron, en su mayoría, encarnizadamente satíricas y expresaban el desencanto de la comunidad artística con la guerra en Vietnam y la violencia nacional: los asesinatos, los disturbios raciales y la destrucción total de los centros de las ciudades, antaño pujantes metrópolis. Morris compartió las actitudes críticas de Smithson y Andre hacia lo que ocurría en Estados Unidos, tanto a nivel nacional como internacional. Sin embargo, también le interesaban mucho las obras de arte que se prolongaban tan infinitamente hacia el horizonte que invocaban sensaciones totalmente distintas a las de aquellas piezas asociadas a la percepción de objetos dentro del campo visual normal. A diferencia de otros artistas involucrados en la creación de *earthworks* y *land art*, Morris tenía experiencia en ingeniería: la había estudiado y, además, había pertenecido al cuerpo de ingenieros del ejército.

25. Simposio sobre *earthworks*, King County, Washington, 1979.

26. *Ibid.*

27. *Ibid.*

28. *Ibid.*

Al igual que la *Spiral Jetty* de Smithson, unos cuantos *earthworks* de Morris llegaron a materializarse. Estos incluyen el *Grand Rapids, Michigan Project* de 1974 y el *Observatory* de 1971 de Oostelijk (Holanda) -había existido un observatorio anterior pero fue destruido el mismo año de su construcción en 1971 y la pieza de Morris fue su sustituto permanente-. No obstante, diseñó otros proyectos que no se ejecutaron. Cada proyecto se concibió con elaborados dibujos, que iban de los paisajes convencionales a las vistas aéreas de grandes extensiones. En 1979 la comisión de arte de King County, en el estado de Washington, invitó a Morris a hacer una obra en el entorno. Su *Untitled Earthwork* se levantó en una cantera de grava abandonada. En lugar de hermostrar el entorno, lo alteró, pero manteniendo su cualidad esencial de abandono. Terraplenó el terreno con *bulldozers* que la horadaron brutalmente, esculpiendo un espacio que descendía por el foso central con una estrecha escalera de madera. Para ver la pieza, que todavía existe aunque se ha deteriorado mucho por la falta de mantenimiento, hay que dirigirse al acceso occidental del foso, donde están el aparcamiento y los habituales puntos de información de estos parques estatales. En

el siguiente nivel se encontraban los restos de árboles que Morris tituló *Ghost Forest*.

La King County Arts Commission, patrocinadora del proyecto, celebró un simposio denominado *Earthworks: Land Reclamation as Sculpture*. Morris fue el ponente principal y su conferencia se publicó en el catálogo resultante. Su discurso abordó la pregunta “¿Qué es el arte público?”. El artista reivindicó que esa escultura monumental degradada por su contexto arquitectónico no era arte público, sólo lo eran las expansivas obras que transforman vastas extensiones de naturaleza sin limitaciones, ellas recogían adecuadamente el espíritu del arte público. Sus comentarios deben entenderse en el contexto de los florecientes programas de arte público que en esa época ponían en marcha la ciudades, parcial o totalmente financiados por el National Endowment of Arts o la Government Services Administration. El propósito de estos bienintencionados programas federales, que solían carecer de la financiación necesaria, era añadir pintura y escultura a la arquitectura, para así crear un renacimiento de las artes en los Estados Unidos. Por otro lado, los programas de recuperación del territorio



de financiación privada tenían objetivos muchos más cínicos, que Morris analizó en su conferencia:

“El efecto más importante del arte como recuperación del territorio es que éste puede y debe emplearse para deshacerse de la culpa tecnológica. ¿Estos enclaves con cicatrices mineras o envenenados por los químicos se parecen ahora menos a las consecuencias de las acciones voraces e imprudentes de la industria y más a sus esperadas posibilidades estéticas? ¿Será más sencillo, en el futuro, destrozarse el entorno por una última paletada de energía no renovable si puede encontrarse un artista (barato, claro) que luego transforme la devastación en una obra de arte moderna e inspiradora?”²⁵.

En definitiva, su conferencia, que se publicó en el catálogo del simposio, constituye un rechazo a la mala fe de estos proyectos de recuperación del territorio. Demuestra que muchos proyectos no pretendían ser permanentes y sólo existían en planos y fotografías de revistas o en galerías y que, por lo tanto, traicionaban el propósito original de las obras de arte en la naturaleza: “La cuestión de la potencial implicación del arte en la recuperación del territorio sólo puede abordarse desde el ángulo de la historia, los conflictos y las confusiones envueltas en ese conocido y amplio grupo de temas relacionados con el abuso del territorio: la tecnología, la minería, la política gubernamental y las normas, las organizaciones ecológicas y la opinión pública”²⁶. Esta condena

al arte público refleja el hecho de que la euforia de los felices años sesenta estaba dejando paso a un pesimismo profundo, melancólico, malsano incluso.

Las fotografías de las masacres de Vietnam y Cambodia invadieron los periódicos nacionales y las pantallas de televisión, y las obras de Andy Warhol – asesinatos, disturbios raciales y el triunfo de la cultura de la celebridad– se habían convertido en las nuevas realidades americanas. Morris no quería nada de esto. “Había un sentimiento, quizás desacertado, de que el artista estaba operando fuera de la estupidez del mercado, de que había dejado de producir objetos vendibles, de que éste, de alguna manera, había sido bendecido por esta relación con sus patrocinadores o mecenas, de que estaba actuando más en el mundo real. Creo que estas actitudes eran ilusiones, pero en esa época estaban extendidas”²⁷. Siguió denunciando las políticas del gobierno estadounidense, pues consideraba que eran “políticas populistas que atendían al gusto de la media y ponían lo mediocre a disposición de la mayoría [...] que ellos percibían como una medida de emergencia diseñada para dispersar la concentración cultural”. Y añadió: “Quizás temen los disturbios culturales”²⁸.



29. Ibid.

Li Shizhuo *Striking Pine on a Sheer Cliff*. Álbum de paisaje de la dinastía Qing (1644-1911)
Hoja de álbum, tinta y acuarela montada en seda, 24,1 x 14,6 cm
The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, Missouri
Adquirido por la generosidad de un donante anónimo, F78-18/11

Irónicamente, Morris había liderado la gestación de un levantamiento cultural cuando era profesor en la Universidad de Mayagüez, Puerto Rico, en 1969, cuando orquestó un *happening* de 24 horas en el que participó una gran cantidad de estudiantes que protestaron contra las políticas del gobierno estadounidense en Puerto Rico, que seguía siendo un protectorado colonial sin representación en el congreso (esto ha cambiado). Durante un febril periodo de preparación para la concentración nocturna, Morris produjo un gran número de dibujos. La idea consistía en involucrar directamente al cuerpo estudiantil en el proceso político. Morris casi muere en la protesta: atacaron su coche y casi le dan la vuelta. Su experiencia en la agitación de masas le horrorizó.

Una década más tarde ya había aparcado la capacidad del artista para cambiar la sociedad, pero no el papel de su arte para señalar las contradicciones culturales. Cada vez más veía los *earthworks* como una forma de integrar el arte en una cultura de explotación. El término posmodernismo todavía no se había extendido pero eso es claramente a lo que se refería con su crítica vanguardista del modernismo. Para

Morris, el modernismo y la vanguardia coincidieron brevemente a principios de los sesenta. A final de esa década, sin embargo, estaba convencido de que se habían separado y la era del formalismo había terminado.

En este comprometido contexto, “las preguntas sobre la forma parecen tan completamente inadecuadas como las preguntas sobre el contenido. Los problemas son innecesarios porque los problemas representan valores que crean la ilusión del propósito”. Haciéndose eco de la identificación del progreso en el arte con la entropía postulada por Smithson, Morris reivindicó: “La reacción sigue a la acción, hasta que al final el artista se ‘cansa’ y se conforma con la inacción monumental [...] La conciencia del colapso definitivo, tanto de la tecnología mecánica como la eléctrica, ha instigado a estos artistas a construir monumentos pro o anti entropía”. En tal contexto, Morris defendió la rocambolesca propuesta de Sol LeWitt de colocar una joya de Cellini en un bloque de cemento²⁹.

Si bien los *earthworks* públicos a gran escala sacaron al artista del museo y lo situaron en los espacios públicos, la reacción de Morris contra ellos dio pie



a un método artístico mucho más íntimo y personal. Esto fue precisamente lo que Morris exploraría en la serie de *Rubbings*, que ejecutó por primera vez en 1972 y posteriormente en 1992. Como hemos visto, los dibujos de Morris suelen asociarse con obras concretas. No obstante, otros dibujos se relacionan con problemas de representación vs. abstracción. En esta conexión, la serie de “frotamientos” que hizo de objetos y partes del cuerpo es especialmente relevante. La primera serie, realizada en 1972, fue de impresiones de objetos de su estudio; la de 1992, de impresiones incluso más íntimas de partes de su propio cuerpo. Para crear estos dibujos empleó fibra de vidrio poroso o papel japonés, que no se rasga cuando se le aplica presión. Se restregaba las manos con el grafito y presionaba las grandes hojas de papel, primero, en 1972, contra los objetos, y posteriormente, veinte años después, contra las partes de su cuerpo hasta que la impresión de grafito se adhería al papel.

Hasta cierto punto los “frotamientos” o impresiones de objetos y partes corporales están relacionadas con el proceso surrealista del *frottage*, que Morris había aprendido en la escuela. Pero la calidad visual y las

imágenes de estos dibujos no tienen nada que ver con el surrealismo, sino con la pincelada delicada y evanescente de las pinturas sobre pergamino chinas. Morris entró en contacto por primera vez con esas obras de joven, cuando estudiaba la gran colección de arte asiático del Nelson Atkins Museum y, en concreto, sus obras maestras: las excepcionales pinturas paisajistas de la dinastía Sung en Kansas City, que dejaron en él una huella indeleble. De hecho, el arte asiático siempre interesó a Morris, que posee una manoseada copia del *Tao of Painting* y un catálogo de pintura china editado por el Metropolitan Museum.

Es significativo que el primer dibujo de “frotamiento” que hiciera fuese una impresión del ejemplar de tapa dura de los *Cuadernos* de Leonardo Da Vinci. La copia hecha trizas que utilizaba, y todavía está en su estudio, tiene una larga historia. Originalmente había pertenecido a Robert Rauschenberg, de quien la tomó prestada o robó Jasper Johns, a quien a su vez se la pidió Morris y nunca devolvió. El interés por los complejos pensamientos de Leonardo vuelve a reunir a Morris con Rauschenberg y, en especial, con Johns, que también suele aludir a Leonardo, con quienes

tiene más puntos de encuentro que con los artistas minimalistas. Posteriormente, Morris transfirió espectrales contornos de objetos en su estudio, que se convirtieron en abstracciones irreconocibles en sus dibujos. La segunda serie de “frotamientos” son huellas de partes de su cuerpo, que se transformaron en imágenes abstractas igualmente irreconocibles de gran elegancia y sofisticación, y que, una vez más, remiten a la pintura clásica china que se realizaba sobre papel.

La fragilidad y translucidez del papel que Morris empleó en estos dibujos está en extremo contraste con, por ejemplo, los densos dibujos geométricos a tinta de la serie de 1978 *In the Realm of the Carceral*. En 1990 continuó con esta investigación de dibujos corporales en una serie de *Carcinoma*, que se basaba en imágenes extraídas de un libro de patología macroscópica donde podían verse distintos órganos aquejados de cáncer. Los dibujos se realizaron colocando esteras sobre la página y aplicando *spray* negro. Dada su postura crítica, las enfermedades del cuerpo humano podían transformarse de forma sencilla en metáforas sobre la enfermedad de la política pública.

5 DENTRO DEL LABERINTO

“Jackson Pollock ha puesto el concepto del laberinto a una distancia infinita e inalcanzable, a una distancia más allá de las estrellas —a una distancia no-humana...—. Quien sintió vértigo ante las diferenciaciones del espacio de Pollock, se perdería sin duda en el abismo de una definición inagotable del ser. Se encerraría, atrapado por el laberinto del espacio de la imagen. Pero estamos seguros contemplándolo, mirándolo fijamente y en su totalidad, desde un punto externo. Sólo el hombre, en un paradójico papel de superhombre, puede lograr tal proeza de contemplación absoluta: ver una imagen del espacio en el que él no existe”.

T. J. Clark, *Farewell to an Idea*

“Pienso en la observación de Wittgenstein sobre cómo el lenguaje es un laberinto de caminos; si se toma desde un lado, el otro se sale del camino. Así que la formación con lo no-lingüístico puede volverse laberíntica, coherente desde un lado, pero no desde el otro. Dentro del ‘laberinto’ se permite una paradoja: nos perdemos para encontrarnos”.

Robert Morris, “The Labyrinth and the Urinal”

El rechazo de Morris a la estética modernista empieza en serio con el rechazo a las formas invariables, queda patente en las obras colgantes mutables realizadas en fieltro y las piezas de suelo sin estructura de finales de los sesenta, que reflejaban la inestabilidad del momento. A pesar del hecho de que estas obras aparecen en diferentes configuraciones en cada instalación, Morris hizo diagramas para todas ellas. El artista se dio cuenta de que, más que alcanzar la utopía, el mundo y, especialmente, los Estados Unidos,

30. Robert Morris: "Size Matters." *Critical Inquiry*, vol. 26, no. 3 (Primavera), 2000.

31 Robert Morris: "The Labyrinth and the Urinal." *Critical Inquiry*, vol. 36, no. 1, 2000.

se precipitaban hacia la distrofia, lo que provocó que buscara otras fuentes de inspiración distintas a las del arte moderno o la tecnología. Rechazando los monumentos históricos de la civilización occidental, desvió su atención a la arqueología, a la ruinas de la antigüedad pre-griega y los vestigios de las culturas prehistóricas. Sus proyectos *earthwork* y los dibujos que hacía de ellos solían hacer referencia a tales lugares. Su negación a crear escultura pública monumental para adornar la arquitectura fue una negativa a la dominación de las necesidades del arquitecto, por un lado, y a la idea de la dominación en sí misma.

"Los objetos de gran escala física siempre han impresionado", concluyó. "Esta era la intención. Poder, alto estatus y las sagradas, demandadas y sublimes expresiones para suscitar sumisión. Mirar hacia arriba y ser consciente de tu tenue pequeñez frente a la autoridad y la gloria superiores que representaban el artefacto monumental", escribió en una crítica a las formas que dominan y abruma al espectador³⁰. Al buscar una alternativa a esos amenazantes monumentos, Morris se centró en una forma que le había fascinado desde el principio de su carrera como artista: la resonante imagen del laberinto. Empezó

con *Passageway* en 1961, el desorientador corredor sin salida que atrapa al cuerpo entre sus paredes reaparece una y otra vez tanto en sus estructuras como en sus dibujos.

Al rechazar la escultura monumental imperante, Morris recurrió al laberinto, una forma antigua que no domina sino que rodea y cerca al cuerpo. Plantea que el origen del laberinto quizás estuviera en las divagaciones ctónicas de la cueva prehistórica. "Dentro del laberinto uno se pierde sin una guía, o un hilo. El laberinto inutiliza la visión, la hace vulnerable a la ayuda de las capacidades cognitivas para cartografiar nuestra situación y apoderarse de nuestras respuestas críticas. También el cuerpo queda inutilizado, pues debe rendirse a seguir o dejar que lo conduzcan a través de espacios cerrados a la navegación mental"³¹. Muchos de los dibujos que Morris hizo como propuestas para *earthworks* a finales de los sesenta y setenta contienen laberintos. En 1974 construyó un laberinto físico para una exposición en el Institute of Contemporary Art de Philadelphia. Los dibujos de laberintos son un hilo conductor que recorre su obra, como si fuera una obsesión personal enterrada profundamente en el subconsciente tanto

32. Ibid.

del artista como de la raza humana. Pollock estudió la imagen el laberinto durante su análisis *jungiano*, y se ha planteado que precisamente el laberinto fuese la imagen que el artista creó en las pinturas de goteo que parecían atraer al espectador hacia su espacio.

Hemos visto que Morris siempre abordaba cada nueva etapa de su trayectoria artística con una negación inicial. Sin embargo, para encontrar un nuevo punto de partida, también señalaremos que suele empezar con una nueva tanda de reglas a seguir. Esto también es cierto en la serie de laberintos. Al explicar su obsesión con el laberinto cita la definición de Wittgenstein de las normas basadas en el comportamiento: “Cuando obedezco una norma, no elijo. La obedezco ciegamente”. En otras palabras, para Morris el laberinto persiste como una metáfora concreta de la condición de Wittgenstein para someterse a la norma. Es una forma de cercamiento, misterioso y sagrado, aterrador y claustrofóbico, que lo persiguió durante toda su vida y que, evidentemente, tiene una compulsión subconsciente por la repetición.

Morris estaba interesado en los laberintos porque no eran ni escultura ni arquitectura. Para él, constituían

una categoría especial de estructura no-monumental existente a lo largo de la historia y con origen en la era neolítica pre-alfabetizada, lo cual insinuaba que su procedencia estaba en algún lugar profundo de la conciencia humana. Comentó que le fascinaba la oposición entre la contemplación externa del laberinto y la experiencia de estar dentro de él. Para Morris, el laberinto es el misterio máximo, “una forma que retrocede hasta superar la memoria. Y parece haber sido una especie de arquitectura metafísica, que nunca se ha construido en la antigüedad sino inscrito en petroglifos o estampado en monedas, y posteriormente manifestado en mosaicos o representado en pinturas. Más allá de esos orígenes velados por el pasado irrecuperable, su función en la antigüedad sigue siendo una cuestión de eterna especulación. Hay todo tipo de metáforas; los significados laberínticos se reflejan en la propia forma”³².

Que el laberinto tuviera ese aspecto oscuro y siniestro era prácticamente desconocido para Morris. Conocía el *Carceri* de Piranesi, que se expuso en 1978 en la National Gallery de Washington, así como las descripciones de Michel Foucault de las prisiones laberínticas en *Vigilar y castigar: nacimiento de*

33. Robert Morris: "A Method for Sorting Cows." *Art and Literature*, 11, Invierno, 1967.

la prisión. Inspirado por su repaso de los pasillos restringidos y repetitivos de cárceles, hospitales y asilos, en 1978 Morris hizo *In the Realm of the Carceral*, una de sus series más brillantes de dibujos geométricos. En estos dibujos los temas del encarcelamiento y la tortura y los del laberinto están entrelazados. Los dibujos de los laberintos eran, por lo general, planos de planta abordados desde distintas perspectivas. Sin embargo, en la serie de dibujos de las cárceles imaginarias (*carceral*, carcelario en español, deriva del latín), las paredes se ven en elevación, normalmente plasmada así para que el espectador tenga la sensación de escudriñar esos espacios opresivos, esas trampas, tal como lo harían los guardianes que vigilan a los prisioneros desde sus elevados puestos de centinela.

El estilo arquitectónico mecanicista de los dibujos, con sus densas líneas negras y su precisa y contundente geometría, remite a esa mirada escrutadora que se proyecta desde las torres de vigilancia en el panóptico descrito por Foucault. El panóptico era un tipo específico de cárcel construido para que el vigilante pudiera ver a los prisioneros a todas horas sin ser visto. El panóptico original lo diseñó el filósofo y teórico social inglés Jeremy Bentham en 1785.

Bentham describió el panóptico como "un nuevo modo de obtener el poder de la mente sobre la mente, en una cantidad hasta ahora inédita". La conciencia del tipo de vigilancia industrial y, posteriormente, la sociedad tecnológica inventada se convirtieron en las preocupaciones primordiales de Morris, quien cada vez se inclinaba más hacia temas oscuros y apocalípticos de guerra y masacre.

Foucault describe cómo la vigilancia estaba en el centro de la dominación totalitaria y el control del cuerpo y la mente. En sus dibujos *Carceral*, Morris proyecta las descripciones de Foucault sobre el papel en aterradoras imágenes de pasillos para llevar a los humanos en tropel; estos pasillos le recordaban al laberinto de corredores que había en los mercados de ganado de Kansas City que visitaba de niño con su padre y en los que, del mismo modo, las vacas eran llevadas en tropel al matadero³³. Sus dibujos de estructuras laberínticas se articulan en vistas aéreas en una perspectiva ortogonal, que insinúa los mecanismos de vigilancia que se ejecutan desde las torres de guardia de las cárceles, que miden cada paso de las actividades de los prisioneros. Con todo, Morris no se libró de lo *kafkiano*: durante la

guerra de Corea el trabajo del artista consistió en acompañar a prisioneros militares a los campos de internamiento.

La rigidez del sistema de geolocalización militar y las condiciones del lugar de trabajo industrial retienen el control total, que queda expresado en los pasillos confinadores de los dibujos *Carceral*. El trabajo se controla sirviéndose del reloj y de unidades de producción mensurables. Morris comenzó a usar la imagen del laberinto a principios de los setenta, un periodo que coincide con la aparición de los primeros dibujos *Blind Time*; ésta se convertirá en un recurso dominante, primero en proyectos de *land art*, luego en instalaciones temporales en museos y, por último, en estructuras específicas y permanentes. Uno de los modelos históricos que Morris empleó fue el laberinto trazado sobre el pavimento de la catedral gótica de Chartres, en el que se basó para el *Philadelphia Labyrinth* de 1974. Las referencias históricas solían formar parte del tema del laberinto. Por ejemplo, para el laberinto triangular de la Fattoria di Celle utilizó la misma distribución de bandas de mármol gris y blanco que había visto en la catedral de Orvieto.

Morris estaba poco dispuesto a construir un laberinto permanente pero, al final, tras mucho debate, en 1982 aceptó un encargo del mecenas italiano Giuliano Gori para hacer una obra que descansaría en el parque de esculturas que éste estaba creando en un enclave histórico de la Toscana. Al principio se mostró cauteloso, pero le convenció la intención de Gori de instalar las obras de arte directamente en el entorno de tal forma que, con el tiempo, no podrían venderse en el mercado ni comerciar con ellas como si fueran artículos de consumo. Durante décadas, Morris y Gori consolidaron una amistad que confortó al artista, quien ejecutó importantes instalaciones permanentes en lugares de su elección sobre la vasta propiedad que encerraba, además de una casa, otras estructuras que Gori fue restaurando o añadiendo con el paso del tiempo. Estas instalaciones fueron concebidas en dibujos, como la puerta de bronce de acceso al hospital que Gori le encargó en honor a su mujer, Pina.

Morris ideó otros laberintos al aire libre, como el *Pontevedra Labyrinth*, que se basó en un petroglifo de 3.000 años que reposa no muy lejos del enclave del norte de España en el que Morris construyó la pieza. Además de los dibujos para los laberintos

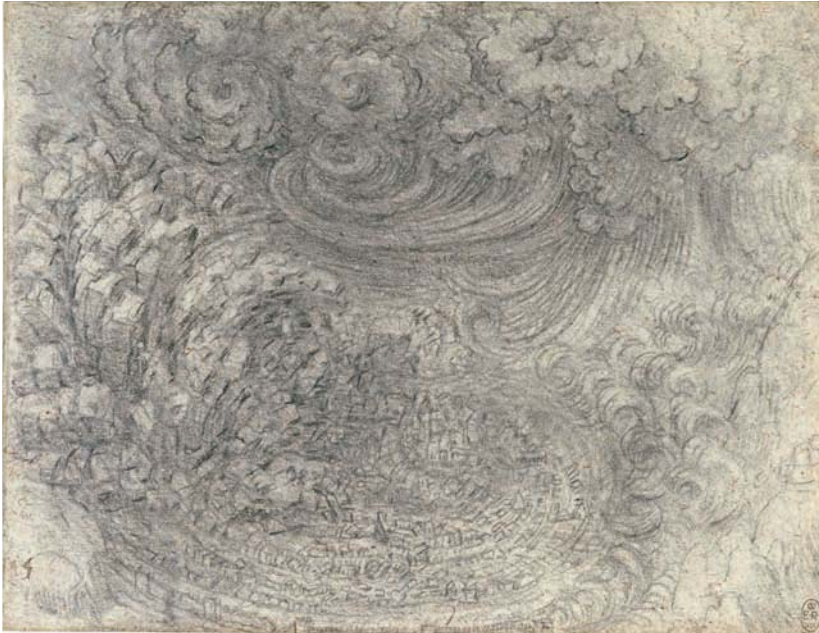
estaban relacionados con su interpretación de Leonardo. Las aterradoras profecías de cataclismos de Leonardo estaban en armonía con el talante cada vez más sombrío de Morris y su escepticismo con respecto al futuro de la raza humana, que habitaba un mundo cada vez más violento y asolado por las catástrofes ecológicas. Empezó a atormentarse con imágenes insomnes de horror y aniquilación. Por supuesto, al propio Leonardo no le era ajena la guerra, pues había diseñado armas para Ludovico Sforza, el Duque de Milán. Y también había sido testigo de desastres naturales.

Pronosticando un futuro oscuro y violento, Leonardo escribió: “En la tierra habrá animales que luchen constantemente entre ellos, infligiéndose un gran dolor y con frecuencia dándose muerte unos a otros. Su enemistad no conocerá límites; sus salvajes miembros derribarán gran parte de los árboles de los extensos bosques del mundo; y una vez se atraquen con ellos, seguirán alimentando su deseo de causar muerte y sufrimiento y pena y miedo y éxodo a todas las criaturas vivientes [...] No quedará nada ni sobre ni bajo la tierra y el agua que no sea acechado, atrapado y destrozado; y esto ocurrirá en todos los países. Sus cuerpos serán la tumba y el pasaje de todos

los cuerpos vivientes que han asesinado”. Este párrafo podría servir perfectamente para describir las obras que Robert Morris produjo durante las tres décadas siguientes, cuando el genocidio y las catástrofes ecológicas copaban las noticias.

Morris acababa de visitar Pompeya con sus referencias a los cadáveres convertidos en ceniza por la erupción del Monte Vesuvio, otra catástrofe natural. En 1982, el volcán Monte Santa Helena, en Estados Unidos, experimentó un devastador terremoto y una riada. A partir de imágenes de muerte por ahogamiento, Morris se interesó por la muerte por incineración. La obsesión temática del acuoso diluvio fue sustituida por la tierra quemada de la tormenta de fuego, que ocupó un serie de dibujos murales monumentales que transformaron las incontrolables y letales oleadas de agua en los fuegos aún más letales de los crematorios nazis y las bombas atómicas de Japón.

Estos dibujos se realizaron sobre hojas de papel del mismo tamaño que las de los dibujos del Diluvio pero, en este caso, se reconstruyeron a modo de secciones de un friso de dimensiones murales que se colgó directamente de la pared. El agua y la neblina dieron



Leonardo da Vinci *A Deluge*, c. 1517-18
Lápiz negro, 16,3 x 21 cm
Probablemente adquirida por Charles II: Royal Collection, ca. 1690
The Royal Collection © 2008. Her Majesty Queen Elizabeth II. RL 12378

que se realizaron, como estructuras de interior temporales o instalaciones *site-specific* permanentes, hay una gran cantidad de dibujos de laberintos que no se construyeron y que quizás no podrían haberse construido nunca. Los planos para un *Ear Labyrinth*, nunca materializado, se inspiraron en la Oreja de Dionisio, una cueva laberíntica con forma de oreja en la que los vientos formaban extraños sonidos y que Morris había visitado en Sicilia.

La perspectiva del laberinto de la Fattoria de Celle, que se construyó con mármol extraído de las canteras de la cercana Pietrasanta, adonde los escultores renacentistas acudían para surtirse de piedra, se toma desde un punto superior que nos permite ver la estructura triangular al completo. No obstante, una vez dentro del laberinto, el espectador está perdido en una madeja que no tiene otra salida que la entrada. En otras palabras, cuando uno se da de bruces con la última pared desnuda, la única opción es deshacer el camino. Evidentemente, las semejanzas con la desorientación experimentada por el florentino Dante debieron de pasársele por la cabeza a Morris cuando diseñaba el laberinto toscano que se instalaría a la entrada de un verdadero

“bosque oscuro”, en cuyo interior se localizaba el parque de esculturas Celle.

6 DEL DILUVIO A LA TORMENTA DE FUEGO

“Sobre el Agua, que fluye turbia y mezclada con Tierra y Polvo; y sobre la Neblina, que se mezcla con el Aire; y sobre el Fuego, que se mezcla consigo mismo, y todos con todos”.

Leonardo da Vinci, *Tratado de Pintura*

Al dibujar los planos para las intervenciones en la naturaleza Morris volvió transitar por un estilo más tradicional, que a veces se servía de las sombras y los claroscuros que rechazaba la insistencia modernista en lo plano. En la primavera de 1981 el Metropolitan Museum de Nueva York expuso cincuenta dibujos naturalistas de Leonardo Da Vinci de la colección real que alberga el Windsor Castle. Morris vio la muestra, entre cuyas obras se encontraba el inolvidable e icónico dibujo del *Diluvio* de Leonardo, un artista que siempre le había fascinado. Cautivado por ese tumultuoso *Diluvio*, a Morris empezaron a preocuparle cada vez más los temas apocalípticos, desde la letal inundación hasta el furioso fuego. Había realizado un gran dibujo al carboncillo basado en *La balsa de la Medusa* de Géricault, cuyos enérgicos y retorcidos trazos de grafito

Tormenta de fuego próxima / según el *Diluvio* de Leonardo, 1982
Grafito, pigmentos en polvo, carboncillo sobre papel, 96,5 x 127 cm



34 Edward F. Fry: *Robert Morris in the Eighties*, catálogo. Newport Harbor Museum, Newport Beach 1986.

paso al fuego y la ceniza mientras los esqueletos de los cuerpos se apilaban y desaparecían en el calor abrasador de una conflagración apocalíptica. Estos dibujos se crearon durante un intenso periodo de febril actividad de seis meses, de primavera a otoño de 1982, en los que Morris trabajó como un poseso.

Con los enormes estudios a mano alzada similares a los de Leonardo, Morris entró en un periodo figurativo y simbólico de obras realizadas en una furia de explosión emocional. Tanto en los dibujos como en los relieves asociados hechos con hydrocal (una sustancia más duradera que el yeso), el tema era el Apocalipsis nuclear que paulatinamente se fue transformando en las escenas de montones de esqueletos que hemos visto en las fotografías del Holocausto. Con su representación de temas retrospectivos, las obras de los ochenta marcan el punto en que Morris empezó a penetrar en sus propios recuerdos. La serie *Psychomachia* consistía en dibujos murales inspirados en las escenas de batallas del Renacimiento que había visto en Italia en las triunfales columnas romanas y en las pinturas renacentistas que embellecían esas victoriosas batallas. La recurrente figura en avance de *Psychomachia* se hizo con una plantilla que se repitió

y superpuso para que el resultado fuese una especie de brigada marchando.

Al escribir sobre la obra de Morris en los ochenta, Edward F. Fry comentó que el artista había roto dos de los más sagrados tabúes de la fe modernista: “La integridad y pureza de un determinado medio y la corrupción del arte elitista por las intrusiones literarias y metafóricas de los mundos exteriores de la política, la ciencia y el poder”³⁴. Fry era especialista en escultura moderna y su crítica radical a la cultura contemporánea encajaba con la de Morris. Dimitió como comisario del Guggenheim en 1971, cuando el museo canceló una exposición de Hans Haacke porque éste había hecho una tabla de personas sin escrúpulos que arrendaban pocilgas a precio de oro y varias de ellas resultaron formar parte del patronato del Guggenheim. Fry compartía la opinión de Morris de que la Ilustración, con su fundamento en la racionalidad y la capacidad del hombre para superarse, era un error.

Las dos instalaciones sonoras que Morris expuso en la galería Leo Castelli, *Hearing* (1972) y *Voice* (1974), eran unas piezas complejas que requirieron la realización de

múltiples bocetos preliminares y también de elegantes dibujos terminados que tenían valor por sí solos. Su alto contenido político anunciaba la dirección que tomaría la obra de Morris en la siguiente década, cuando el artista se preocuparía cada vez más por la violencia y la represión. La realidad contemporánea había asfixiado su fe en el progreso, así que Morris empezó a mirar hacia atrás, hacia los desastres históricos, y olvidarse de todo lo que tuviera que ver con la búsqueda de cualquier futuro mejor. Empezó a rumiar su pasado, su niñez durante la Gran Depresión en Kansas City, y los recuerdos de la Segunda Guerra Mundial. Con el deseo de comprender esa época desde una perspectiva adulta, empezó a documentarse sobre las pesadillas de la Segunda Guerra Mundial, el Holocausto y el bombardeo nuclear de Japón. Puede que Leonardo dibujase el destructivo poder de la naturaleza, pero Morris se concentraría en el destructivo poder del hombre.

Los dibujos monumentales de múltiples secciones de la *Firestorm* de 1982 remiten, al igual que los dibujos del *Diluvio* que los precedieron, a la cualidad abstracta de las pinturas chinas, que dieron énfasis al tiempo y los

fenómenos naturales y desplegaron sutiles claroscuros creados mediante la elisión abrupta y la presión del pincel, que no mediante el modelado de las formas occidental, que hace uso de la gradual evolución tonal del detalle. Pero Morris no utilizó ni pincel ni tinta: aplicó una mezcla de pigmentos con las yemas de los dedos y las palmas de las manos. El elemento figurativo, los esqueletos, no se pintaron sino que se incrustaron en la rabiosa tormenta, sus imágenes se colocaron sobre el papel y se roció tinta negra sobre ellas. A veces un esqueleto aparecía en diversas posiciones. Sobre la siguiente capa se aplicaron distintos tipos de tintas y pigmentos negros secos. A veces saturaba un trapo con un pigmento negro seco y lo aporreaba contra el papel, dejando manchas irregulares. También utilizó carboncillo para oscurecer ciertas zonas y una goma de borrar para crear líneas blancas que hicieran las veces de contenedores estructurales de los gestos intensos, a veces incluso violentos.

De las oleadas arremolinadas e incontrolables del diluvio acuoso pasaría a las conflagraciones de los campos de exterminación nazis y las furiosas explosiones que destruyeron Hiroshima. En los dibujos monumentales de múltiples partes de la



serie *Firestorm* son especialmente llamativas las huellas de las yemas del propio Morris, sus las palmas también son visibles; da la impresión de que el artista estuviera entre las víctimas de la tormenta de fuego. En los posteriores *Firestorm*, *Hypnerotomachia* y *Psychomachia*, fundamentalmente lo que hizo fue adaptar la técnica de pintar con los dedos y los movimientos de los brazos a dibujos de tamaño mural. Finalmente en las dos últimas series, que simulaban elaborados marcos y se inspiraron en relieves de bronce barrocos con imaginería del Holocausto, Morris integró dibujos que había hecho de niño de las esculturas de Miguel Ángel.

Al redefinir el dibujo como mural y emplear sus manos y brazos en gestos físicos disociados de las delicadas pinceladas y los trazos del dibujo, Morris fue capaz de plasmar el movimiento corporal en el papel y no en el lienzo. Los diversos pigmentos y procesos que utilizó insinuaban un arresto provisional y no una fijación permanente. En la series *Firestorm*, *Hypnerotomachia* y *Psychomachia* Morris empleó aguadas de tinta y pulverizó carboncillo, grafito y pigmentos negros sobre papel blanco. Impregnó el movimiento de una atmósfera vaporosa frotando el grafito contra el papel

con sus palmas y yemas, creando así la intimidad corporal y física que siempre había perseguido y, por fin, había conseguido expresar.

Pollock aseguraba que cuando estaba “en” sus pinturas, estaba en contacto con inconscientes fuerzas psíquicas y esta afirmación resuena en los dibujos monumentales de Morris. Al igual que Pollock, Morris se sintió atraído por la imaginería cargada de implicaciones y no por la abstracción y, como Pollock (y Cézanne), desconfiaba de su propio talento como dibujante. El énfasis de Morris en los materiales y los procesos, siempre claves en su obra, es fundamental en estos dibujos. Había realizado dibujos de gran tamaño sobre el suelo que se expusieron con sus pinturas abstractas en San Francisco a finales de los cincuenta. Sólo unos pocos han sobrevivido. No obstante, eran más bien pinturas sobre papel, que empleaban las técnicas y materiales pictóricos para crear superficies abstractas. Su objetivo era lo plano -no el matizado clarooscuro-, que se logró con la combinación de carboncillo, tinta y grafito sobre papel sobre la que se pulverizó una capa de pigmento. Los dibujos abstractos de finales de los cincuenta eran grandes, pero no tanto como los dibujos murales

35. Ibid.

de los ochenta, que se levantaron sobre múltiples hojas de papel unidas por el reverso y que colgaban directamente de la pared sin enmarcar. Por la forma en que se identificaron con la pared, así como con su tamaño monumental, estos murales de papel estaban más cerca de los bocetos al fresco de los antiguos maestros que de los dibujos modernos. Su tamaño era monumental; por ejemplo, el dibujo *Firestorm* de la colección del Museum of Modern Art mide 6 metros de largo y se despliega narrativamente como un pergamino horizontal, aunque en la pared cuelga como un mural. Este híbrido entre el pergamino y el mural fue una invención única y original de la que Morris hizo buen uso.

Debido a su gran extensión lateral horizontal, el ojo no puede centrarse en una sola imagen estática y se ve obligado a moverse o leer las figuras como de las llamas de una forma narrativa, similar a la de las columnas y arcos triunfales de Roma que Morris había visto recientemente en su viaje a Italia. Ahora, sin embargo, el tema no eran los vencedores sino las víctimas.

En su ensayo sobre la obra de los ochenta de Morris, Fry sostuvo que la Ilustración había tenido una cara

oscura y que todo avance había conllevado un precio. Por ejemplo, el descenso de la mortalidad infantil había generado una explosión poblacional que, a su vez, había derivado en hambruna y guerra. “La aplicación de la teoría de la relatividad y de la física nuclear crea, en el peor de los casos, la omnipresente pesadilla de la extinción nuclear y, en el mejor, el reciclaje de combustibles nucleares desechados; la investigación psicológica se transforma en la creación y manipulación -quizás hasta en el puro control ideológico- de una masa pública de consumidores pasivos, y las ciencias sociales y políticas se rinden sin complicaciones a la tiranía de las burocracias y la ingeniería social”³⁵. Morris cada vez estaba más de acuerdo con la opinión de Fry de que la Ilustración, con su fundamento en la racionalidad, estaba equivocada y que todos los avances de la ciencia y la tecnología conllevaban un abuso potencial.

De los repentinos cambios de rumbo que marcaron la carrera de Morris, el más radical fue el de su reacción contra el arte público y su interacción con poderosas e impersonales organizaciones en pro de un arte de alto contenido personal y expresivo que representaba un turbulento universo de dramas internos. Su abandono

de la escena artística neoyorquina implicaba un retiro de la acción mundana y el aislamiento contemplativo. No podía cambiar el mundo pero, al menos, podía cambiar de opinión.

7 LOS FANTASMAS DE GOYA

“¿Qué hay de la memoria? Puedo recordar muchas reacciones distintas ante varias obras, algunas de ellas variaron inmensamente con los años. Analicé este fenómeno teniendo en cuenta las nociones teóricas sobre la interpretación: cómo el arte permite periodos relativamente constantes de perplejidad y respuestas diferidas –‘retrasos’– en relación con la ‘verdad’. Pero quiero explorar el tema de la memoria como la subjetividad de la memoria, como la genealogía y/o etiología de ciertos sentimientos [...] Y aquí entramos en una zona complicada, tenebrosa, donde residen la fantasía y las imágenes, el deseo y la pérdida, el ingenio y la culpa”.

Robert Morris, “Golden Memories”, entrevista con W. J. T. Mitchell, *Artforum*, 1994

La guerra ha sido un tema constante en la obra de Morris desde el principio de su carrera. Una de sus primeras piezas de *performance*, una simulada batalla entre él mismo, disfrazado de guerrero, y el pintor Robert Huot, llevó el título *War*. De joven, a principio de la década de los cincuenta, sirvió en el ejército en Corea y presenció actos de barbarie contra civiles inocentes. Su participación en el movimiento anti-bélico durante la invasión americana de Vietnam ocupó buena parte de su tiempo a principios de los

setenta. A principios de los ochenta, como hemos mencionado, su respuesta a las masacres de la Segunda Guerra Mundial fue un tema cada vez más importante para Morris.

En octubre de 1982, Morris asistió a la inauguración de la exposición *Zeitgeist* en el Martin Gropius Bau de Berlín, donde se exhibían ocho de sus dibujos *Firestorm* en una enorme galería. El edificio del siglo XIX, originalmente un museo de arte y diseño, sufrió graves daños en 1945 durante la caída del muro. Terminada su reconstrucción, se reabrió en 1981. Desde las ventanas todavía podían verse los inquietantes *graffitis* que cubrían el muro que separaba a la Alemania oriental de la occidental. Hoy el edificio contiguo es el museo de la Topographie des Terrors, el centro documental del Tercer Reich.

La guerra había terminado cuarenta años antes de la celebración de la muestra *Zeitgeist*, pero su recuerdo seguía vivo en monumentos como la Gedächtniskirche, una iglesia que había sido bombardeada y cuyas ruinas conmemoraban el conflicto en mitad de la Kurfürstendamm, una de las principales arterias comerciales de Berlín. El arquitecto de Hitler, Albert

Speet, acababa de morir. Expertos en Europa y Estados Unidos estudiaban el Holocausto y nuevos documentos salían continuamente a la luz. Estos textos y fotografías, un recordatorio constante de los horrores de la guerra, cautivaron a Morris, que empezó a filtrarlos en su obra, una oscura sombra de la realidad histórica.

A finales de los ochenta, cuando trabajaba en una pequeña imprenta en Maine, había realizado una serie de aguafuertes que combinaban imágenes de obras de Goya con fotografías del Holocausto. Gradualmente fue aprendiendo los procesos del grabado al aguafuerte. La experiencia de la impresión calcográfica, que permite superponer distintas planchas, le llevó a idear una técnica de dibujo que transfiriese imágenes de distintas fuentes a la página. Durante los noventa, partió de las imágenes de Goya para crear sus dibujos. La mujer de Morris, Lucy Michels, que era grabadora, le había enseñado una técnica para transferir imágenes reproducidas a una sola hoja de papel. La técnica consistía en hacer una fotocopia de una imagen, que podía ampliarse o reducirse y, acto seguido, aplicar un disolvente sobre el reverso de la copia, que luego se coloca boca arriba sobre una nueva hoja de papel. Por

último, se administra presión sobre la imagen hasta que ésta se adhiere a la página.

Hay una relación entre esta técnica y la empleada por Rauschenberg para trasladar imágenes a su serie de dibujos Dante, aunque éste empleaba un disolvente oleoso que apaciguaba y difuminaba las imágenes coloreadas. Lo que es similar es el garabateo gráfico, que añade textura a la superficie mientras la imagen se adhiere gracias a la presión variable de la mano o el aparato. Esta técnica de transferencia permitió a Morris combinar imágenes de distintas fuentes con transparencias, *pentimenti* y capeados, raspados, y combinaciones y borrados de imágenes, creando una superficie rica y variable.

Goya ocupó un lugar especial en el panteón de los maestros de Morris desde que viera por primera sus aguafuertes cuando todavía era un crío en el Nelson Atkins Museum de Kansas City. Morris ha explicado su atracción por Goya: “En parte creo que tiene que ver con su capacidad para encontrar tal diversidad en lo misantrópico. Me interesan mucho menos las representaciones de soldados invasores y ciudadanos rebeldes que las imágenes desconcertantes, casi

36. Correo electrónico al autor, 15 de junio de 2011.

caricaturescas, de ilusos y deformes, y las curiosas situaciones en las que se insinúa algún incómodo pecado o deseo velado”³⁶. Morris cada vez pasaba más y más tiempo aislado en su estudio en el campo, produciendo una serie de dibujos que incorporaban imágenes de las pinturas y aguafuertes de Goya y que solía mezclar con reproducciones de fotografías que encontraba en números atrasados de la revista *Life*. Pero, a diferencia de Rauschenberg, que también tenía pilas de revistas esparcidas por su estudio para aprovechar sus instantáneas, Morris nunca utilizó el color. Las revistas que guardaba eran ejemplares antiguos en blanco y negro de los años treinta y cincuenta, los años en los que había crecido. Con el tiempo, estos recuerdos de infancia se fueron consolidando como una de sus principales influencias.

Estos dibujos combinan las oscuras imágenes de Goya con laberintos de distintas configuraciones que Morris había dibujado previamente o con una fotografía antigua de su hermana y él cuando eran niños, posando frente a la casa familiar en la calle Indiana de Kansas City. Durante este periodo, Morris siguió escribiendo y manteniendo el contacto con la

filosofía y los filósofos, pero parecía girar en torno a ciertas imágenes a las que volvía con regularidad, como el *Mont Sainte-Victoire* de Cézanne, la pintura de Pollock y las imágenes del Holocausto o del sombrío periodo del macartismo en Estados Unidos, durante el que se persiguió a ciudadanos inocentes por delitos imaginarios. Por ejemplo, compaginó el popular aguafuerte de Goya, que representa a un gigante sentado y aparentemente absorto en sus pensamientos y pertenece al Metropolitan Museum, con una fotografía de soldados caídos ataviados con uniformes contemporáneos.

La yuxtaposición de las imágenes de dos intervalos temporales distintos es discordante: uno de los dibujos de Goya, el de la bestia melancólica leyendo, se empareja con la de dos adolescentes americanos bailando. En otro dibujo, la imagen *goyesca* de Saturno devorando a sus hijos, perteneciente a sus Pinturas negras, se superpone sobre una fotografía de Morris cuando era pequeño con su familia. Y otro dibujo yuxtapone a una grotesca Madonna en plena actuación con un rostro de expresión lasciva extraído de las Pinturas negras de Goya. En otros dibujos, el laberinto de Celle se coordina con un grupo de



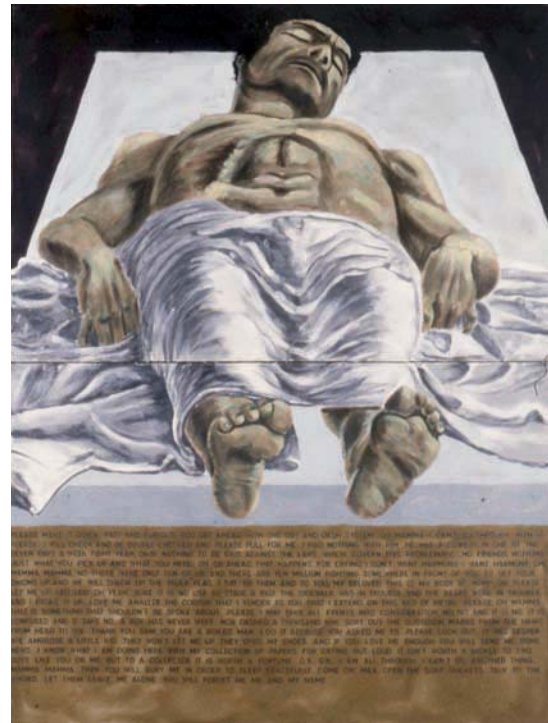
37. Correo electrónico al autor, 2 de junio de 2011.

soldados y George H. W. Bush convive con un planeta escorado y un esqueleto de Goya.

Este método de basar sus dibujos en aguafuertes invierte el orden habitual de la producción de imágenes. Este proceso inverso de creación de imágenes origina una nueva especie de espacio en los dibujos, en el que las imágenes superpuestas remiten al montaje cinematográfico. Este mayor nivel de abstracción permite a Morris acrecentar su juego de luces sobre la oscuridad y elevarlo a un nivel superior al conseguido en previos dibujos murales sin, por ello, invocar el espacio ilusionista. Las imágenes repetidas del gigante sentado y la bestia leyendo son figuras de tristeza melancólica. La versión de Morris de uno de los últimos dibujos de Goya, *Aún aprendo*, muestra al artista como un anciano con barba y bastón. Morris explicó su admiración por el maestro español: “Los últimos dibujos de su vejez, los garabatos que parecen hechos con displicencia, que encierran tanto patetismo en manchas, borrones y simples toques. Creo que las compulsiones antiguas no son muy conscientes. No dibujo para ser más consciente, cosa que sí me proporciona la escritura. Si tuviera que escribir diez

páginas sobre Goya podría encontrar razones más concretas o, al menos, conexiones, pero no quiero hacerlo”³⁷. En otras palabras, había trasladado su interés de la crítica y el argumento a la memoria y la melancolía. Wittgenstein sigue siendo un referente, pero ahora Morris está más interesado en las obras tardías del filósofo, en las que habla de la dificultad de expresar lo inefable o eso que burla al lenguaje y la descripción verbal.

Los dibujos de Morris que se basan en Goya no pretenden ilustrar tesis filosóficas o provocar argumentos estéticos. Son documentos personales de las meditaciones del artista y recuerdos más privados que públicos y que no necesariamente tienen una base racional o propósito. Mientras realizaba esa primera serie de dibujos a partir de Goya, Morris también trató de encontrar una forma de traducir el estilo de dibujo basado en imágenes apropiadas a la pintura. Experimentó con grandes encáusticas sobre paneles de aluminio que importaban imágenes de las obras de Goya, del radical escorzo del *Cristo muerto* de Mantegna y de la ya familiar instantánea de Pollock pintando de Namuth. Estas pinturas se expusieron en 1990 en la Corcoran Gallery de Washington D. C. Con



38. Ibid.

el tiempo, la encáustica se fundió en distintas partes y las obras se destruyeron.

Las alusiones a Goya aparecen en estas pinturas y en los dibujos que Morris hizo durante las dos décadas siguientes, mientras reconsideraba la creación artística, sus procesos y sus propósitos. Goya se convirtió en una fuente de inspiración para él porque admiraba que hubiera podido hacer tanto con tan poco en sus dibujos y porque su registro era maravilloso. “¿Cómo puede no interesarte un artista al que nunca puedes a conocer del todo? Algunos de esos dibujos de vejez parecen haber sido realizados con saliva y hollín y, a pesar de todo, rebosan ironía, patetismo, sarcasmo e incluso, o eso me parece, una especie de sardónico rechazo hacia sí mismo en la edad avanzada. Aquí pienso en esos hombre mayores sentados en sus hamacas. Desconcertantes y misteriosos”.

Aunque sentía que los *Caprichos* tenían un registro más amplio, también utilizó las imágenes de *Los desastres de la guerra* y de los *Disparates*, crueles sátiras sobre la locura humana. Preguntado por la atracción que sentía hacia Goya, Morris contestó: “Parecía que todo aquello que yo sentía tenía relación con Goya. Pero

he de admitir que también es desalentador. ¿Cómo puede uno siquiera acercarse a lo que él hizo? Y luego hay otro aspecto completamente distinto de él que me impresiona. Fue un superviviente en tiempos muy duros. Debió de tener un sentido político muy bien desarrollado y ser muy espabilado para expresar así la época en la que le tocó vivir. Una cosa es sobrevivir, y otra exigirle tanto a la obra propia. Los medios de Goya fueron modestos pero su registro fue enorme. Documentó todo aquello con lo que se tropezaba –la estupidez y la ignorancia y la avaricia, la crueldad y el sufrimiento y la muerte– y acechante en sus sombras estaba ese tenue filo de misterio que atormenta a la existencia”³⁸.

En sus grabados, Goya incluía texto e imágenes para añadir otra dimensión a lo visual, con frecuencia, una dimensión tremendamente mordaz y crítica. Que Goya combinase palabras con imágenes también ayuda a explicar la fascinación de Morris por el pintor español. Para el artista, Goya es una llave que abre la caja de Pandora de sus propios recuerdos. Durante la década de los noventa produjo una serie de pequeños dibujos en tinta sobre mylar, una resistente superficie plástica que causa que los líquidos diluidos se propaguen en motas

y sombras. Estos dibujos son detallados y poéticos, y contrastan con los poderosos y enérgicos poniendo de manifiesto una parte distinta de la personalidad de Morris. Las reproducciones originales de los grabados de Goya en las que Morris basó sus dibujos eran relativamente pequeñas. Con el tiempo, éste hallaría una forma de ampliar secciones de ellas al tamaño de la pared, perdiendo el detalle de la imagen original y sumiéndose en la abstracción. No obstante, la naturaleza de esta abstracción era de un orden diferente porque las imágenes se fundamentaban en reproducciones y no en representaciones de lo que ve el artista.

El método que Morris empleaba para crear esta categoría de dibujos plantea cuestiones de estilo por la mezcla y adulteración de las imágenes. La combinación de imágenes apropiadas de fuentes reproducidas como las ilustraciones de la revista *Life*, viejas fotografías familiares e imágenes de los viejos maestros, más concretamente de Goya, plantea el tema del estilo de forma especialmente mordaz porque el espacio de estas fuentes es distinto. Al compartir la misma superficie, las contradicciones espaciales parecen desaparecer en un nuevo tipo de espacio que aproxima la abstracción al espacio cinematográfico.

La idea de que el estilo es relativo es otro principio posmodernista que Morris abrazó en su escepticismo hacia los significados invariables. Una vez más, en 2006, regresó al gran tamaño y al intenso movimiento físico en un conjunto de obras cuyo título es deudor de varias imágenes de *Los desastres de la guerra* de Goya. Sin embargo, ahora la concreción de las imágenes no se pierde porque las secciones del dibujo original se han recompuesto en un orden distinto, haciendo que parezcan sencillos diseños de luces y sombras. En estos dibujos murales, Morris una vez más se limita al alcance de su propio brazo para marcar el campo. Su método de producción de dibujos consistía en concentrarse en imágenes específicas de la serie de grabados de Goya y luego trasladar lo que recordaba de ellas a las grandes hojas de mylar en las que estaba trabajando. Como en los dibujos *Firestorm*, estas interpretaciones de *Los desastres de la guerra* se pegan directamente a la pared con cinta adhesiva, lo cual enfatiza su identidad como murales. Hoy los dibujos a gran escala son cada vez más populares y los dibujos murales de Morris de los ochenta deben considerarse un precedente.

La elaboración de la superficie físicamente capeada de estos pictóricos dibujos murales es importante

porque el dilema al que se enfrentó Pollock, y que pareció detener en seco a la pintura, dictaba que los artistas de la New York School habían llegado a un punto muerto al intentar traducir el espacio de la pintura de caballete al de la pintura mural del pasado, que era inmediatamente identificable como idéntica con la lisura de la pared con la que se fundía. Los dibujos murales de Morris presentan otra posibilidad de combinar los contrastes de valor de la pintura de caballete, de la que había renegado el modernismo tardío, con la reconocible lisura de las imágenes trasladadas directamente a la pared. Fue una conclusión a la que también llegó Sol LeWitt en los dibujos a lápiz que hizo sobre la pared y que, hacia el final de su vida, evolucionaron hasta una forma de pintura al fresco.

Las abstracciones que Morris creó de *Los desastres de la guerra* de Goya nos distancian de lo específico; su relación con las imágenes originales es más metafórica que descriptiva. El mylar, el soporte de muchos de los dibujos relacionados con Goya, tiene propiedades concretas de las que el papel carece. Es semi-transparente, para así calcar imágenes, como Morris hace en las más pequeñas de los *Disparates*

de Goya. La tinta “sangra” por la superficie y, aunque es negra, podemos experimentarlas como si fuesen sangrientas heridas de guerra. Los dibujos murales a gran escala no son abstracciones de nada sino recuerdos de imágenes concretas, ya pintadas, que implican otro nivel de distanciamiento. Aunque la implicación física del artista con su creación le da un tono emocionalmente expresivo a las imágenes. La contradicción entre la abstracción distante y la inmediatez física y gestual brinda una tensión única a estas piezas. Cuando Morris utiliza polvo de grafito, las partículas granuladas pueden restregarse y repartirse para lograr unos claroscuros más sutiles.

En la primavera de 1999 Morris dirigió un taller que denominó “Dibujo / Fotografía / Dibujo” en la Universidad Politécnica de Valencia. Les explicó a los estudiantes cómo transferir imágenes de una diversidad de fuentes para así permitir que la historia del arte se hibridase con la actualidad. Morris llevaba ya muchos años usando fotografías en sus obras, casi siempre de archivo, es decir, no eran instantáneas realizadas con un propósito artístico. A diferencia de Rauschenberg, Morris no era un fotógrafo profesional. Enseñó a sus alumnos del taller a traspasar imágenes



Robert Morris, *DRAWING – PHOTO – DRAWING*. Valencia :
Fundación Cañada-Blanch : Universidad Politécnica de Valencia,
Facultad de Bellas Artes, ca. 1999
Talleres Cañada Blanch/Facultad de Bellas Artes de San Carlos

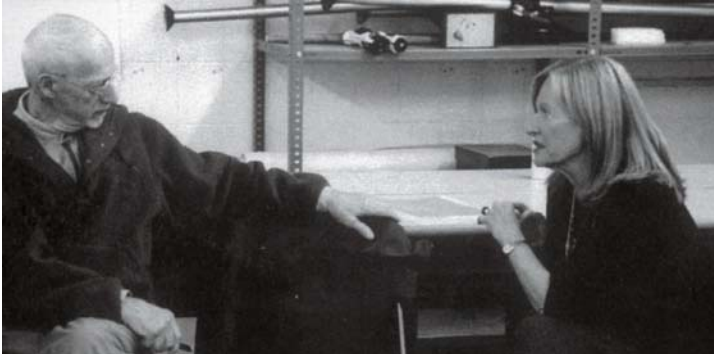
desde distintas fuentes a una única hoja de papel siguiendo el mismo proceso de producción de los dibujos que incorporaban imágenes de Goya y otros maestros de la antigüedad.

Este método de producción de dibujos era, como las pinturas de Johns y Rauschenberg, una forma de simbiosis, aunque en el caso de Morris la simbiosis se daba entre el grabado y el dibujo. Identificamos los grandes dibujos murales en tinta de táctiles superficies y ambigua profundidad ambigua con las pinturas. En estos dibujos, a Morris le preocupaba no tanto cuál era la imagen o cómo se creaba sino el acontecimiento, pues estaba conectado con la memoria. La distribución por capas de las imágenes pone a estas obras en relación con el montaje cinematográfico, que crea un intercalado similar, exigiendo a la mente que asocie distintas imágenes en una única construcción imaginativa mental contenedora de un significado múltiple.

Los últimos dibujos que Morris realizó en torno a Goya, las enormes obras de múltiples partes basadas en los *Disparates*, que parecen abstractos porque la imagen está extremadamente ampliada, se ejecutaron

en 2006. El proceso de producción utilizado no fue la ampliación mecánica, sino un ejercicio de transferencia de la memoria. Para hacerlos, Morris estudió los grabados de Goya y luego plasmó lo que recordaba de ellos en las hojas de mylar. Una vez más, recurrió a un proceso interior en busca de inspiración, como ya había hecho en casos anteriores. Estas obras a gran escala también estaban vinculadas con su estudio de la relación de la abstracción y la representación, que continuaría durante la siguiente década.

La investigación en torno a *Los desastres de la guerra de Goya* –en la que Morris invirtió una década de su vida- combinada con imágenes contemporáneas tiene un impacto espectacular inédito en dibujos anteriores. Cuando le preguntaron por qué ahondaba en Goya, el artista respondió: “Podría encontrar algunas razones más concretas, o al menos conexiones, pero no quiero hacerlo. En alguno de sus textos Wittgenstein dijo que a veces eran precisamente las razones que no eran concretas las que en realidad se deseaban”. La irracionalidad que Goya plasmó no le resultó extraña a Morris, que opinaba que, de la Segunda Guerra Mundial en adelante, la historia era el documento de una barbarie continua. La crisis de la que Goya fue



testigo en los años previos a 1800 estaba atestada de profundas paradojas: el lujo extremo coexistía con el sufrimiento más terrible y las sublevaciones populares, los más estimulantes y extraordinarios hallazgos artísticos, tecnológicos y científicos, y la degradación humana, la corrupción moral y la debilidad política. Doscientos años después, Morris, al apropiarse de las pesadillas de Goya y mezclarlas con imágenes contemporáneas, insinúa que el hombre no ha hecho ningún progreso.

8 TIEMPO DE CEGUERA

“Simultáneamente, y desde el otro lado –desde el lado corporal, del lado del cuerpo que habita su tiempo y espacio contemporáneos, y no el de la memoria, pero que, sin embargo, siente el impulso y la imposición de la carga psíquica de la memoria– también hay en estas obras un re-llamamiento o red denominación de un complejo conjunto de relaciones mediadas que sólo podrían haber brotado tras toda una vida de preparación”.

Robert Morris, “Cézanne’s Mountains”, *Critical Inquiry*, vol. 24, 1998

Morris quería compaginar las afirmaciones filosóficas con imágenes en su deseo de explorar la relación de las palabras con la experiencia. Los *Investigations* eran pequeños dibujos que hizo con los ojos abiertos por la época en la que se celebró su retrospectiva en el Guggenheim en 1994. Todos y cada uno de los

dibujos tenían inscrita una cita de las *Philosophical Investigations* de Wittgenstein, que se combinaba con imágenes que Morris había encontrado en ejemplares antiguos de la revista *Life* y que había copiado sobre mylar. Originalmente su pretensión era utilizar sólo aquellas que Wittgenstein podría haber visto en vida, pero al final incluyó fotografías de sus propias obras, especialmente de los laberintos, y también de sangrientas batallas de la Guerra Civil. Una vez más, el contraste de la oscuridad de la imagen con la blancura de la página puede interpretarse como una metáfora de la ignorancia y la ilustración que corre paralela con el rechazo de Goya al racionalismo como resultado de lo que había visto y experimentado. Al igual que ciertas imágenes de la serie de dibujos basados en Goya y la compleja instalación sonora *Hearing*, las *Investigations* de Morris hacen referencia a un capítulo negro de la historia americana: las investigaciones y los castigos que tuvieron que soportar ciudadanos inocentes durante el macartismo de los años cincuenta.

En el siglo XVI Pieter Bruegel pintó *La parábola de los ciegos*. Cuatrocientos años después, Morris retomaría el tema de la ceguera como imagen y parábola. El primer grupo de noventa y ocho dibujos de *Blind Time*

39. Correo electrónico al autor, 12 de junio de 2011.

está fechado en 1973. Morris sumergió los dedos y las manos en una mezcla de grafito, pigmentos en polvo y oleoso aceite quemado para plasmar sus huellas sobre el papel. El método de producción de los dibujos se remonta a aquellos basados en tareas y *performances* que Morris había ideado al principio de su carrera y yuxtapone un minucioso método autoimpuesto con sorprendentes y variados resultados. El tiempo estimado de elaboración del dibujo se especificó y apuntó en la obra junto con el tiempo real que había sido necesario para crearla y el margen de error entre la estimación y la realidad. Por tanto, se introdujo el concepto de error en la elaboración del dibujo, llamando la atención sobre la diferencia entre la intención y el resultado que puede ampliarse a toda acción humana.

La gran cantidad de dibujos que forman *Blind Time* tiene que ver con la urgencia que Morris sintió por producirlos. De hecho, Morris no hizo muchas esculturas minimalistas u obras de *land art*, tampoco posee un gran corpus de piezas de fieltro. Por otro lado, se sumergió en los recuerdos de su niñez y nunca dejó de hacer obras sobre papel. En el dibujo encontró un espacio para el pensamiento

y el recuerdo, algo que nunca le proporcionaron las obras tridimensionales. Hay siete series de dibujos *Blind Time* que van desde 1973 hasta 2007. Los textos escritos que acompañan las imágenes añaden otra capa de significado y requieren un tiempo extra para visualizarlas y digerirlas. El registro de esos tiempos estimados y reales, el nivel de error entre ambos, la intención y el resultado son inherentes al significado de estos dibujos. Según Morris: “No ser capaz de ver el papel mientras dibujo socava toda idea de intencionalidad y plantea la cuestión del dictado del error como factor limitador. Para aquellos que trabajan con los ojos vendados, la noción de talento pierde todo significado. El proceso en sí mismo no me interesa, no es más que el medio”³⁹.

Los dibujos se harían en una única sesión y en una determinada cantidad de tiempo y espacio. Las instrucciones de uno de los primeros dibujos de *Blind Time* dicen lo siguiente: “Con los ojos cerrados, grafito en las manos y calculando un lapso de tiempo de 3 minutos, ambas manos tratan de deslizarse hacia abajo en la página con idénticos movimientos en un intento por ceñirse a columna vertical de marcas. Tiempo estimado de error: +8 segundos”.

Este procedimiento es común a todos los dibujos de *Blind Time*. Todos ellos se hicieron en una sola sesión que condensaba un tiempo que, a su vez, se anotaba en el dibujo. Además de seguir el mismo programa específico de control del tiempo estimado y real, y de la discrepancia entre ambos, los dibujos también tienen en común que se hacen con los ojos vendados y las manos y los dedos cubiertos de pigmento sin recurrir a los instrumentos convencionales de dibujo para la creación de la imagen.

Esta metodología basada en las instrucciones y en la estructura informal e indeterminada de los dibujos de *Blind Time* ocupó a Morris durante más de tres décadas. Se dividen en series que se hicieron de una vez. La serie *Blind Time II* es notablemente distinta a todas las demás porque no fue Morris su creador. El artista se preguntaba cómo sería la obra si la hiciera alguien ciego de verdad, así que le pidió a una mujer que era ciega de nacimiento que ejecutase los dibujos bajo su dirección. Las series siguientes, de *Blind Time III* (1985) a *Blind Time VI* (2000), las realizó el artista con los ojos vendados. El mundo experimentado sólo por el sentido del tacto difiere completamente del que se percibe visualmente. La transferencia de

la experiencia del mundo de la visión al tacto fue un experimento radical con sorprendentes resultados. Uno de ellos fue que, sin la visión, Morris se sentía aún más aislado de lo habitual, perdido en un espacio personal donde las emociones y los recuerdos podían borbotear desde el inconsciente. Al final encontró la forma de experimentar esa especie de trance en el que Pollock se sumía en sus pinturas de goteo, que para él consistía en estar “en su pintura”. Al hacer dibujos pictóricos en una técnica que se asemejaba a la dactilopintura, que tiene una intensa conexión personal con los procesos primarios infantiles, Morris accedió al misterioso espacio donde quizás moran la bestia en el corazón del Minotauro o los espeluznantes personajes de la imaginación de Goya. Quizás por primera vez en su vida estaba en sintonía consigo mismo. Y eso le aterraba.

Es significativo que Morris guardase los dibujos que había hecho de niño y adolescente y los utilizase como referencias en sus obras maduras, daba la impresión de que no quería perder el contacto con las intensas emociones que le evocaban. Los dibujos *Blind Time* y los textos en torno a ellos hicieron posible que Morris recorriera su memoria hasta llegar a esas

40. Respuesta al autor.

41. Correo electrónico al autor, 2 de junio de 2011.

42. Robert Morris: "Words and Images in Modernism and Postmodernism." *Critical Inquiry*, vol. 15, no. 2 (Invierno), 1989.

emociones fuertes que se habían reprimido porque eran demasiado dolorosas. A propósito de los dibujos *Blind Time*, Morris ha escrito: "Era el obstáculo de no ver, el espacio ciego que habitaba y que era un mundo. Todo se apagó excepto las manos móviles y la página, que crearon un espacio cerrado sobre sí mismo donde la incomodidad era más que bienvenida"⁴⁰. Morris ha definido el método de producción de los dibujos *Blind Time*, que puede tener desde gestos violentos hasta delicados detalles, como un "modo de agresión, dada mi postura ante el mundo. Los trazos salen a un espacio histérico, un espacio coagulado en esa amenazante membrana. Claustrofobia. Concebir estrategias para apartar la membrana deja marcas: el grafito en los dibujos *Blind Time*, la trayectoria de la aguja de la electroencefalografía, etc."⁴¹.

Al trabajar con los ojos vendados, calculando el tiempo que pasaba, Morris invocó el recuerdo del primer Cézanne que había visto, el paisaje de *Mont Sainte-Victoire vu des Lauves*, en la Nelson Gallery of Art, Kansas City, Missouri. Recuerda que tocar esas páginas fue para él como tocar a Cézanne. La veneración de Morris por Cézanne era tal que en 1988 se embarcó en

un viaje al estudio del francés en Aix. Recuerda haber tocado la capa de Cézanne: "Estaba ahí, de pie, con mis dedos tocando la tela porque no pude reprimir las ganas, hasta que la solté porque no podía soportar la vergüenza y el miedo a ser descubierto. Podía oír el tráfico de la calle y me impregnó la nostalgia de los silencios que Cézanne buscaba"⁴².

El hecho de que todos los dibujos de *Blind Time* contrapongan las imágenes realizadas a los textos inscritos en la hoja con posterioridad a la realización de dicha imagen es central para su significado. La yuxtaposición es una continuación de la investigación que Morris hizo durante toda su vida sobre la relación entre palabras e imágenes. En estos dibujos plantea el problema de lo que ocurre cuando las imágenes y el texto se entremezclan y si discrepan, contaminan o cambian sus respectivos significados. Trató de contestar a la pregunta de cuáles son las diferencias entre lo icónico y lo textual elaborando obstáculos para la creación de imágenes. La táctica de hacer obras con los ojos cerrados le brindó la posibilidad de investigar las relaciones entre memoria, imagen y percepción espacial, elementos que habían sido privados de su función sensorial

43. Alois Riegl: *Die Spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn*. K. K. Hof- und Staatsdruckerei, Viena 1901.

primordial, es decir, de la visión. Localizar el sentir no en el ver sino en el tocar le proporcionó un sentido más íntimo de participación diametralmente contrario a las consideraciones distantes de la ingeniería del arte minimalista.

Morris no fue el primero en interesarse en la ceguera como medio para determinar percepciones de formas en el espacio, incluyendo distancias y volúmenes. En su *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*, el filósofo del siglo XVIII Denis Diderot examinó las percepciones de quienes nacieron ciegos. Diderot reivindicó que el ciego también posee estas capacidades de distinción. Sin embargo, es más acertada si cabe la distinción entre la percepción háptica y óptica -la primera está relacionada con el tacto, la segunda, con la vista- que, en opinión de los historiadores del arte, divide los tipos de percepción visual que Morris propuso fundir en los dibujos de *Blind Time*. Según un ensayo de Diderot, una persona ciega que recobra la vista repentinamente y ve por primera vez no entiende de forma inmediata lo que ve y debe pasar un tiempo estableciendo relaciones

entre su experiencia de formas y distancias (pues ese conocimiento lo había adquirido con el tacto) y las imágenes que se le irán apareciendo por la vista.

Con frecuencia a Morris se le ha criticado por su falta de coherencia y sus radicales cambios de rumbo. Pero, si repasamos toda su carrera, veremos que siempre le han interesado los mismos temas, que suelen ser filosóficos y existenciales al tiempo que reflejan un intento de hacer arte en la estela de Pollock, es decir, un arte que recuperase ciertos aspectos de los viejos maestros sin por ello depender de sus convenciones estilísticas. Morris investigó cómo había iniciado Cézanne el proceso que había terminado en la abstracción de su estilo de moduladas pinceladas, que no completaban los contornos pero confiaban en un implícito atractivo táctil en sus superficies elaboradas y matizadas. En lo que a la historia del arte se refiere, esta distinción entre háptico (que se refiere al tacto) y óptico (que se refiere únicamente a la vista) corresponde a las categorías estilísticas dominantes establecidas por el gran historiador del arte vienés Alois Riegl⁴³.



La conciliación de Cézanne y Pollock es clave para la ambición de los dibujos de *Blind Time*, que unen el deseo de crear una superficie pictórica con el deseo de trabajar de una forma inmediata y espontánea que niega la preconcepción y permite documentar el accidente físico, la asociación libre automática y los procedimientos azarosos que sólo pueden controlarse de forma completa. En estos dibujos, al fin Morris resolvió un problema: la síntesis de las superficies táctiles, texturadas y ambiguas de Cézanne con la ejecución espontánea y el poderoso dramatismo de Pollock.

Dibujar con los ojos vendados dio prioridad al sentido del tacto sobre el de la vista. Hacer una imagen sin ver insinuaba una forma de estudiar la conexión del cuerpo con la mente. Morris quería probar si el recuerdo del tamaño y los márgenes de la página determinaba el movimiento de las manos y los dedos a la hora de crear una imagen. Si se comparan las imágenes hechas por la mujer ciega en los dibujos de *Blind Time II* con las de los realizados por el artista con los ojos vendados, veremos que, a pesar de la oscuridad en la que se hacen los trazos, la amplia experiencia de éste en la enmarcación y

colocación de la imagen en un campo queda reflejada en una sofisticada consciencia de la relación de la imagen con los márgenes. La experiencia también nutre las variaciones tonales y el contraste que se crea al variar la presión y modificar los movimientos de manos y brazos.

Morris empezó a dibujar con los ojos vendados, entre otras cosas, porque estaba buscando una forma de crear un arte que eliminase tanto el gusto como el talento (que, según Duchamp, era el propósito de su obra). El artista ya había decidido que las selecciones, combinaciones y disposiciones de Duchamp eran funciones de gusto y que las producciones de *Le Grande Verre* y su última instalación, *Étant Donnés* – que Morris había visto en el Philadelphia Museum – encerraban tanto talento como concepto. Así que intentó ir más allá y borrar por completo la percepción visual, en pro de esta presunta aniquilación del gusto y el talento. Al final, cuando hizo balance de los resultados de los dibujos de *Blind Time*, se dio cuenta de que sus esfuerzos habían sido fútiles.

La obsesión con la medida en los dibujos de *Blind Time* está relacionada con las primeras obras de Morris



44. Respuesta a una petición del autor.

y también con una imagen que había empezado a atraparlos: la de la Melancolía de Durero, presente en su más célebre grabado. Morris había utilizado la palabra en una serie de complejos dibujos lineales de finales de los noventa: incorporó en todos ellos la palabra *Melancholia*, una imagen del laberinto y otra del diagrama pato/conejo de Wittgenstein, que visto de una forma parecía un pato, y de otra, un conejo. Una de las series de *Blind Time* se subtitula *Melancholia* y hace referencia al icónico grabado de Durero que representa a un ángel sentado absorto en sus pensamientos. El título *Melancholia I* aparece en la propia obra, sugiriendo que Durero pudo haber tratado de ilustrar los cuatro humores: melancólico, flemático, colérico y optimista. Durante la Edad Media, estos cuatro humores estaban relacionados con los cuatro elementos –tierra, aire, fuego y agua-. Morris ya había creado imágenes de los elementos, pero de los humores, sólo el melancólico se correspondía con su carácter y experiencia.

A diferencia de Duchamp, que profesaba un verdadero interés por la alquimia y las transformaciones alquímicas, a Morris sólo le interesaban los símbolos de construcción que Durero representa como formas

geométricas, imágenes que repite en muchos de sus dibujos de los noventa. La siniestra figura de Durero, que posaba en una actitud de abatimiento y frustración, con una mirada triste, plúmbea y descendente, puede interpretarse como una encarnación del buscador con la que Morris se identificaba. En la serie de 1999, *Blind Time V*, que llevaba el subtítulo de *Melancholia*, Morris empezó a introducir la esfera, el poliedro y el disco de Durero. Luego, con los ojos vendados, cubrió estos dibujos lineales con manchas de grafito, sus manos buscaban a tientas la certeza, la tierra firme que había esquivado durante toda su vida. El artista describió su frustración: “Los dibujos *Blind Time* siempre me degradaron a mis niveles más bajos. Inseguro y patético, ausentes las ilusiones de la vista. Fragmentado y espástico, ausentes las ilusiones de la integridad. Infrahumano, bajo el asfixiante faldón del ángel. Y liberado en un reino ctónico donde es fácil aguantar la respiración. Libre para actuar ajeno a esas expectativas que otros determinaron para la iniciativa. Libre para sentir la porción más oscura de ser”⁴⁴. Morris produjo quince dibujos para la serie *Blind Time V Melancholia*. Las tres formas geométricas –el poliedro, la rueda y la esfera– aparecen en todos ellos como elementos estructurales ocultos.

45. Robert Morris: *Have I Reasons*, ed. Nena Tsouti-Schillinger. Duke University Press, Durham 2008.

46. *Ibid.*

47. *Ibid.*

El propio estado de ánimo de Morris era cada vez más melancólico: la vida empezaba a privarle de buenos amigos que morían prematuramente y su retirada de la sociedad y del carnaval del mundo del arte era cada vez mayor. Meditó sobre las imágenes en la *Melencolia* de Durero:

“Quizás el ángel del grabado de Durero es ciego. Quizás el ángel podía sentir en su entorno la presencia del poliedro, la esfera, la rueda de molino, la campana. Pero, ¿qué podría aprender el ángel? Creo que la visión no es el tema de esta imagen. En cualquier caso, no la visión literal. El ángel mira fijamente hacia el espacio. Sin ver o ciego. Quizás el ángel está pensando. Pero no podemos saber en qué piensa”⁴⁵.

Morris conoció al filósofo y activista político Noam Chomsky cuando ambos fueron detenidos durante un protesta contra la guerra de Vietnam. Le impresionaban los escritos de Chomsky y en este texto se dirige directamente a él:

“Los humanos estamos, según Chomsky, en una jerarquía entre las ratas y los ángeles. Una rata no podría salir de un laberinto que exigiese la aplicación de los números primos. Así que, ¿por qué deberíamos nosotros tener respuestas a preguntas sobre el yo, la relación de la mente/cuerpo, la conciencia, el conocimiento *a priori*, etc.? ¿De verdad queremos saber qué piensa el ángel piensa de todas estas cosas? Nuestra ceguera ante estas cuestiones debería satisfacernos. Pero, por supuesto, no lo hace. Por contrapartida, el ángel está satisfecho sin tener respuestas a esas inimaginables preguntas que se plantean los ángeles. La del ángel es una ceguera superior”⁴⁶.

En 2002 Morris colaboró con el artista italiano Claudio Parmiggiani en una nueva escultura *site-specific* para la Fattoria de Celle en un remoto bosquecillo de bambú, donde los espectadores se topan con los elementos extraídos del grabado de Durero. La obra se titula *Melancholia II*, como ésta fuese una continuación de los pensamientos de Durero. Los tres esculturas geométricas de mármol blanco fueron la aportación de Morris a la instalación. Morris ha desgranado las impresiones que le provocan el grabado de Durero:

“La melancolía es la condición de lamentarse por respuestas que no llegan –independientemente del nivel de las preguntas planteadas–. Hace que las relaciones entre disco, poliedro y esfera sean una alegoría de las relaciones entre conjuntos de preguntas sin respuestas –independientemente del nivel en el que existan–. A lo lejos, en la distancia, un murciélago sostiene una inscripción apergaminada que dice ‘Melencolia’ –el pensamiento volando a ciegas, burlándose del ángel que se sienta inmóvil, abandonadas las herramientas en derredor de él/ella (no creo que este ángel tenga sexo, si acaso, tiene ambos). Estamos presenciando una escena de gran contención: el ángel se sienta pasiva y ciegamente. Los universos podrían colapsar en una rabiosa implosión si el ángel perdiera la paciencia y actuase”⁴⁷.

Esta inminencia de la acción que señala la figura que se sienta absorta en sus pensamientos (¿concienciando qué movimiento?) encaja con el estado de ánimo de pena y confusión que envolvió a Estados Unidos tras el trauma del 11-S. Los dibujos de *Blind Time*

48. Ibid.

(*Grief*) expresaban la ira y el desencanto de una nación cansada de la guerra, confusa y frustrada, que estaba a punto de embarcarse en una cruzada que terminaría en los actos que Goya había pintado. Con los dibujos inspirados en el pintor español, Morris acusa al presente de repetir los capítulos más oscuros del pasado. Su crítica es semejante a la del filósofo alemán Theodor Adorno. En *Minima Moralia*, Adorno argumenta que la mente moderna ha rechazado las ideas de racionalidad, armonía y coherencia de la Ilustración porque han resultado ser falsas. Adorno califica de “ciencia afligida” a la filosofía actual, por contraste con la descripción que Nietzsche hizo de la filosofía, a la que denominó de “la ciencia feliz”. Al igual que Adorno, a Morris no le preocupa la celebración del superhombre sino el dolor de la pérdida que caracteriza las menguadas posibilidades de la humanidad contemporánea y la imposibilidad de vivir una vida buena y honrada en vista de los desastres de las guerras del siglo XX.

Wittgenstein trató de demostrar la interrelación entre el texto y la imagen en las formaciones de significado, comprensión y conocimiento, y Morris produce obras de arte que interrogan la forma en que las imágenes

puede o no verbalizarse. Por ejemplo, los dibujos de *Blind Time IV* de 1991 tienen fragmentos de textos del filósofo americano Donald Davidson que hablan de acciones y acontecimientos. En esa época, Morris no conocía a Davidson, pero se hicieron amigos tras un intercambio escrito. La serie *Blind Time* de 1991 lleva el subtítulo *Drawing with Davidson*. Como muchos filósofos que lo precedieron, empezando por Sócrates, Davidson intentó explicar la “akrasia” –por qué alguien tomaría la decisión de hacer algo que sabe que va en contra de sus intereses–. Davidson confeccionó una teoría de la mente dividida para justificar tales acciones que a Morris le pareció fascinante. Al artista le interesaba más la idea de las acciones erróneas resultado de las malas percepciones que cualquier interpretación *freudiana* o *jungiana* del inconsciente. “A diferencia de la escritura”, afirmó, “No hago dibujos para ser más consciente. Dibujar me permite pensar en un nivel preconscious, ausente de lógica e indeferenciado por la lógica y razón. Cada vez más son formas de escapar de la lógica y la racionalidad y permiten a la mente hacer sus propias conexiones inmediatas y desconocidas en el laberinto del cerebro”⁴⁸.

Los textos de la serie *Blind Time V (Melancholia)* suelen relacionarse con la pérdida, el duelo y el recuerdo de los amigos, como el historiador del arte Edward Fry, el arquitecto Alan Buchsbaum o su abuelo, que había sido herrero –de niño, a Morris le encantaba observar cómo le ponía las herraduras a los caballos–. El texto de uno de los dibujos describe cómo hizo el dibujo mientras recordaba activamente a su querido abuelo: “Abordando la página desde arriba, me concentro en recordar las manos enormes, callosas y deformes de mi abuelo, que era herrero. Comienzo a frotar en sentido descendente, tratando de ampliar las huellas de mis propias manos para hacer que sean tan grandes como a mí me parecían que eran las tuyas cuando tenía siete años y me sentaba junto a él al anochecer y me contaba una historia de serpientes y zorros mientras, con naturalidad, metía sus manos en una cesta de cangrejos que había pescado esa misma tarde. Cuando los cangrejos le clavaban las pinzas en sus ásperos dedos, él alzaba las manos y procedía a romper sus colas, tirando las cabezas por encima de la valla para que se las comiesen los pollos sin dejar de contarme la historia. Hago movimientos que simulan pellizcos al final de la página y, finalmente, froto sus márgenes tratando de generar algo similar al calor

que sentíamos en la espalda cuando nos apoyábamos contra la casa, caliente por el sol que, hace mucho tiempo, calentaba las noches de julio en Missouri”.

Con su tactilidad y pictoricidad, los dibujos *Blind Time* de Morris suponen un reto para el concepto de dibujo como actividad lineal. Me atrevería a decir que considero que estas obras resuelven ese dilema que atribulaba a Morris sobre la incapacidad de pintar después de que Pollock hubiera desafiado los límites de sus posibilidades. Morris hizo tres series de pinturas, en 1990, 1997 y 2006. El medio era la encáustica y el soporte, aluminio. La primera serie, expuesta en la Corcoran Gallery en 1990, era una clara apropiación de imágenes reproducidas de la fotografía de Pollock pintando y de otras imágenes extraídas de las pinturas de los viejos maestros. En 1997, Morris expuso en la Leo Castelli Gallery cuatro enormes pinturas que cubrían la superficie de la pared y se basaban en conocidas pinturas paisajistas. Las obras tienen una superficie discontinua de pequeños paneles cuadrados dispuestos en filas de dieciséis que rompen una superficie continua en partes modulares, frustrando así una lectura modernista. Significativamente, una de las pinturas deconstruidas en una cuadrícula modular

49. Respuesta a una petición del autor.

50. Robert Morris: "Cézanne's Mountains," op. cit.

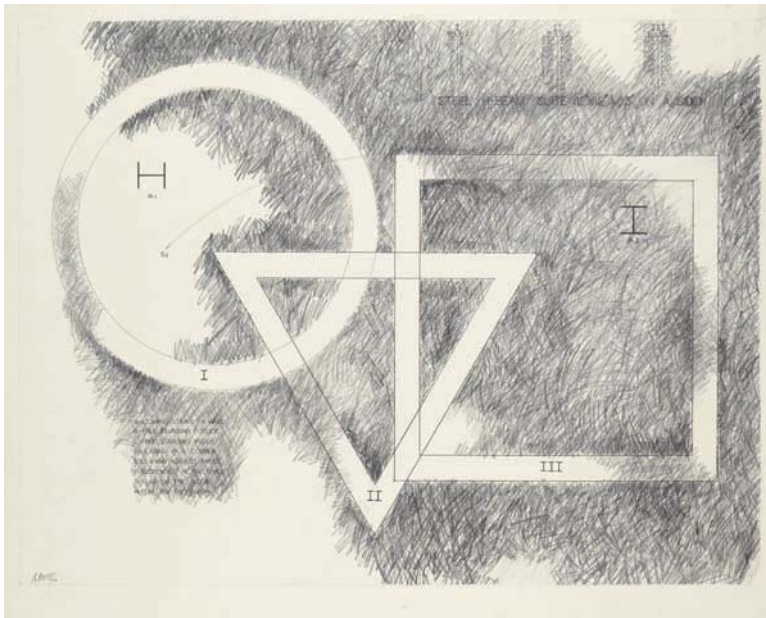
era la vista del Mont Sainte-Victoire de Cézanne, que aparece en muchos dibujos de Morris.

Cézanne sigue reinando entre los artistas del pasado cuyos fantasmas obsesionan a Morris. Al reflexionar sobre cómo Cézanne pintaba en su edad dorada, Morris escribió: "A otro nivel estas obras pueden interpretarse como un gesto agresivo, destructivo, o incluso, ese gesto puede leerse entre obras, ser el resultado de su desesperación e ira hacia el progreso del 'desarrollo' que había alterado y destruido sus espacios de infancia"⁴⁹. Morris apreciaba las pinturas tardías de Cézanne por la falta de acabado y el rechazo a la resolución y cierre de esos conflictos y dudas que condicionaban su creación. En otras palabras, amaba a Cézanne no por su certeza y concreción sino por sus dudas. Para él, el francés era el artista ejemplar porque sigue, incluso al final de su carrera, arriesgando y no teme o elimina las contradicciones para lograr una armonía perfecta.

Contemplando el paisaje que pintó Cézanne, durante su visita al estudio del gran artista en Aix, Morris recordó: "Hace medio siglo me encontraba en una ladera rocosa de Missouri, bajo un frondoso manto

de robles y caquis y enormes nogales [...] Ese día, con un calor sofocante, los espacios entre mi persona y el mundo todavía estaban por medir; todavía tenía que evaluar los espacios del mundo y los de mi cuerpo; todavía tenía que arriesgar mi movimiento dentro y contra los espacios del mundo; todavía tenía que calcular mis márgenes de movilidad contra el peso de la historia. Estando tan verde como el paisaje estival, también estaba tan vacío como el cielo de la más oscura sombra de maldad"⁵⁰.

En 2001 Morris hizo una serie de dibujos titulada *Terror*. Plasmó las ideas que le rondaban en esa época en uno de los textos que acompañaban esas estremecedoras imágenes. "Determinado: la página, el negro, el rojo, la venda en los ojos bien sujeta, las tres áreas diferenciadas y 8 años de agresión militar en Oriente Medio durante los que la estrategia intervencionista ha evolucionado desde una intención declarada de establecer un nuevo orden mundial hasta una guerra global contra el terrorismo con la insurgencia como objetivo fundamental". Ya no había marchas de protesta como las de la guerra de Vietnam porque el ejército ya no se componía de soldados procedentes de toda la población. Ahora



51. Ibid.

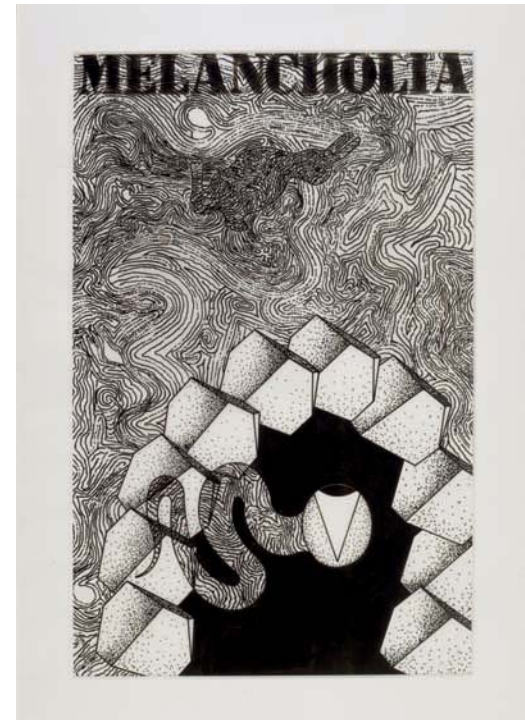
los combatientes eran voluntarios, eran los pobres necesitados de dinero, que solían verse obligados a ser miembros de unas fuerzas esencialmente mercenarias.

Como, en realidad, estas guerras no perjudicaban a la totalidad de la población, no había encendidas manifestaciones. Pero Morris estaba tan afectado por las matanzas y la injusticia que hizo dibujos que expresaban su indignación moral en *Moral Blinds* y *Grief*, las últimas dos series de los dibujos *Blind Time*. Los textos de estos dibujos eran feroces críticas de la guerra y la violencia. En uno escribió: “Con los ojos vendados y un color siena tostada realizar toques en la zona superior mientras pienso en las numerosas muertes de civiles a causa del conflicto. Luego, con negro de marte, las manos intentan hacer unos 3.000 toques en las áreas diferenciadas mientras pienso en las muertes de militares estadounidenses. Antes de alcanzar este número, pierdo la cuenta y el negro de marte se acaba”.

El grupo de dibujos de *Blind Time VI*, que Morris ejecutó en 2000, un año antes de los ataques terroristas a las Torres Gemelas del World Trade Center, es

conocido como “los ciegos morales”. Todos llevan la palabra moral en su título, insinuando la ceguera que mostramos ante cuestiones morales. La forma rectangular de persiana es un referente constante, que sugiere que la visión está tapada. El texto entra directamente en las imágenes, compartiendo su espacio, y las palabras se escriben en el reverso de la hoja de mylar para que, cuando miremos la pieza, éstas aparezcan al revés -una referencia a la escritura en espejo de Leonardo-. Según Morris: “Quizás el enredo y la contaminación existentes entre la imagen y el lenguaje no sean nunca más visibles que en el lugar de la estética, porque aquí la respuesta del juicio no hace más que insistir en la continuidad del artefacto. Rompe la superficie y la interpreta como una serie de signos discontinuos. Esto no debe tomar partido por el imperialismo lingüístico que colapsa la lectura de una obra en un texto, lo que debe hacer es poner de relieve que la agudeza textual siempre está en el lugar del icono estético donde tales cosas como los juicios ‘emergen en el lenguaje’⁵¹.”

La cantidad de dibujos que Morris ha ejecutado a lo largo de su carrera eclipsa cualquier otra categoría



52. Respuesta a una petición del autor..

53. Correo electrónico al autor, 2 de junio de 2011.

de trabajo; no es comparable con su producción de objetos, esculturas minimalistas, *land art* y obras *site-specific*. Sus dibujos representan las etapas formativas de su pensamiento hasta que, de repente, en los ochenta, los gigantescos dibujos murales arrojan los contenidos de las emociones que evoca su memoria. El propio Morris hace una distinción. “Pero los dibujos eran diferentes en el sentido de que proporcionaban un espacio para el pensamiento y el recuerdo que no me proporcionaban las obras tridimensionales”. Los dibujos eran privados, una forma de auto interrogación⁵². Al igual que las Pinturas negras de Goya, muchos de los dibujos de Morris nunca salieron de su estudio. Eran meditaciones privadas. “No tengo ninguna ventana en el estudio de dibujo que construí en Gardiner, no quiero ver nada ni que nadie me vea a mí. Dibujar es una especie de actividad secreta. Hacer un dibujo, guardarlo en un cajón y olvidarme de él – no hay nada que me satisfaga más⁵³”.

Su serie más reciente de los dibujos *Blind Time*, *Grief*, contiene escalofriantes textos relacionados con la guerra en Afganistán y la tortura de prisioneros en Abu Ghraib y Guantánamo. Incluso antes de leer el

texto, uno tiene la sensación de que los riachuelos ennegrecidos que surcan la obra son, en verdad, sangrientas heridas abiertas. Cuando Morris se embarca en los *Moral Blinds*, que terminan en los horribles textos de *Grief*, la serie más reciente, no hay duda de que estas obras son políticas. Sin embargo, no degeneran en propaganda o ilustración. No nos está enseñando fotografías de guerra; nos está obligando a experimentar cómo se sienten las víctimas de estas matanzas, mutilaciones y torturas.

Las instrucciones de uno de los dibujos de *Grief* consisten en experimentar aquello que el prisionero que está siendo torturado siente en realidad. Otro de los textos que acompaña a estas imágenes dice: “Determinado: la página, el negro, el rojo, el gris, la venda bien sujeta y las tres clases que participan en las perpetuas guerras de Estados Unidos en el extranjero: (1) la clase alta que se aprovecha, (2) la clase baja que encaja las heridas, y (3) los muertos. Que el palco superior represente la zona segura e intocable de la clase alta para quien la guerra es igual a patriotismo, gloria y beneficio. Que la zona que se sitúa inmediatamente después del palco sea reservada

54. Entrevista con Rosalind Krauss, *Robert Morris: The Mind/Body Problem*. Solomon R. Guggenheim Foundation, Nueva York 1994.

para la clase baja mutilada, que ha tenido que luchar, y que el espacio inferior, el reverso de ese palco, sea considerado una especie de zona colectiva para los olvidados muertos de guerra”.

La combinación de estas palabras con una imagen que remite a una matanza por la forma en que está brutalmente representado ese fluir, que parece carne sangrante, es impactante y visceral. A veces las instrucciones o reglas para hacer el dibujo evocan violencia en su prescripción para la creación del dibujo: “Trabajar con los ojos vendados, con grafito en la zona superior de los dedos, que buscan tocar los límites seguros de su zona y, luego, con las manos cubiertas de negro, restregar un billete de cien dólares por la zona segura y que ese billete pase de una mano a la otra. Luego, trabajar la zona central del dibujo con siena tostada, los primeros tres dedos de la mano izquierda y los de la derecha rotan juntos de derecha a izquierda por la página. Finalmente, en la zona inferior, los puños cerrados aporreamos la página con negro de marte, cada golpe sobre el anterior con la intención de destruir cualquier posibilidad de posterior cuenta total”.

La conexión de la palabra con la imagen se concreta en los dibujos *Blind Time* porque la ceguera, literalmente, lee con los dedos. Estos dibujos recuerdan a los *Memory Drawings* de 1965, que también estaban relacionados con las instrucciones. Morris ha descrito su estado de ánimo al hacer estos dibujos de una forma que deja entrever las verdaderas preguntas existenciales derribada su apariencia. “Siempre la pregunta de por qué algo en lugar de algo, la muerte a un milímetro de distancia. Siempre la desesperación de tocar la membrana. Tocar y manchar. Así es como estas dos zonas, la lisa y la espacial, han de ser habitadas por el cuerpo al que he sometido a la infinita meditación”⁵⁴. Las huellas de las manos y los dedos que persisten como resultado de ese proceso íntimo de manchado ya no son como esos objetos efímeros de antaño sino que se presentan como documentos permanentes de sus acciones, que también son la prueba de su existencia.

Muchos de los dibujos que contienen manchas rabiosas y movedizas que evocan imágenes de conflagraciones y ollas burbujeantes, así que damos

por hecho que la imagen de la muerte por fuego debe de tener un significado especial para Morris. El hecho de que todos los dibujos *Blind Time* hablen de la memoria de una u otra forma conduce a la conclusión de que Morris está buscando encontrar la memoria olvidada, enterrada e inconsciente. Y tal recuerdo existe, hay un hecho cuya existencia conoce pero que no logra recordar: cuando era niño se derramó una cazuela de tomate hirviendo por el cuerpo y casi se muere. Quizás esos meses que pasó aislado en una tienda de oxígeno mientras se curaba su piel y formaban las cicatrices explican el deseo de escapar de lo cerrado y de crear espacios que oprimen al cuerpo y le generan ansiedad. La idea de que son recuerdos inconscientes que pueden recuperarse estimula muchos de sus dibujos, especialmente aquellos conectados con el contacto directo con el cuerpo. Por tanto, el miedo a recobrar recuerdos perdidos se disipa al invocarlos.

Dibujar con una venda en los ojos no es sólo un procedimiento o método sino también una metáfora de nuestra propia ceguera, tanto a nivel personal como social. El texto que Morris incorpora en *Moral Limit*

describe el procedimiento a seguir y en qué piensa cuando trabaja:

“Trabajar con los ojos vendados con tinta en mis manos y calculando el tiempo, presionar primero las esquinas superiores e ir trabajando hacia abajo, sin separarme de los márgenes verticales. Luego, empezando por las esquinas inferiores, trabajar hacia arriba. A continuación, horizontalmente por el margen superior y, finalmente, por el margen inferior. La intención aquí, con toques y frotamientos, es hacer un perímetro rectangular. Luego frotar hacia el centro con la intención de rellenar el interior del rectángulo y dibujar a los ciegos. Pienso en una nación entumecida por el entretenimiento tonto y sin interrupción, saturada y distraída por la imbecilidad mediática, hipnotizada por la información inútil. Un entorno de control político en el que la fantasía se pasea como realidad y pueriles falanges vociferan y desgarran el gran mercado del ciberespacio, comprando y vendiendo sin sentidos”.

Los textos de los ciegos morales son una condena irrefutable de la América contemporánea y los cambios que ha experimentado su moralidad desde que Morris era un niño en Kansas City que admiraba a su por trabajar duramente y por su destreza. En todos los dibujos, como fase preparatoria, escribe un excelente guión sobre cómo va a actuar. Por ejemplo, la inscripción de *Moral Search* dice:

“Trabajar con los ojos vendados con tinta en la mano izquierda y agua en la derecha, empezar por la parte superior izquierda para hacer manchas enroscadas con la mano de tinta y luego tratar de sobreponer idénticas filigranas con la derecha. Es un intento de primero manchar y luego borrar. Trabajar aproximadamente en el centro, por el medio y por abajo. Luego cambiar a tinta

en la mano derecha y agua en la izquierda, y proceder de igual forma, pero esta vez trabajar desde el margen derecho hacia el interior. Tras mis inseguros intentos de cartografiar y borrar simultáneamente las manchas enroscadas, tratar de dibujar los ciegos por la página”.

En este caso, “blind” –que puede significar tanto ciego como persiana- hace referencia esa persiana que si se baja será un metafórico intento vano de esconder los horrores que se esconden tras ella. Al estudiar la preocupación de Goya por el desengaño, Morris ha encontrado su propia imagen para arrancar la velada ilusión de la pesadilla de la realidad. Con el deseo de ocuparse de nada menos que de la velada textura de la memoria y de la profundidad e intensidad de los sentimientos ligados a la memoria, superpone capas de manchas que reverberan visualmente en vibraciones sin resolver. Que estos recuerdos también sean eliminados y perdidos como las manchas que frota o borra con un cepillo es parte de la metáfora de la existencia y la pérdida.

Aunque la creación de los dibujos de *Blind Time* son una especie de *performance* con sus normas, guión y límites de tiempo, lo que les diferencia de las *performances* o los dibujos artísticos efímeros es que son documentos permanentes que, no obstante,

registran permutaciones y cambios. La aleatoriedad se suaviza con la experiencia. En los dibujos, Morris se permite ser auto-expresivo, que es lo mismo que decir que expresa ese yo secreto, escondido, enterrado, que permanece asfixiado en la inexpresada oscuridad del inconsciente, listo para estallar en una actividad irracional e incontrolable.

Evalúa los dibujos ya con los ojos abiertos y descarta al menos la mitad. La ceguera formaba parte del proceso, pero el juicio estético –que Morris detestado, incluso había escrito textos en su contra- es, en el fondo, decisivo. El conocimiento del mundo que tienen los ciegos no es parcial. Al crear en ese espacio que está exento de visión, Morris se siente libre para enfrentarse a lo que no puede soportar pensar o recordar a la luz del día. Todos los dibujos crean su propio espacio apagando todo lo demás. Esta privación sensorial permite a Morris estar *en* sus dibujos al igual que Pollock estaba en sus pinturas, y no fuera de ellas, distanciado del hecho de su creación. En un grado absoluto de simultánea inmersión física y mental, no hay distancia entre el artista y el arte, y el crítico ni acepta ni rechaza el

55. Correo electrónico al autor, 20 de junio de 2011.

resultado hasta que no se ha terminado. Si la sordera Goya separó a Goya de la vida aristocrática, la fingida ceguera de Morris lo separa del mundo ajeno a su trabajo y lo libera de constricciones y límites, algo que buscaba desesperadamente. Se ha reconciliado con la pérdida y con sí mismo. Y ha encontrado una forma de creación artística que recupera aspectos del arte del pasado, que en sí mismo constituye una forma de pérdida, y que sigue valorando.

“¿Acaso no tememos perder la memoria de alguna manera?”, pregunta. “No sé si lamentarse es una forma de reconciliarse con la pérdida. Yo hice manchas en una página y sentí el desgaste y la deformación de la existencia mientras trabajaba, sentí su peso en mi cuerpo mientras trabajaba y también en lo que estaba haciendo en la página. Pero, al final, dudo que de verdad seamos conscientes de lo que hemos hecho”⁵⁵.

Primera página del artículo "Aligned with Nazca" de Morris, tal como apareció en la revista *Artforum* en octubre 1975



Looking down on a Nazca line drawing. (Photo: Robert Morris.)

ALIGNED WITH NAZCA

ROBERT MORRIS

"I am not of the big world. I am of the little world." was an old refrain with Murphy, and a conviction, two convictions, the negative first.

Samuel Beckett, *Murphy*

Prologue—Diary

Peru. Coastal desert, mountains, jungle. West to east in that order. Military junta of the left. Communized haciendas, nationalized utilities. Attempting to avoid Allende's unworkable democracy. In six years Pizarro got it all with 200 men and 80 horses. Half the population still Indian. Languages dying out unrecorded. One road, the Panamerican highway, south from Lima through the sand. Here and there an oasis. Where the culture began. Paracas weaving. How many knots to the square inch? Six million under the Incas at the height of the empire. But only three inventions: the foot plow, the plumb bob and mortarless masonry. Administrators who knew of, but forbade writing. Sand blows across the road constantly. South from Lima. Glass-like sea on the right. Andes to the left. White and black mountains. Unstable glaciers hanging off the Cordillera Blanca. Six thousand obliterated when the glacier fell on Huascarán in 1962. Spaniards "liberated" Nazca leaving no one to speak of the "lines." Lowlanders made the inventions. Empires

came from the mountains. The cold heights of stubbornness. The Urus of Lake Titicaca, thinking themselves subhuman, refused to assimilate. Last Uru dead in 1955. Here it is hot. Sensuality of the first oasis, Canete (km. 147 south of Lima). Erotic pottery. Ripe and rotting fruit. Bought avocados. Skeleton water pots with erections in the Rafael Larco Herrera Museum. The desert slides down from the mountains to the sea. Or is it a huge beach going the other direction? Wind blows constantly, drifting sand over the road, rocking the car, opening up patches of sun in the glaring coastal fog. Eyes fatigued, taste of sand in the mouth. Highlanders different. Incas with barrel chests, two more quarts of blood. For the altitude. The cold heights of administration where walls were built, order recorded in quipu knots, Quechua imposed. Here below, mud and the oasis. Soft wet earth for growing, making pots, adobe houses. Glistening brown nude boys in the irrigation ditches. Remembering the female mummy in the Herrera Museum. Still beautiful, full set of perfect teeth and the fine eyebrows still intact. Twinges of necrophilia in the groin. Mud pots with erections. She was from Paracas. The mummy. About three thousand years ago. The road leaves the turn off to Paracas at km. 234 and veers inland. South from Lima, only sand. The dunes become larger. Miles to the right two small whirlwinds chase one another leaving a whitish wake in the dark desert surface. Eyes ache from the glare. Just past Ica (km. 306) the tiny figure of a woman carrying a large bundle and moving through unmarked sand toward

the mountains. Her red scarf the only dot of color in the landscape. A desiccated Corot. On across the desolate Pampa de Huayuri eating dust behind a tank truck for eight kilometers. Finally the oasis of Palpa. Hand cut peeling an avocado. Ripe and dark fruit. Women staring. Different standards of beauty before. Heads bound into long, round shapes, short or high in Chavin times. Herrera female mummy. Perfect set of teeth. Hand sticky with blood and soft avocado. Trepanned skulls in the archeology museum. Sixty percent survived the operations. Gold plate replaced the removed bone. Long climb up to the Pampa Colorado. Five hundred square kilometers of tablelands where they drew the lines. Bounded by Palpa and Nazca. Two oases. Mud and ripe fruit. Wet earth equals life. Water pots with erections for spouts. Impregnating the desert. Long lines of irrigation slits and trenches. Glistening nude boys bathing. Brown erections in the muddy water. Ditches moving off in lines. Searching for different lines here. Artificial, dry and on an uninhabitable plateau. The Nazca lines somewhere on the Pampa. Light fading now. Sand still blowing over the road. Five p.m. six kilometers outside Nazca. No lines. Missed them completely in the fading light. Try tomorrow.

Log

At 7:30 the next morning I returned to the Pampa Colorado in search of the lines I had missed the day before. I drove northwest from the town of Nazca through the ever-present thin morning fog. A pale

26

LÍNEAS DE VISIÓN

Jeffrey Weiss

1. Robert Morris: "Aligned with Nazca". *Artforum* (octubre de 1975); reimpresso en Morris, *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris* (Cambridge, Mass. Y Londres, Inglaterra, 1993): pp. 143-73.

2. Robert Smithson: "Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan". *Artforum* (septiembre de 1969); reimpresso en Jack Flam ed., *Robert Smithson: The Collected Writings* (Berkeley, 1996): pp. 119-33.

En 1975 Robert Morris viajó al desierto de Nazca, en el sur de Perú, en busca de líneas. Nazca es un antiguo enclave de enormes dibujos que ocupan grandes extensiones de terreno. Estos dibujos se componen de líneas de distinta anchura –desde los 30 centímetros hasta casi los 2 metros– y a veces se extienden durante cientos de metros de longitud. Se formaron retirando una capa superior de guijarros rojizos que cubrían una tierra de color más claro; los guijarros se amontonaron a los lados, de tal forma que cada línea también constituía una zanja de poca profundidad. Las vistas aéreas ponen de manifiesto que las líneas conforman vastas pictografías (de hecho, éstas fueron “redescubiertas” durante los años veinte, con la aparición de la aviación comercial), imágenes que son imposibles de distinguir a ras de suelo. Sin embargo, la única pretensión de Morris era estudiar las líneas desde el suelo: colocarse entre ellas, incluso dentro de ellas, para verlas desde el punto de vista de sus autores. Las líneas, no las imágenes, eran su única preocupación. Tras la visita, Morris escribió el ensayo “Aligned with Nazca”¹, en el que su encuentro con las líneas le empuja a revisar las estrategias espaciales del arte contemporáneo. Pero las lecciones de Nazca también se reflejan en la propia práctica artística de

Morris: su texto nos permite delinear la función del dibujo en su obra con respecto, sobre todo, al medio del espacio real. En este sentido, resulta de especial interés el proyecto de dibujo que Morris inició en 1973 y que denominó *Blind Time*.

El texto que Morris escribió a propósito de Nazca pertenece a la historia del *land art* estadounidense. Tiene forma de diario de viajes, formato que caracterizó algunos de los textos que, desde mediados de los sesenta, se ocuparon de la búsqueda de lugares remotos. Uno de los modelos fue *Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan* de Robert Smithson, publicado en 1969² en *Artforum*. El relato de Smithson se acompañaba de fotografías de una secuencia de instalaciones temporales –configuraciones de espejos cuadrados dispuestos en forma de cuadrícula irregular– que el artista colocó en distintos puntos durante su viaje. El Yucatán de Smithson y el Nazca de Morris comparten un origen arqueológico: los artistas se propusieron re-descubrir lugares emblemáticos de esas culturas precolombinas. Pero, en ambos artículos, los artistas sitúan a la pintura y al dibujo respectivamente como preocupaciones fundamentales. En el caso de Smithson, esto se manifiesta en intensos párrafos de



3. Ibid., p. 125.

4. Morris: "Aligned with Nazca", pp. 149-50.

5. Smithson: "Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan", p. 119.

prosa, a menudo asombrosa, sobre la materialidad del color: "El color como un agente de materia lleno de iluminaciones reflejadas con tonos oscuros, que captura la luz en la polvorienta opacidad material". [...] Originalmente, la palabra color significaba "cubrir" o "esconder". La materia absorbe la luz y la "cubre" con una confusión de color. [...] El color real es arriesgado, no como esa cosa insulsa que sale de los tubos. [...] No hay escala cromática porque todos los colores están presentes, produciendo aglutinaciones a partir de aglutinaciones. Es esa masa deslavazada la que genera color y aniquila la luz"³.

Por el contrario, la voz de Morris es directa, su escritura posee la intimidad propia de una crónica personal. "De cerca, las líneas sencillamente no se manifiestan. Sólo cuando uno se posiciona dentro de una línea ésta se despliega hacia el horizonte y se hace patente. Y su definición o aparición en forma de nítidas figuras geométricas se da cuando éstas se miran desde una distancia media o lejana, cuando el efecto de la perspectiva comprime la longitud y el escorzo refuerza los márgenes. Puesto que rara vez las líneas están perfectamente alineadas con cualquier segmento local, sólo al mirar hacia fuera en lugar de

hacia abajo -gracias a su longitud- la irregularidades se desvanecen y emerge la *gestalt* de la linealidad. Todo esto sucede cuando uno se sitúa dentro de una línea y observa cómo ésta se une perpendicularmente con el horizonte"⁴. En esa época, la postura de Morris -con respecto al papel del horizonte como un recurso que media entre la orientación física y la *gestalt* perceptual- pertenece a una inquietud escultórica más amplia. De hecho, en *Incidents of Mirror Travel*, Smithson escribió que el horizonte era inestable (aquí especula sobre la línea más que sobre el color): "Dado que el coche siempre estaba en algún horizonte residual, podría concluirse que estaba preso en una línea, una línea que no es en ningún modo lineal [...] Un horizonte es algo más que un horizonte; es el cierre en la apertura, es una región encantada donde abajo está arriba"⁵. Y ténganse en cuenta la similitudes con Richard Serra, cuando éste escribió sobre *Shift*, una obra *site-specific* realizada para King City (Canadá) en 1973. Serra y Joan Jonas trazaron las coordenadas de *Shift* en el lugar, consistente en dos colinas. Se utilizaron mutuamente como puntos de referencia: "Descubrimos que dos personas recorriendo la distancia del terreno, frente a frente, tratando de no perderse de vista a pesar de la curvatura del terreno, determinarían mutuamente

6. Richard Serra: "Shift". *Arts Magazine* (abril de 1973); reimpresso en *Richard Serra: Writings, Interviews* (Chicago y London, 1994): 11.

7. Morris: "Aligned with Nazca", pp. 151, 153.

8. Serra: "Shift", p. 12.

una definición topológica del espacio. Los límites de la obra se convirtieron en la distancia máxima que dos personas podrían ocupar sin perderse de vista a pesar de la distancia. El horizonte de la obra quedó establecido por las posibilidades de mantener este punto de vista mutuo⁶. Para Morris el horizonte es firme; para Serra es contingente; para Smithson es inestable, un espejismo. Para todos ellos, el horizonte es una línea que sirve para orientar (o confundir) al observador móvil.

El artista-observador es el protagonista del texto de Nazca: "Tras más o menos una hora andando y observando, uno es plenamente consciente de cómo el comportamiento propio como observador afecta a la visibilidad y definición de las líneas. La mejor definición nos vendrá dada no sólo por el mero posicionamiento del cuerpo, para que la línea se abra en un ángulo de 90° hacia el horizonte, también influirá que la contemplemos desde una determinada distancia". Este encuentro no está marcado sólo por el movimiento a través del espacio del lugar, también por la cabeza levantada y la mirada desplazada: "Para esta definición, uno mira hacia fuera, a lo lejos, a través, no demasiado cerca o directamente.

Cuando se está de pie en una llanura cuya longitud queda determinada por nuestra mirada, la línea del horizonte siempre está a nivel ocular. Esto es cierto en Nazca en todas las direcciones excepto en la noreste, donde se yerguen las montañas. Uno mira a un paisaje desértico relativamente monótono y se da cuenta de que exactamente la mitad de lo que está dentro de su visión es tierra y medio cielo⁷. En *Shift* de Serra se cuestiona la topografía irregular. En la obra "todos los elementos [los muros de cemento rectangulares miden 2 metros de altura] empiezan pegados al suelo y se extienden por la distancia que necesita el terreno para tener una caída de 1,5 metros. La dirección queda determinada por la pendiente más acentuada del terreno. Por tanto, la longitud, dirección y forma de cada elemento quedan determinadas por las variaciones de la curvatura y el perfil de las colinas. Para obtener unas medidas exactas, se realizó un reconocimiento del terreno en intervalos de 30 centímetros de los contornos"⁸. El suelo desértico de Nazca es, por el contrario, una llanura (un soporte similar al de una hoja para dibujar). Sus "elementos" (las líneas) ya estaban ahí. Serra utiliza el dibujo –la acción de los elementos escultóricos– como un medio para reconocer y cartografiar el lugar desde distintos

9. *ibid.*, p. 13.

10. Morris: "Aligned with Nazca", pp. 153-54.

11. Smithson: "Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan", p. 119.

12. *ibid.*, pp. 125, 129.

puntos de vista; Morris examina un lugar sobre el que los dibujos –en forma de pictogramas que no pueden descifrarse desde el suelo- ya habían sido impuestos con anterioridad. Como las líneas atraviesan largas distancias, Morris las aborda no como una medida de elevación, sino de extensión, la distancia ininterrumpida entre cerca y lejos. Serra habla de múltiples centros: "La obra no se atribula con el centro [...] La extensión de la obra te permite percibir y localizar una multiplicidad de centros. [...] El centro, o la cuestión del centro, está separada del centro físico de la obra y se localiza en un centro móvil"⁹. La desorientación de Morris concierne (al igual que la de Smithson) a arriba y abajo: "En un paisaje como el de Nazca el terreno llano no permanece simplemente horizontal, se extiende hasta donde nuestra visión alcanza a la altura de los ojos en el horizonte distante. [...] Uno ve [...] siempre desde la distancia, la notoria llanura del terreno, que también hace visible su "elevación" en el horizonte. Las líneas [...] se vuelven visibles por la extensión de esa llanura –literalmente, desde debajo de nuestros pies hasta el nivel de nuestros ojos-. Lo horizontal se transforma en vertical a través de la extensión"¹⁰. Smithson, conduciendo, apartó su mirada de la carretera y la posó en el mapa, "una red

de líneas de horizontes enmarañadas sobre el papel que denominamos 'carreteras'¹¹.

Los tres textos se apuntan a lo asombroso, mediante referencias a la cartografía y el reconocimiento, y califican los lugares elegidos de reales y abstractos. Lo hacen en parte al abordar las condiciones materiales específicas del lugar como una especie de medio. En el texto de Smithson, "el color como un agente de materia" y la "luz glutinosa" inducen a una "visión sin asimilar", una especie de visión al mismo tiempo intensificada y oscurecida por un cegador exceso de estimulación¹². Los "desplazamientos del espejo" crean momentos de visión centrada aunque desviada: por ejemplo, aunque miremos hacia abajo, hacia el suelo en el que Smithson ha insertado espejos en montículos de tierra, nuestra mirada se convierte en –gracias a la intervención del reflejo- una mirada ascendente. Pero la primera parte del viaje de Smithson tiene lugar en una carretera, que se describe, empleando un término que aparece con frecuencia en los escritos sobre escultura pos-objetual de la época, como un "corte": "A través del parabrisas, la carretera apuñaló al horizonte, provocando que se desangrase en una soleada incandescencia. Uno no puede evitar



13 *Ibid.*, p. 120.

14 Serra: "Shift", pp. 12-13.

sentir que éste fue un viaje realizado sobre un cuchillo cubierto con sangre solar. Mientras iba atravesando el horizonte se produjo una interrupción. La tranquila marcha se convirtió en un sacrificio de materia que condujo a una existencia discontinua, a un mundo de delirio silencioso”¹³. El materialismo de Serra pertenece a la topología del territorio, en el que sus elementos, los “muros escalonados”, también están insertados (es decir, también producen un “corte”). “Se excavaron las colinas; se insertaron los bloques; se colocaron barras de refuerzo en las bases y se echó el cemento.” Estos elementos de construcción se inmiscuyeron en la superficie de dos colinas, articulando un mundo calculado, en el que los elementos suben y bajan, de hecho, se transforman en “línea(s) de horizonte” que “dibujan un corte vertical visual en la pendiente elevada, mientras la parte inferior define la curvatura específica de la tierra en el punto en el que uno se sitúa”. Los muros son “elevaciones escalonadas que actúan como horizontes que cortan y se extienden hacia el horizonte real”¹⁴.

Para Morris, a quien interesaba la naturaleza material de las líneas en Nazca, los guijarros y la arena son un medio de dibujo, aunque un medio que se estudia con extremo cuidado: “Las líneas se habían realizado

retirando las piedras que formaban un eje recto y colocándolas junto con la anchura deseada de la línea, creando una especie de contención irregular. El propio suelo parece haber sido excavado ligeramente. Es decir, las líneas no sólo se trazan despejando un camino de piedras, eran auténticas depresiones o incisiones poco profundas en la superficie de la tierra”. La superficie es un medio inscrito con líneas, aunque las líneas también están parcialmente definidas por los montones de materia sustraída. Es un milagro que las líneas hayan sobrevivido, aunque es cierto que varios factores climatológicos y de composición apenas han afectado al suelo durante siglos. Morris continúa: “He descrito los dos colores distintos de la capa superior e inferior de la tierra desértica. Pero las líneas apenas contrastan con su entorno. Es más, la ausencia de piedras en los senderos y su leve alineación en los márgenes dan, de cerca, una apariencia de regularidad”. Su paso de lo material a lo espacial –la observación sobre la visibilidad de las líneas en relación con mirar hacia abajo en lugar de hacia fuera– es directo. Como ya hemos leído, “sólo cuando uno se posiciona dentro de una línea ésta se despliega hacia el horizonte y se hace patente”. Pero ese comentario está precedido por la siguiente



observación: “colocarse dentro de una línea y mirar hacia abajo, y la línea apenas puede ‘leerse”. Apenas hay piedras suficientes en los márgenes para marcar un camino claro o definido, y el área despejada nunca es llana y siempre tiene piedras. De cerca, las líneas simplemente no se manifiestan”¹⁵. El espacio de Nazca se define por las líneas proyectadas que son materiales y, con respecto a su función cartográfica, abstractas.

Para Smithson, Serra y Morris la reciprocidad de intereses materiales y espaciales condiciona todas aquellas prácticas de creación artística que implican evitar la imagen (incluso la abstracta). La obra, sin embargo, ocupa el mundo real; es en sí misma un lugar habitable. La experiencia de cada artista está doblemente alimentada por las sensaciones visuales y corporales, que son un medio combinado de orientación espacial, y cada uno de ellos utiliza la línea como una extensión física y/o perceptual a través del espacio. No obstante, cada extrapolación de la línea –carretera, mapa, incisión, elevación, horizonte– mantiene una relación con el dibujo (en el sentido convencional) en su función de medio y soporte. En el caso de Morris, la *obra* no se produce sino que se encuentra, pero es este factor –el dibujo

como *encuentro*- el que permite que sus observaciones sobre Nazca reflexionen sobre el papel más amplio del dibujo (no sólo marcas sobre papel) en su obra.

El viaje a Nazca fue posterior a la propia excursión de Morris al *land art*, que comenzó a principios de los sesenta¹⁶, con un dibujo para un proyecto al aire libre, y culminó con *Observatory*, un proyecto a gran escala concebido en 1971 para una exposición internacional de escultura celebrada en los Países Bajos que terminaría seis años más tarde. Evidentemente, las obras de Morris surgen de la arqueología del enclave prehistórico. Esto se ha vinculado con su interés por la obra de Michel Foucault, entre otros, que habla sobre la naturaleza de una determinada época histórica: la ruina como alegoría, de la que se desprende que las condiciones del presente pueden interpretarse arruinando el pasado histórico¹⁷. “Aligned with Nazca” puede, por tanto, calificarse de ejercicio arqueológico (o *arqueologizante*); un ejercicio del que Morris se sirvió, según Maurice Berger, para reflexionar sobre una vasta forma de arte público y que ésta volviese a considerarse una experiencia individual -para el espacio psicológico del yo-¹⁸. A esto podemos añadir que, ya en 1968, Morris había anticipado su encuentro

15 Morris: "Aligned with Nazca", pp. 147-49.

16 El primer proyecto de *land art* fue un diseño nunca realizado, que le encargó Smithson, para una obra cuyo destino era el aeropuerto Dallas-Fort Worth Airport.

17 Para un análisis en profundidad, véase Maurice Berger: *Labyrinths: Robert Morris, Minimalism, and the 1960s*. Nueva York, 1989: capítulo 5, "Labyrinths: A Search for the Self". Véase también Edward Fry, "Robert Morris: The Dialectic". *Arts Magazine* (septiembre de 1974): pp. 22-24.

18 Berger: *Labyrinths*, pp. 146-47.

19 Morris, entrevista con Paul Cummings, 1968, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

20 Morris: "Aligned with Nazca", p. 158.

con Nazca en una historia personal, en un recuerdo de su infancia: "Yo iba con frecuencia a Kansas", le contó a Paul Cummings en una entrevista para Archives of American Art. "Mi padre se dedicaba a la ganadería y tenía que viajar mucho a Kansas. Y yo a veces lo acompañaba. Y creo que un paisaje de tal escala y vastedad fue una imagen bastante importante. Es totalmente llano. En algunos lugares sólo hay llanura en todas las direcciones. Puedes contemplar sus kilómetros y kilómetros"¹⁹. Podría estar hablando de la llanura peruana.

El impulso arqueológico de "Aligned with Nazca" actúa como una especie de marco. Desde el momento en que Morris construye una oposición entre la antigua cultura Nazca y las circunstancias culturales del Oeste moderno, el ensayo muestra una forma de nostalgia arcaica que tipifica el discurso del *land art*. Sin embargo, con respecto a la originalidad de su análisis de la mirada y del espacio como medio en el arte después de 1960, el arcaísmo del artista puede resultar molesto. Una lectura más detenida de "Aligned with Nazca" pone de manifiesto su útil relevancia para entender la lógica interna de la propia práctica de Morris en términos formales y materiales.

En el ecuador del texto, Morris mira hacia el arte moderno occidental –un giro tanto geográfico como histórico–, que se entiende porque éste se ha inspirado en "una especie de proyección cartesiana que concentrará toda experiencia visual en un plano vertical interpuesto entre el espectador y el mundo". La figura del plano de intersección se deriva de descripciones estándar de la perspectiva lineal renacentista: en la aplicación de la perspectiva como un sistema de representación espacial, el soporte (un panel, por ejemplo) puede compararse con una hoja de cristal, una ventana que nos permite ver *a través* de ella. Pero Morris emplea el plano vertical para justificar la condición, –la cercanía o *cerrazón*–, del espacio urbano: "la confinante sala rectilínea, en la que el espacio no es ni una ilusión ni se limita a unos cuantos metros, y en la que los detalles de la obra nunca están desenfocados". Aquí "la cuadrícula cartesiana de una sala rectilínea implica un centro mental y perceptual que conlleva la presencia simultánea de las partes"²⁰. No sólo la representación, el propio espacio real también se supone gobernado por la estricta autoridad de la cuadrícula; los procedimientos de la cartografía de la perspectiva de un solo punto de fuga y la realidad de la experiencia vivida son una

21 Comunicación con el autor, 28 de mayo, 2011.

22 Morris: "Aligned with Nazca", pp. 158-59.

23 Sobre todo, Michael Fried: "Art and Objecthood", *Artforum* (junio de 1967), reimpresso en Gregory Battcock ed., *Minimal Art: A Critical Anthology* (Berkeley, 1995): pp. 116-47.

24 Morris: "Aligned with Nazca", pp. 160, 162, 165.

función conceptual y abstracta. Morris construye una oposición binaria: la visión limitada *versus* lo que el artista ha denominado recientemente (con respecto a su experiencia en Nazca) "ver desde la distancia"²¹.

"Las líneas de Nazca se crearon por razones aún desconocidas por una cultura que ignoraba la cuadrícula visual circundante del espacio urbano". Morris explica que, mientras la cuadrícula ha sido un estricto principio de organización en el arte reciente, las nuevas obras buscan participar de la concepción de Nazca, que entiende el espacio "como un vacío palpable". Esta es una referencia a un cambio histórico: "Durante casi una década las obras que sucedieron al minimalismo se construyeron en torno a una forma u otra de información racionalista como contenido", lo que Morris denomina una "estrategia fundamentalmente analítica para la creación artística". El minimalismo ya había bebido de "sistemas sencillos", pero el "arte objetual" posterior insistió en la expresión de "acentuadas estructuras de información unidas". Las obras más recientes –en la forma de entornos e instalaciones- buscan sustituir "el espacio de sistemas de información racionalizados" con el "espacio del yo". Morris identifica dos extremos.

El primero es de tipo "tranquilo", en el que las salas y los espacios "a veces son articulados por el sonido o la luz". El segundo tipo de obra, "ambiental por morfología, pero mucho más centrada en los fenómenos psicológicos", incluye pequeños recintos y otras estructuras a veces localizadas en el exterior (aunque éstas, nos dicen, no tienen relación con los "earthworks" desérticos monumentales-minimales". Ambas categorías comparten un interés por los "espacios en los que se delimitan el yo físico y el psicológico"²².

"El orden y la lógica son operaciones fundamentales. Y como tal, existen en el tiempo, no en el espacio". Morris califica la obra basada en la información o "epistemológica" de notacional, pues es "plana" o "dependiente de la superficie". Los sistemas de información no requieren una expresión material y, cuando lo hacen, asumen una forma material, es casi insustancial: "Los objetos empleados en tales obras se reducen y actúan como símbolos ligeramente condensados". Se dice que el objeto minimalista funciona de esta manera, pues "el arte más minimalista era un arte de superficies planas en el espacio. En el mejor de los casos, las posiciones y partes de un



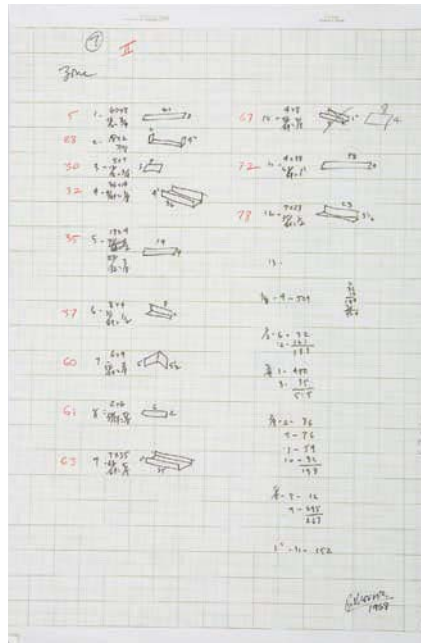
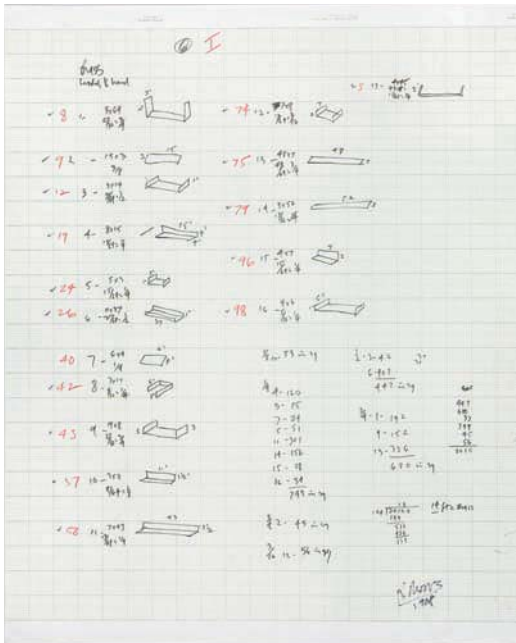
objeto pueden permutarse y, por tanto, éste puede rotarse en torno a su propio eje espeso”. Tales objetos se derivan de “planos generados por dibujos sobre páginas planas”. Esta afirmación delimita eficazmente los atributos de encuentro en el espacio real asociados a la escultura minimalista en sus primeros análisis críticos²³, y emplea esos atributos en lugar de optar por una nueva especie de obra que “se aventura en la irracionalidad del espacio real, limitándolo con sus recintos, no con notaciones sistemáticas”²⁴.

El diagnóstico de Morris identifica una brecha histórica entre el arte minimalista y el pos-minimalista. “Nuestro encuentro con objetos en el espacio nos obliga a reflexionar sobre nosotros, éstos nunca pueden convertirse en ‘otro’, nunca se pueden convertir en objetos para nuestro examen externo. En el campo del espacio real, el dilema sujeto-objeto no podrá resolverse nunca. [...] Aquí la forma laberíntica es quizás una metonimia de la búsqueda del yo, porque requiere un error continuo, una renuncia del conocimiento de donde uno está”. Al espacio real, entonces, le pertenece un útil distanciamiento del yo. Pero el laberinto funciona a ambas partes de la brecha: “Un laberinto es comprensible sólo cuando se ve desde arriba, sobre

plano, cuando se ha reducido a un plano y nos situamos fuera de su espiral espacial”.

En 1974 el laberinto se convirtió en el modelo de una serie de obras de Morris, esculturas a través de las que se puede caminar. Cronológicamente, su desarrollo de los laberintos se sitúa entre el origen de *Blind Time* y el viaje a Nazca.

Para Morris, la creación de arte establece un espacio para el yo a través de la profundidad real y perceptual. Si los sistemas notacionales son “extra-espaciales” y fijos (pues tienen lugar en el “mundo plano de la superficie”), el espacio como medio de ausencia física se engendra por “la continuidad de la propia experiencia”. De esta forma, la percepción profunda es más que semejante a la “conciencia de nuestra propia subjetividad, que, como el propio espacio, no tiene una demarcación clara, ni límites delimitadores visibles”. Morris ilustra la diferencia con un ejemplo concreto: “En un determinado punto en el tiempo ‘vemos’ el signo que indica una curva en la carretera. La posterior curva se negocia; se vive de principio a fin. El mundo físico se divide para nosotros entre lo plano, donde la información notacional existe



Dibujos para *Untitled (Scatter Piece)* expuestos por Robert Morris en la Leo Castelli Gallery en 1969
Cortesía Leo Castelli Gallery, Nueva York

25. Morris: "Aligned with Nazca", p. 166.

26. *ibid.*, pp. 170-71.

perceptualmente fuera del espacio, y lo espacial, donde la relatividad perceptual es la constante”²⁵. A este respecto, puede decirse que el minimalismo ha mediado entre los objetos y los sistemas. Morris también identifica una mediación de este tipo en Nazca, donde las líneas representan esta función con respecto a nuestra percepción de “la totalidad del paisaje”. Continúa: “Si suponemos que las líneas representan puntos de funcionamiento en la Sierra (y las fuentes de agua) tendremos ambos atributos: el plano y el espacio, la línea y la montaña, la figura abstracta y el objeto concreto, la abstracción notacional y el existente concreto”. En este sentido, los atributos de Nazca son una crítica, no un respaldo, al *land art*: “El enclave de Nazca puede considerarse un ejemplo de arte público a gran escala, cuya reivindicación de la monumentalidad tiene que ver con una cooperación única con este lugar. [...] la obra tiene algo de íntimo y poco imponente, incluso de displicente”. Las líneas no representan una proeza heroica de la ingeniería, sino “la atención del creador y la economía y la perspicacia de la naturaleza de un paisaje concreto”²⁶.

Las nuevas nociones de “Aligned with Nazca” postulan al dibujo como un índice de avances en la

creación artística reciente. La notación y el diagrama eran, después de todo, instrumentos principales tanto del arte minimalista como del conceptual. De hecho, son herramientas que el propio Morris ha utilizado de forma provechosa. Durante los sesenta y a principios de los setenta, la práctica de Morris fue fundamentalmente escultórica. Las primeras etapas de su obra se caracterizaron por la producción de pequeños objetos presuntamente neo-dadá y de grandes construcciones con forma de caja realizadas en contrachapado. Con el tiempo, las obras grandes se fabricarían en fibra de vidrio, aluminio y acero, entre otros materiales industriales. Muchas de estas obras estaban determinadas por operaciones y procedimientos basados en sencillos sistemas de información (por adoptar el lenguaje de “Aligned with Nazca”). Por ejemplo, las primeras construcciones en contrachapado del artista requerían medidas y diseños que solían plasmarse en bocetos de trabajo; Morris optaría por delegar la posterior fabricación de las construcciones en otros materiales, en un proceso aún más dependiente de los planos. Pero, el hecho de que Morris hiciese bocetos en su cuaderno de muchas construcciones que a día de hoy siguen sin realizarse, da fe de la naturaleza proposicional de



27. Es importante reconocer que varias de esas esculturas de pequeño tamaño (producidas entre 1961 y 1965) se componen de reglas y otras herramientas de medida, y que la medida, a su vez, hace las veces de sistema de información, del que dependen la concepción y fabricación de los objetos construidos. Sin embargo, las pequeñas esculturas están cargadas de ironía; de hecho, la mayoría de las reglas y artefactos de medición parecen haber sido fabricados a mano por Morris para que fuesen facsímiles deliberadamente imprecisos. Así que hemos de decir que mientras por un lado desplegaba el sistema de medición en un corpus de obras, por el otro, lo sometía a interrogación, desconfianza y abuso.

28. Para obtener una visión más completa de *Permutations*, consúltese Michael Compton y David Sylvester, *Robert Morris* (catálogo de exposición, The Tate Gallery, Londres, 1971): p. 69; y Kimberly Paice, "Permutation, 1967" en *Robert Morris: The Mind/Body problem* (catálogo de exposición, Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, 1994): p. 180.

29. Para *Scatter Piece*, véase Jeffrey Weiss: "Things Fall Apart" en *Untitled (Scatter Piece) 1968-69* (catálogo de exposición, Leo Castelli Gallery, Nueva York, 2010), sp.

30. Morris, entrevista con Paul Cummings, sp.

la obra: no hay necesidad de *producirlas* todas para captar la premisa de permutación que expresan²⁷. Una secuencia, un *corpus* de construcciones de fibra de vidrio que se expuso en la Leo Castelli Gallery en 1967, es explícita a este respecto. Las obras, colectivamente denominadas *Permutations*, estaban formadas por múltiples configuraciones de módulos que se recombinaron en distintos momentos a lo largo de la exposición²⁸.

La aplicación de sencillos sistemas persiste en las obras pos-minimalistas de finales de los sesenta y principios de los setenta. Éstas, por el contrario, se orientan al "proceso" y la casualidad. *Untitled (Scatter Piece)*, obra que Morris expuso en la Castelli Gallery en 1969, se compone de 200 elementos de diversos materiales: acero, plomo, zinc, cobre, aluminio, latón y fieltro industrial. Los conjuntos de elementos -formas cuadradas o rectangulares y planas, o cuyos ángulos derechos se doblaron una o dos veces- se generaron siguiendo unos cálculos espontáneos, que resultaron de la combinación de una moneda lanzada al aire y unos números seleccionados de forma aleatoria del listín telefónico de Nueva York (técnicas que Morris tomó prestadas de John Cage).²⁹ En el caso tanto de *Permutations* como de *Scatter Piece*, los sistemas de

información son esenciales para la gestación de la obra. Esto tiene su mejor expresión en los dibujos, grandes hojas (generalmente de papel cuadriculado) que contienen listas: una fila o columna de pequeños bocetos que identifican formas que se acompañan de largas tablas de números y códigos. Estos dibujos representan las formas escultóricas como un inventario de posibles elementos de una serie. Podría incluso decirse que tales dibujos, como pura información, representan una iteración viable de una determinada obra. "No había ninguna imagen de por medio", dijo Morris a propósito de *Scatter Piece*. "Hubo una serie de cálculos y luego se materializó"³⁰.

Al describir las grandes construcciones de Morris, es oportuno emplear los términos *gestalt* y escala: la percepción del objeto y su relación proporcional con el cuerpo del observador. Pero, por el hecho de servirse de sistemas, las construcciones median entre la notación y la profundidad. Empleando las palabras del ensayo de Nazca, sin embargo, podemos decir que, en la práctica de Morris, estas dos cosas coexisten. Para Morris, los dibujos del suelo actuaban de dos formas: como signos y como canales de visión a través del espacio real. Como su relato de la visita a Nazca se preocupa

31. Para un análisis en mayor profundidad de los dibujos *Blind Time*, consúltese fundamentalmente, Paice: “Blind Time Drawings, 1973” en *Robert Morris: The Mind/Body Problem*, p. 244; Kenneth Surin: “Morris Drawing Blindfolded” en *Robert Morris: Blind Time Drawings* (catálogo de exposición, Haim Chanin Fine Arts, Nueva York, 2003): pp. 10-17; y Jean-Pierre Criqui: “Drawing from the Heart of Darkness: Robert Morris’s *Blind Time*” en *Robert Morris: Blind Time Drawings, 1973-2000* (catálogo de exposición, Centro per l’Arte contemporanea Luigi Pecci, Prato, 2005): pp. 11-26.

por la orientación espacial como una actividad de “el yo percibidor”, podemos señalar que tiene relación con la simultaneidad de los sistemas y la profundidad en su propia obra. A este respecto, podemos prestar especial atención a la serie de dibujos que Morris denominó *Blind Time*. El proyecto *Blind Time* se originó en 1973, y es la primera obra de relevancia histórica primordial para mi análisis de “Aligned with Nazca”. Pero es importante subrayar que Morris siguió produciendo dibujos para *Blind Time* durante 40 años; la longevidad de la serie, que se ha convertido en una especie de práctica, refleja la profunda importancia conceptual que tiene sobre su obra global.

El grupo inicial de los dibujos *Blind Time* (que suma 98 obras) se produjo en grafito en polvo (mezclado con aceite quemado) que el artista aplicó con sus manos sobre hojas de papel que medían 7,6 x 116 centímetros. Morris trabajó con los ojos vendados durante el proceso de dibujo. Una obra determinada se ejecuta dentro de los parámetros predeterminados de tiempo y, generalmente, siguiendo una serie de instrucciones³¹. En un ejemplo de la National Gallery of Art de Washington, estas instrucciones dicen: Con los ojos cerrados los diez / dedos se mueven hacia fuera

/ desde el centro contando / trazos. Dos mil trazos se hacen en un tiempo estimado de dos minutos. Margen de error temporal: / + 45 segundos”. El grafito se aplica sobre la hoja en blanco, que se despliega sobre una mesa, y se estira y presiona sobre ella. Esto quiere decir que la simetría bilateral suele prevalecer. En el caso del dibujo de la National Gallery, las manos del artista empiezan juntas en el centro de la hoja y se alejan progresivamente, marcando la hoja en filas horizontales. Como resultado, el campo de trazos se divide a partir del centro. La saturación varía durante el proceso debido a cantidades reducidas y repuestas de grafito y a la irregular densidad de los trazos. Algunas filas forman un leve arco; esto probablemente refleja una tendencia natural del movimiento de los brazos, que no puede corregirse porque no puede observarse. Las marcas suelen discurrir hacia los bordes izquierdo y derecho de la hoja, pero no siempre; está claro que Morris estaba intentando (con distintos grados de éxito) anticipar los márgenes para respetar el espacio del soporte. El “margen de error temporal” se refiere a la diferencia entre el tiempo que Morris calcula que necesita para la ejecución y el tiempo real que transcurre una vez el proceso se ha puesto en marcha. El factor del tiempo estimado introduce un segundo

32. Paice: "Blind Time Drawings, 1973", p. 244.

registro de "anticipación" y, por tanto, es de imaginar, de ansiedad, en el proceso. Como está con los ojos vendados, la función de la obra podría describirse como de orientación espacial y temporal. Con el dibujo de Washington, la orientación podría haberse acrecentado por la premisa del "conteo", que sirve por su implicación como un medio de medida del espacio y el tiempo. El dibujo final puede describirse como el residuo o el rastro de un acontecimiento, de una operación mecánica que también representa una especie de prueba.

La interpretación de los dibujos *Blind Time* ha estado regida por la fenomenología, con referencias específicas al lenguaje de *The Phenomenology of Perception* de Maurice Merleau-Ponty. Por lo tanto, en los dibujos, "se entiende que la profundidad surge *subjetivamente* de una experiencia pre-objetiva: el sentido más primitivo que todos nosotros tenemos de nuestra propia densidad corporal, y con ello el hecho de que este cuerpo tiene una parte delantera disponible para nuestra visión y una parte trasera, que irremediamente se esconde de ella. Es esta experiencia pre-objetiva de profundidad la que permite que el sujeto percibidor se 'oriente en el mundo', lo

cual para Merleau-Ponty significaba recurrir a los objetos con la expectativa de que también brindasen un significado configurado, al tiempo que estuviesen siempre y para siempre unidos a una perspectiva, a un lugar dentro de un sistema de horizontes que se entrelazan". Es más, se supone que los dibujos se trabajan a partir de lo que Merleau-Ponty denomina una condición de "espacialidad sin cosas": realizado sólo a través del tacto, un dibujo se identifica como una "proyección de esta densidad carnal pre-objetiva, un engranaje del 'horizonte interior' del cuerpo con el horizonte de la página externa"³².

La fenomenología albergó las ambiciones del proyecto *Blind Time* de Morris. Aunque necesarios, sus preceptos no se refieren al dibujo como a una práctica más amplia para el artista y para el papel de *Blind Time* a ese respecto. Aquí "Aligned with Nazca" es útil. El ensayo, como hemos visto, hace una distinción entre dos tipos de obras, la notacional (información) y la experiencialmente espacial. Morris adoptó ambas categorías; a partir de Nazca podría decirse que los dibujos *Blind Time* no sólo encierran ambas categorías sino que las representan como una función del dibujo *per se*.



Los dibujos de *Blind Time* son fundamentalmente índices: como acumulaciones de rastros de contacto corporal directo, son la consecuencia de una actividad que podríamos describir, en términos literales (y literalistas), de marcación del tiempo. Sería difícil atribuir a los dibujos una forma estética en el sentido convencional. Algunos de ellos parecen responder a un diseño *a priori*. Pero en el caso de los dibujos de la serie original, las instrucciones permiten burlar cualquier elección estética. En muchos dibujos el interés visual es innegable, pero tal cosa es —o pretende ser— secundaria. Estas circunstancias ya habían sido postuladas por Morris en un texto de 1970 sobre obras (de la diversidad del “proceso”) para las que el artista “colabora”, por así decirlo, con las propiedades materiales o físicas intrínsecas a un determinado medio. Al hacerlo, activa procedimientos “automatizados” (más que formales) a través de los que la obra se produce. El propio título del texto, *Some Notes on the Phenomenology of Making*, hace un claro guiño a las inquietudes perceptuales de Merleau-Ponty: “La creación artística no puede equipararse con los tiempos de la artesanía. Hacer arte tiene más que ver con seguir con algo. Los procesos automatizados [...] exponen a la obra y al comportamiento

interactivo del artista a fuerzas complementarias que van más allá de su control personal total”³³. En *Blind Time*, las instrucciones procesales, que se califican de “protocolo”, constituyen la información que activa el proceso de dibujo.

El protocolo también muestra que *Blind Time* está condicionado por una *aporia*. La limitación de la ceguera es una noción auto-impuesta, y la especie de encuentro que los dibujos representan está, por tanto, motivado por la incertidumbre inducida. Todo esto es para decir que los dibujos de *Blind Time* no se hicieron para justificar pasajes de *The Phenomenology of Perception*, aunque sí que se sirven del lenguaje de la fenomenología y lo elevan a un nivel de imperativos más amplios. No son anómalos para los dibujos; el experimento que representan —y que Morris repitió de varias formas durante muchos años— está relacionado con una temática que recorre la forma y el proceso de su obra, la del cercamiento.

La preocupación de Morris por el espacio confinado —que pone de manifiesto *Blind Time*— venía de lejos. Las primeras construcciones de contrachapado lo confirman. Algunas se hicieron para desempeñar

33. Morris: "Some Notes on the Phenomenology of Making: The Search for the Motivated". *Artforum* (abril de 1970): pp. 62-66; reimpresso en Morris, *Continuous Project Altered Daily*, pp. 71-93.

34. Kimberly Paice: "Column, 1961" en *Robert Morris: The Mind/Body Problem*, p. 90. El plan de derribar *Column* desde el interior se descartó después de que Morris se hiciera daño durante un ensayo.

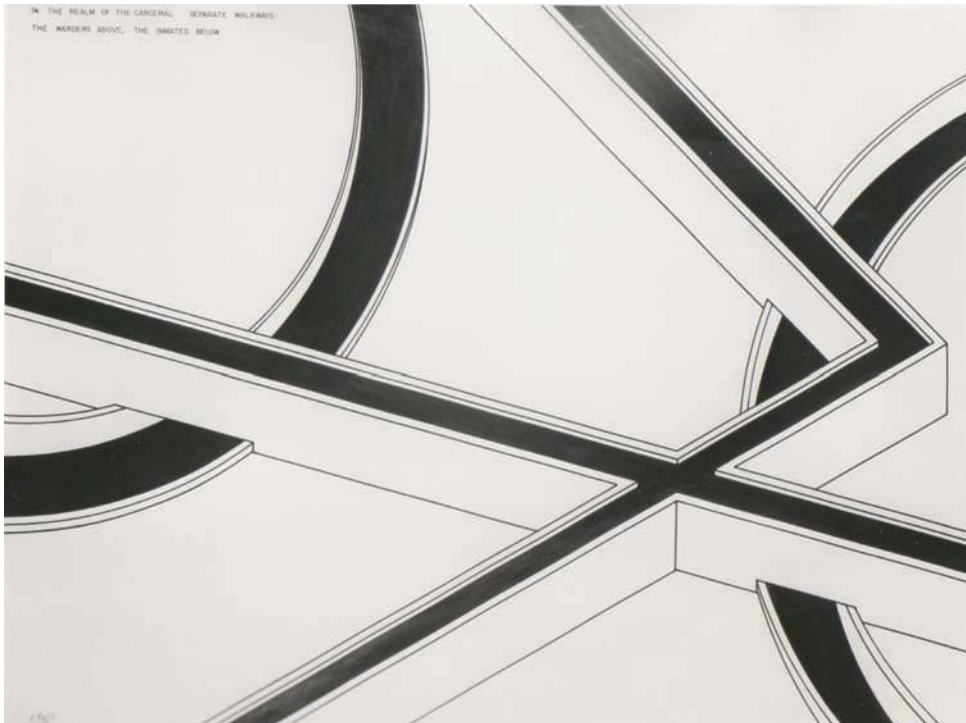
35. Véase la descripción que Morris hace de los armarios en una carta a John Cage, reimpressa en Brandon Joseph: "Robert Morris and John Cage: Reconstructing a Dialogue". *October* (verano de 1997): p. 66.

36. De Morris: "Notes on Sculpture, Part 4, Beyond Objects". *Artforum* (abril de 1969), reimpresso en Morris, *Continuous Project Altered Daily*, p. 68.

un papel en *performances* propias y ajenas (como las de las bailarinas Yvonne Rainer y Simone Forti, con quienes Morris colaboró). Una de ellas, *Box for Standing*, parece haber sido fabricada específicamente para ser habitada por el artista, para contener y tomar la medida de su cuerpo. Otra obra, también con forma de caja, *Column*, fue habitada por el artista con motivo de una *performance* (encargo de La Monte Young) para la que Morris planeó derribar la construcción desde dentro³⁴. *Passageway*, que Morris construyó en el *loft* de Yoko Ono en Chambers Street en 1961, se materializó como un corredor largo y estrecho que se extiende gradualmente hasta detenerse en un determinado punto (esta pieza es un referente y aparece con frecuencia en obras posteriores de Bruce Nauman y Richard Serra). Otras construcciones (algunas nunca producidas) se identificaron como "armarios" diseñados para hacer que el cuerpo adoptase diversas posiciones: sentado, de pie, inclinado³⁵. De esta misma etapa, una serie de pequeñas esculturas de Morris también representan armarios o contenedores realizados con tableros de mesa; éstos, de forma diversa, se componen de sustancias distintas, tienen sonido y, en el caso de *I-Box*, incluyen una fotografía del artista desnudo,

alternativamente oculto y visible por la acción de una puerta giratoria.

Morris pareció abandonar las condiciones de confinamiento a finales de los sesenta y principios de los setenta. La "pieza dispersa", una encarnación "anti-forma" pos-minimal, está, después de todo, basada en el principio de dispersión, pues es "abierta, lateral [y] aleatoria", como Morris escribió en su momento³⁶. De hecho, en relación con su obra anterior, el propio interés de Morris por la dispersión puede describirse casi como una corrección. Con todo, el confinamiento sigue vigente. El ejemplo más elaborado de anti-forma en la obra de Morris es *Continuous Project Altered Daily*, para la que esparció grandes cantidades de materiales sin tratar —tierra, arcilla, grasa, plástico, fieltro, madera y otras sustancias— por una sala en el local de Castelli y cuya configuración fue cambiando a lo largo de tres semanas. La obra, un ejercicio de contingencia, adoptó la forma de un acontecimiento en curso. (Ahora se conserva una secuencia de fotografías, un diario y una grabación de audio del proceso de limpieza). Pero el trabajo invertido fue agotador y el espacio de la instalación se convirtió en una trampa: durante esas tres semanas el artista



escribió en su diario sobre la infiltración de la desconfianza en sí mismo, la frustración y el “hastío aplastante”³⁷, y todo ello tuvo lugar en los confines auto-impuestos de una única sala.

Smithson identificó esta dispersión con la “desdiferenciación”, un principio (adaptado de Anton Ehrenzweig) de visión que se replicaba por la dispersión aleatoria de partículas de un medio dentro del espacio de una sala. Al suprimir las jerarquías de los elementos, la dispersión, cuando se pasa por el filtro de la desdiferenciación, significa llenar el campo de la visión; de esta forma, se aproxima a un estado original de ver, a ese estadio previo a que los elementos del mundo se hagan visibles a través de la relación perceptual de la figura y el fondo. Smithson contrapuso la dispersión a la noción de “contención”: atribuyendo la desdiferenciación, en términos fenomenológicos, “al proceso principal de hacer contacto con la materia”, él caracterizó la dispersión como una forma de “ilimitación”. En la propia obra de Smithson los dos se contraponen de forma programática: “Las papeleras o contenedores de mis *Non-Sites* recogen los fragmentos que son experimentados en el abismo físico de la materia sin tratar”³⁸. En cambio, en *Continuous Project*

Altered Daily, podría decirse que los dos principios se anulan mutuamente. La práctica de dibujo de Morris, como muestra la serie *Blind Time*, puede significar en última instancia que la ilimitación es una condición no-transferible: él se esfuerza al máximo por observar que, una vez abandonamos Nazca, donde la vasta extensión espacial es un hecho de experiencia física y perceptual, estamos contra las coordenadas espaciales de la sala.

Una forma de investigar la contención perceptual es cerrar los ojos. ¿Es la oscuridad una limitación o una liberación? En *Blind Time*, la hoja delimitada es el sucedáneo de una sala-espacio: desplegada sobre una mesa y con la anchura suficiente para contener la creatividad del artista, la hoja sustituye a la sala como “contexto espacial dominante” (construido atendiendo al “la verticalidad y el nivelado”³⁹). Dado que la hoja es un lugar de desorientación, “la ceguera” establece los límites de la sala como un “contexto para la visión” y postula en su lugar un espacio que se explora con el tacto. “Todos los tipos de cálculos de presión, emplazamiento, proximidad, distancia, etc. formaron parte de la producción de las obras”, ha declarado Morris⁴⁰. Las coordenadas de la serie pertenecen al desarrollo de la obra del artista: las

37. De un diario inédito de la colección del artista, 1969.

38. Smithson: "A Sedimentation of the Mind; Earth Projects". *Artforum* (septiembre de 1968), reimpresso en Flam ed., *Robert Smithson: The Collected Writings*, 102-04. Smithson cita la ahora celebrada descripción que Tony Smith hizo de su experiencia -pasó toda una noche entera conduciendo por la inacabada autopista de New Jersey, una vasta extensión sin luces ni señales- como el referente clave del arte de posguerra para cualquier consideración de des-diferenciación y del "proceso primario" de la infinidad perceptual. Con respecto a las instalaciones escultóricas de la variedad "dispersa", la presunta propagación del material más allá de la visión periférica se manifiesta más en fotografías de tales obras más que en las propias obras, que nunca fueron capaces de escapar de la relación figura-fondo con la habitación.

39. "Aligned with Nazca", p. 158.

40 Morris, citado en Criqui: "Drawing from the Heart of Darkness", p. 15.

41 Morris: "Aligned with Nazca", p. 173.

42 Para las dos series, véase Kimberly Paice: "Labyrinths, 1973-74" y "In the Realm of the Carceral, 1978" en *Robert Morris: The mind/Body Problem*, pp. 250, 262.

43 Morris: "Aligned with Nazca", pp. 165-66.

partículas dispersas del grafito son elementos de esparcimiento o dispersión; la hoja es un espacio acotado; la ceguera –como la oscuridad- es una forma de des-diferenciación radical. La realización de trazos reproduce un ejercicio de orientación impulsado por protocolos que sólo pueden ejecutarse mediante contacto físico. Es dentro de esta hoja *acotada* que el yo (fenomenológicamente hablando) se libra de las limitaciones en su relación táctil con el mundo. Un dibujo terminado es el documento de una actividad cuya descripción más certera es "encontrar su camino".

Al final de "Aligned with Nazca", Morris resume la importancia de la modalidad del espacio en el arte nuevo: "Hoy el propio espacio ha evolucionado hasta otro significado. Antes de que fuese centrífugo y severo, capaz de absorber impulsos monumentales. Hoy es centrípeto e íntimo, demandante de demarcación y cercamiento"⁴¹. Nos recuerda al laberinto. Un ejemplo clave de forma escultórica en la obra de Morris que tiene su origen en 1974 (también utilizado en dibujos), el laberinto representa un espacio arquetípico de demarcación y cercamiento –que, como hemos visto, de forma simultánea, también se comporta como un mapa o plano y como una forma de espacio vivido.

De este modo, el laberinto corresponde más, si cabe, a *In the Realm of the Carceral* (páginas 209, 210 y 211), una escueta secuencia de dibujos axonométricos de 1978 que identifican la contención con el espacio carcelario⁴². El proceso de los dibujos *Blind Time*, que son muestras de ejercicios de orientación, articula la hoja como un espacio dentro del que la desorientación perceptual se activa por normas pre-definidas.

En un laberinto, perderse (o encontrarse) físicamente en el camino intensifica una experiencia privada del yo. El laberinto es "centrípeto e íntimo", escribió Morris. "Requiere un error continuo, una renuncia del conocimiento de donde uno está"⁴³. Este concepto del laberinto, que aparece en "Aligned with Nazca", nutre el diagnóstico que Morris hace del arte nuevo: "Me generan un profundo escepticismo las experiencias que se escapan al asidero del cuerpo, el aspecto más formal de la obra en cuestión proporciona un lugar en el que el yo percibidor podría tomar la medida de ciertos aspectos de su propia existencia física". Finalmente, para Morris, el arte reciente (y aquí está hablando de su propia obra, que incluye los dibujos *Blind Time*) es anti-monumental: "Me produce el mismo escepticismo participar en cualquier iniciativa

44 Ibid., p. 173.

45 Morris: "Aligned with Nazca", p. 160.

de arte público, su otro lado expone un único límite individual a la hora de examinar, probar y, en última instancia, dar forma al espacio interior del yo⁴⁴.

De nuevo, el lenguaje es fenomenológico. Pero el texto de Nazca se acompaña de dos epígrafes de Samuel Beckett, que merecen nuestra atención porque nos proporcionan un vocabulario adicional para analizar *Blind Time*. En el primero, que abre el ensayo, Morris cita al Murphy de Beckett: "Yo no pertenezco al gran mundo sino al pequeño". Regresando a Beckett en el cuerpo del texto, Morris observa: "Las penumbras que Beckett exploró para sí mismo en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial son espacios discontinuos para con el resto del mundo. [...] Con seguridad, Beckett debe ser considerado como el primer ejemplo del artista que diseñó un espacio *en sí* como una extensión del yo". Se apresura a hacer una distinción entre la identidad del arte reciente y "el polvo, la gravedad o incluso el humor" del mundo de posguerra de Beckett, pero merece la pena darle vueltas al hecho de que "Aligned with Nazca" se escribió bajo el signo de Beckett. Después de todo, los procedimientos y las restricciones de *Blind Time* podría haberlas inventado el escritor,

en cuyos espacios, observa Morris, "un Murphy, un Malone o un Watt permutaron interminable y meticulosamente su limitado bagaje de ideas y escasas posesiones. Bajo ese gabán que escondía un *Times Literary Supplement*, imperturbable ante los gases, había un mundo en sí mismo"⁴⁵.

El segundo epígrafe se extrae de la novela *Watt* de Beckett. Es un pasaje largo y muy conocido sobre una pintura que cuelga de una pared: "Y se preguntaba qué había pretendido representar el artista (Watt no sabía nada de pintura), un círculo y su centro que se buscaban mutuamente, o un círculo y su centro en búsqueda de un centro y de un círculo respectivamente, o un círculo y su centro en búsqueda de su centro y un círculo respectivamente, o un círculo y su centro en búsqueda de un centro y su círculo respectivamente, o un círculo y un centro no su centro en búsqueda de un centro y un círculo respectivamente, o un círculo y un centro no su centro en búsqueda de un centro y un círculo respectivamente, o un círculo y un centro no su centro en búsqueda de un centro y su círculo respectivamente, en el espacio infinito, en el tiempo infinito (Watt no sabía nada de física)". En la novela, se describe que la pintura de Watt tiene un círculo

46 Samuel Beckett: *Watt* (Nueva York, 1953): pp. 128-30.

47 Samuel Beckett, *The Unnameable* (Nueva York, 1997): 449. Muchos pasajes de *El innombrable* (1958), por ejemplo, que tienen que ver con la visión y la oscuridad: “[...] con los ojos cerrados veo lo mismo que cuando los tengo abiertos, concretamente, espera, lo diré, intentaré decirlo, me produce curiosidad saber qué puedo ver, con los ojos cerrados, con los ojos abiertos, nada, no veo nada, bueno, es una decepción, espera, algo mejor que eso, es que lo que es inevitable es perderse, me hago una pregunta a mí mismo, es eso lo que es, no veo nada, no importa donde mire [...]”

(hecho con un compás) y un “punto”. Juntos producen una “ilusión de movimiento en el espacio y casi parece que en el tiempo”. Watt se pregunta: “¿Cuánto tardarán el punto y el círculo en sobreponerse sobre el mismo plano [...]”. Pero, es más, se pregunta si las dos figuras se han “visto, o estaban volando ciegamente, hostigadas por alguna fuerza de simple atracción mecánica mutua o a merced de la casualidad”⁴⁶. La visión y la ceguera, la orientación, la repetición, la casualidad, y los confines del plano delimitado: todas ellas son condiciones de las que un viaje a Nazca sólo podría permitirse evadirse temporalmente.

Sin duda la ceguera, la oscuridad, la soledad y el autoexamen han sido recursos para Beckett⁴⁷. Pero *dibujar* a ciegas es especialmente sorprendente: como proyecto de largo recorrido, de forma sistemática priva al dibujo como práctica histórica de uno de los dos sentidos

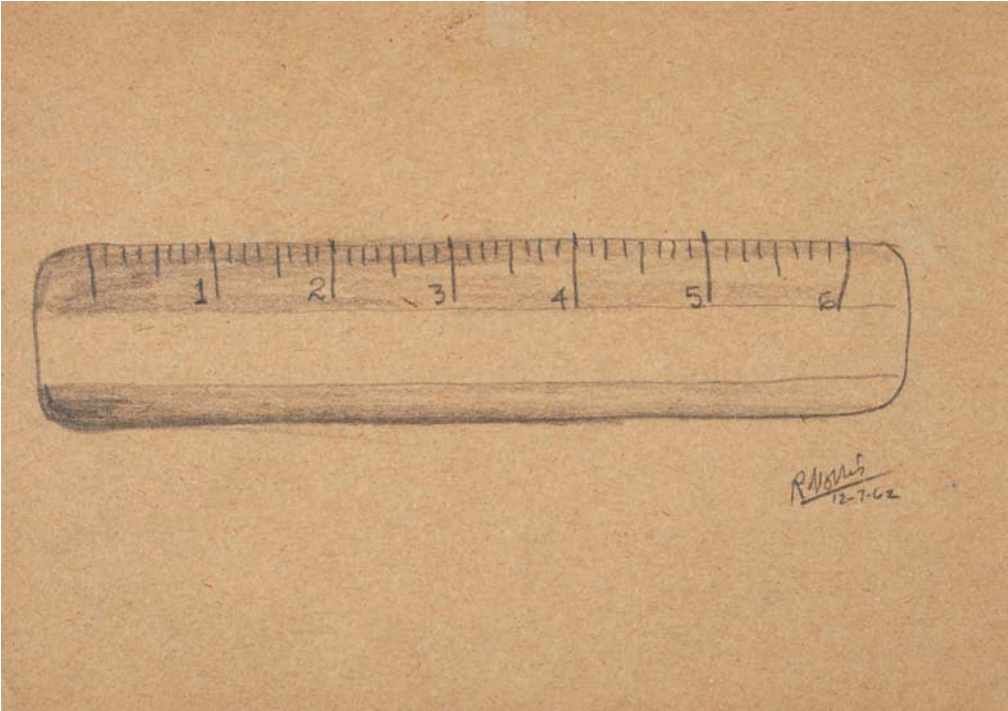
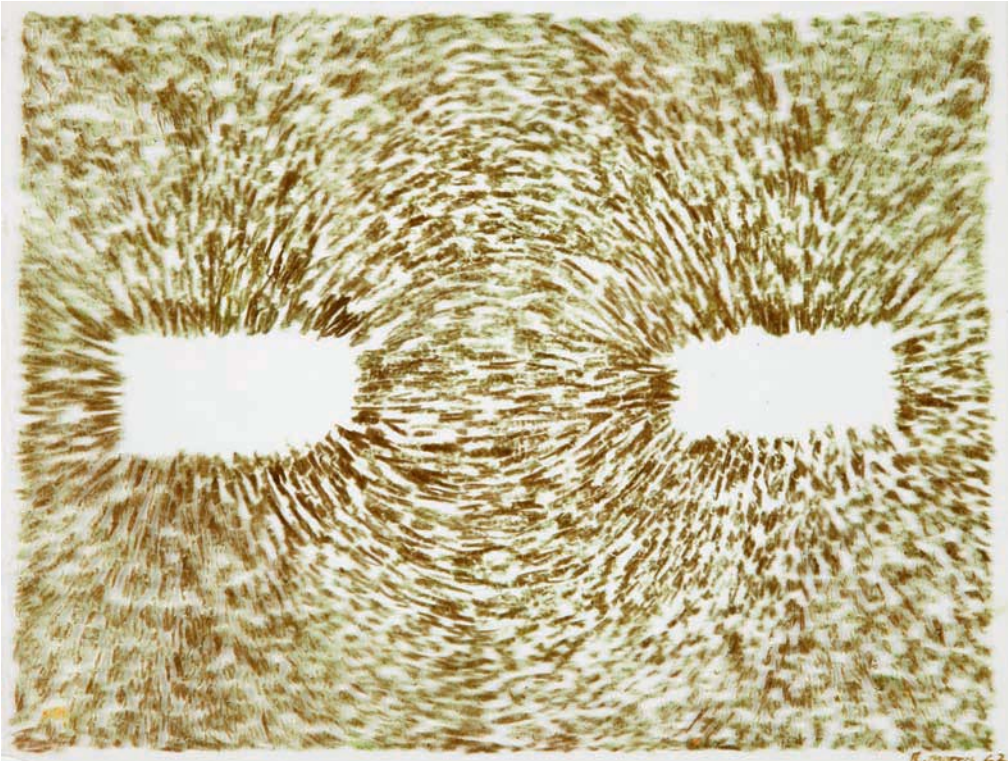
primarios de los que depende y, en consecuencia, reduce el acto del dibujo al tacto. (Debe añadirse que las convenciones del tacto, que históricamente en el arte conciernen a la sensibilidad y a la facilidad técnica de la representación, se desplazan en el proceso de *Blind Time* porque el tacto es un contacto directo). También elude el borrón y la corrección, que se han consolidado como técnicas fundamentales. Quizás es mejor decir que priva al dibujo de la utilidad de esas técnicas, porque si la serie *Blind Time* representa al dibujo sin verlo como una tarea de operaciones de conteo y similares, entonces dibujar a ciegas no produce ninguna imagen susceptible de corregirse, sólo resultados negativos o positivos. Una vez realizado el procedimiento, el dibujo simplemente se detiene. Morris nos dice que el espacio real es el medio oportuno para un distanciamiento del yo. Pero es el distanciamiento del *dibujo* el que encuentra apoyo en el espacio real de la hoja.

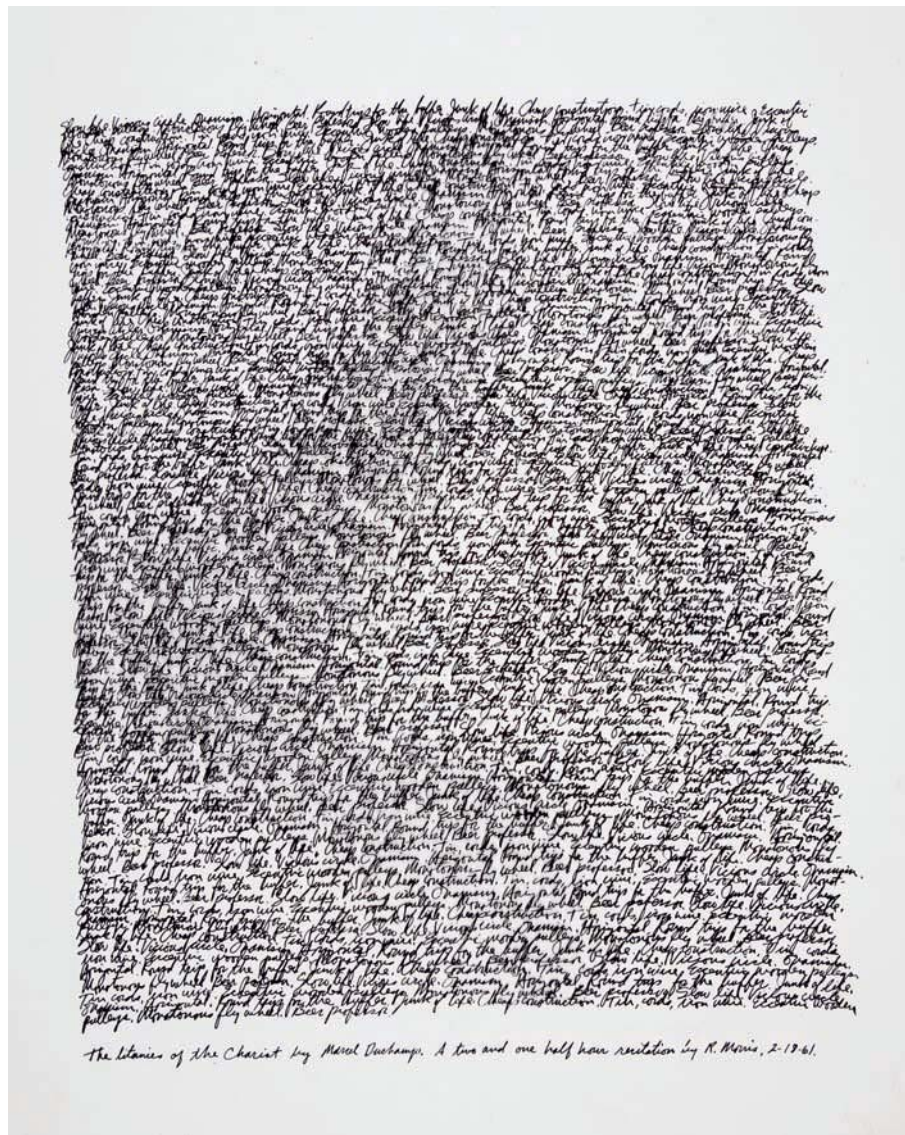
PRIMEROS TRABAJOS



Magnetic Field (Campo magnético), 1962. Crayón sobre acetato, 21,3 x 28,3 cm

Regla, 1962. Grafito sobre papel, 27,9 x 33 cm





21.3 (*Performance* en la que Morris hace *playback* (desincronizado) de una lectura de una célebre conferencia de 1939 sobre historia del arte a cargo de Erwin Panofsky y titulada "Studies in Iconology"), 1964
 Hoja mecanografiada sobre papel, 27,9 x 21,6 cm

step right
 REMOVING), I HAVE ALREADY OVERSTEPPED THE LIMITS OF PURELY FORMAL

↑ PERCEPTION AND ENTERED A FIRST SPHERE OF SUBJECT MATTER OR MEANING. ↓

keep head up tight lips

P 4 right hand on stand □

THE MEANING THUS PERCEIVED IS OF AN ELEMENTARY AND EASILY

UNDERSTANDABLE NATURE, AND WE SHALL CALL IT THE FACTUAL MEANING.

look at ceiling

left hand on hip

IT IS APPREHENDED BY SIMPLY IDENTIFYING CERTAIN VISIBLE FORMS WITH

WITH CERTAIN OBJECTS KNOWN TO ME FROM PRACTICAL EXPERIENCE, AND BY

IDENTIFYING THE CHANGE IN THEIR RELATIONS WITH CERTAIN ACTIONS OR

hands behind back, waist height

EVENTS.

P 6 count while you straddle legs, look around blankly

shift 3 times on feet

NOW THE OBJECTS AND EVENTS THUS IDENTIFIED WILL NATURALLY PRODUCE

A CERTAIN REACTION WITHIN MYSELF. FROM THE WAY MY ACQUAINTANCE

PERFORMS HIS ACTION I MAY BE ABLE TO SENSE WHETHER HE IS IN A GOOD

bend over text up sharp

OR BAD HUMOR AND WHETHER HIS FEELINGS TOWARD ME ARE INDIFFERENT,

L hand on stand (R still in back) ←

FRIENDLY OR HOSTILE. bend over text up slow

THESE PSYCHOLOGICAL NUANCES WILL INVEST THE

OR CONTENT; IT IS ESSENTIAL WHERE THE TWO OTHER KINDS OF MEANING,

THE PRIMARY OR NATURAL AND THE SECONDARY OR CONVENTIONAL, ARE

drop text P 3 and look out blankly

PHENOMENAL. IT MAY BE DEFINED AS A UNIFYING PRINCIPLE WHICH

look at ceiling

UNDERLIES AND EXPLAINS BOTH THE VISIBLE EVENT AND ITS INTELLIGIBLE

both hands on stand

SIGNIFICANCE, AND WHICH DETERMINES EVEN THE FORM IN WHICH THIS

VISIBLE EVENT TAKES SHAPE. R foot back, lean over slowly

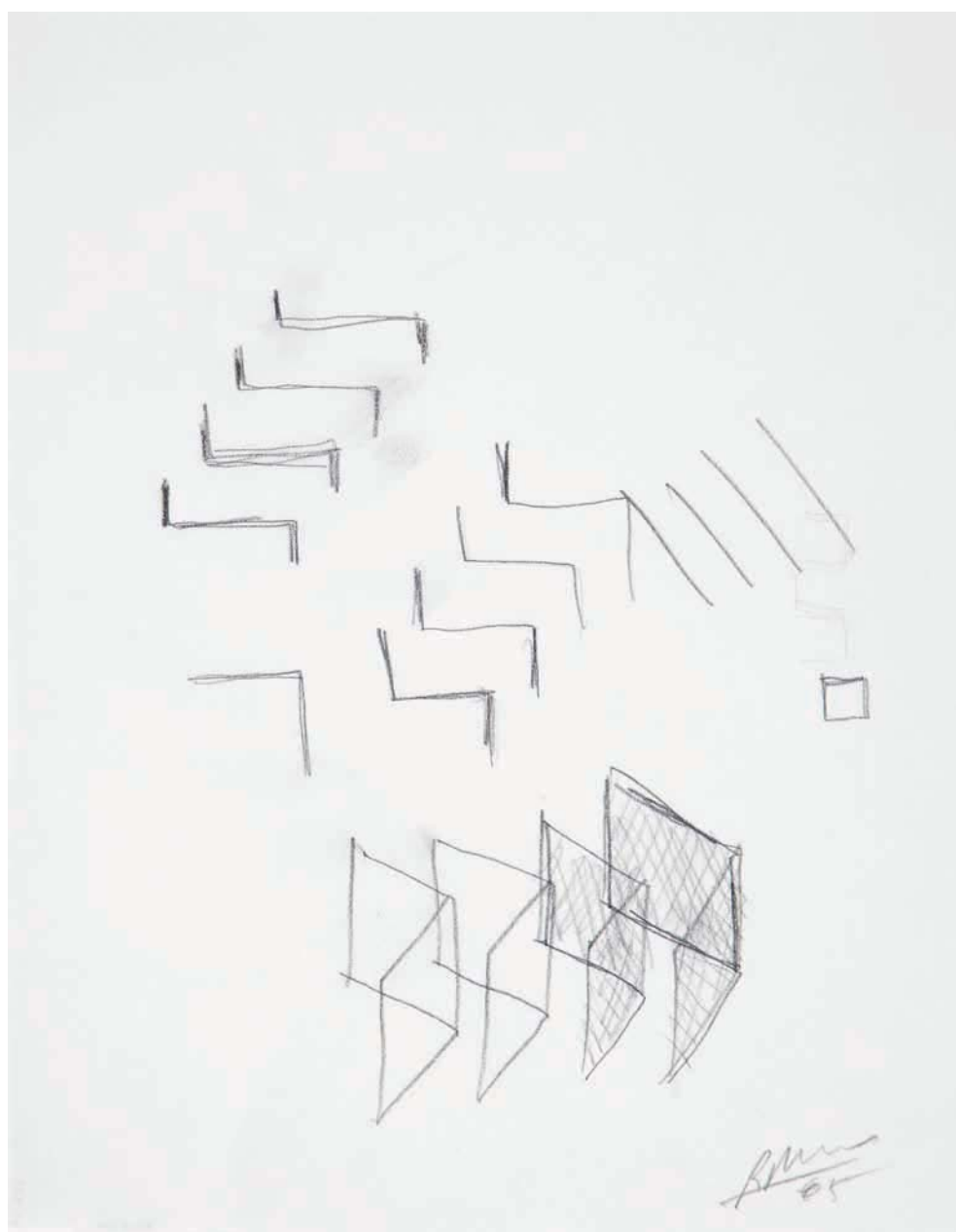
THE INTRINSIC MEANING OR CONTENT IS

OF COURSE, AS MUCH ABOVE THE SPHERE OF CONSCIOUS VOLITIONS AS THE

EXPRESSIONAL MEANING IS BENEATH THIS SPHERE.

bow, remove mic, exit.

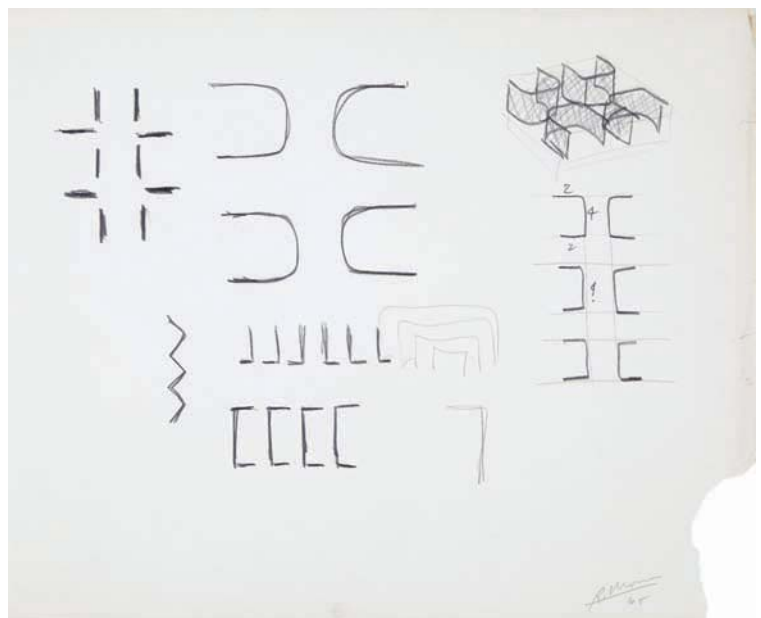
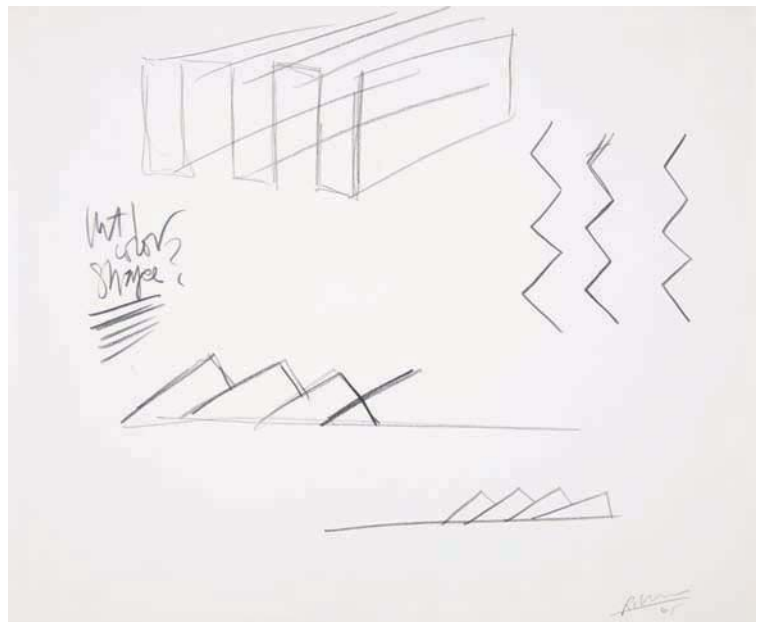
MINIMALISMO

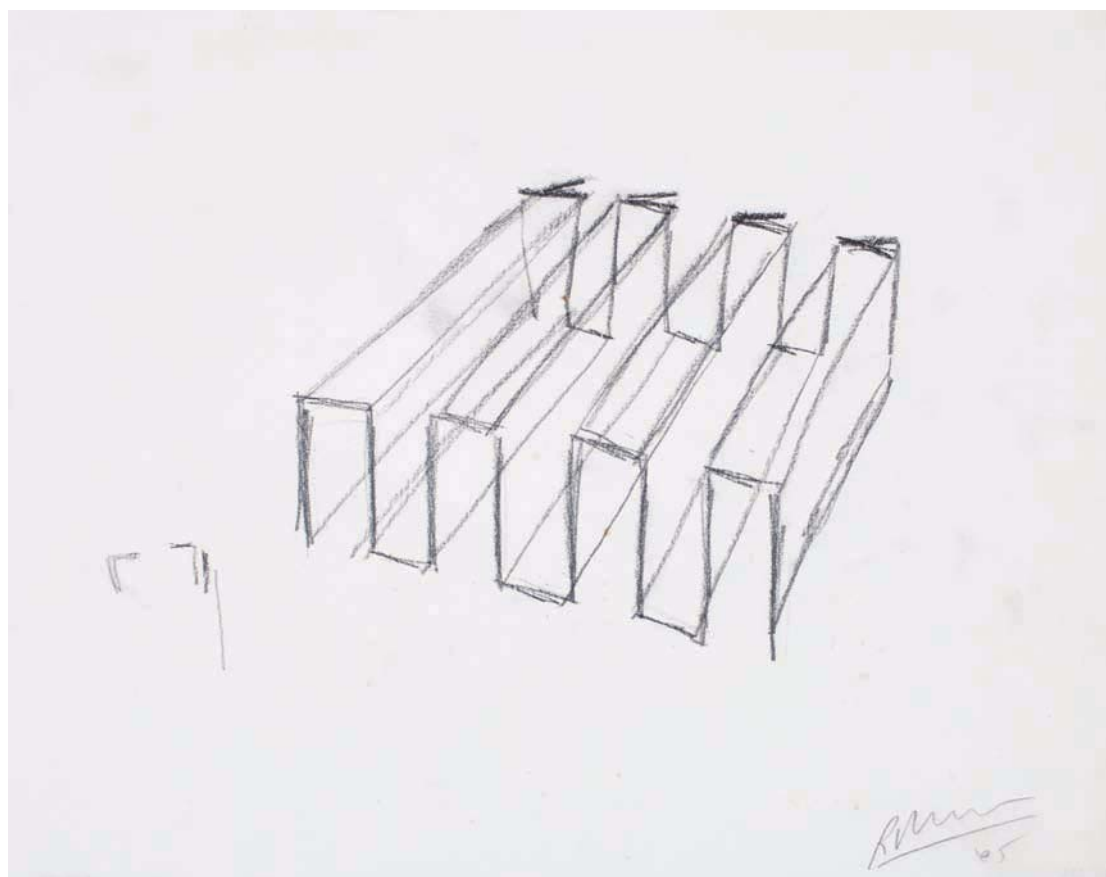


Sin título (Dibujo para proyecto de escultura), 1965
Grafito sobre papel, 35,6 x 43,2 cm

Sin título (Dibujo para proyecto de escultura), 1965
Grafito sobre papel, 35,6 x 43,2 cm

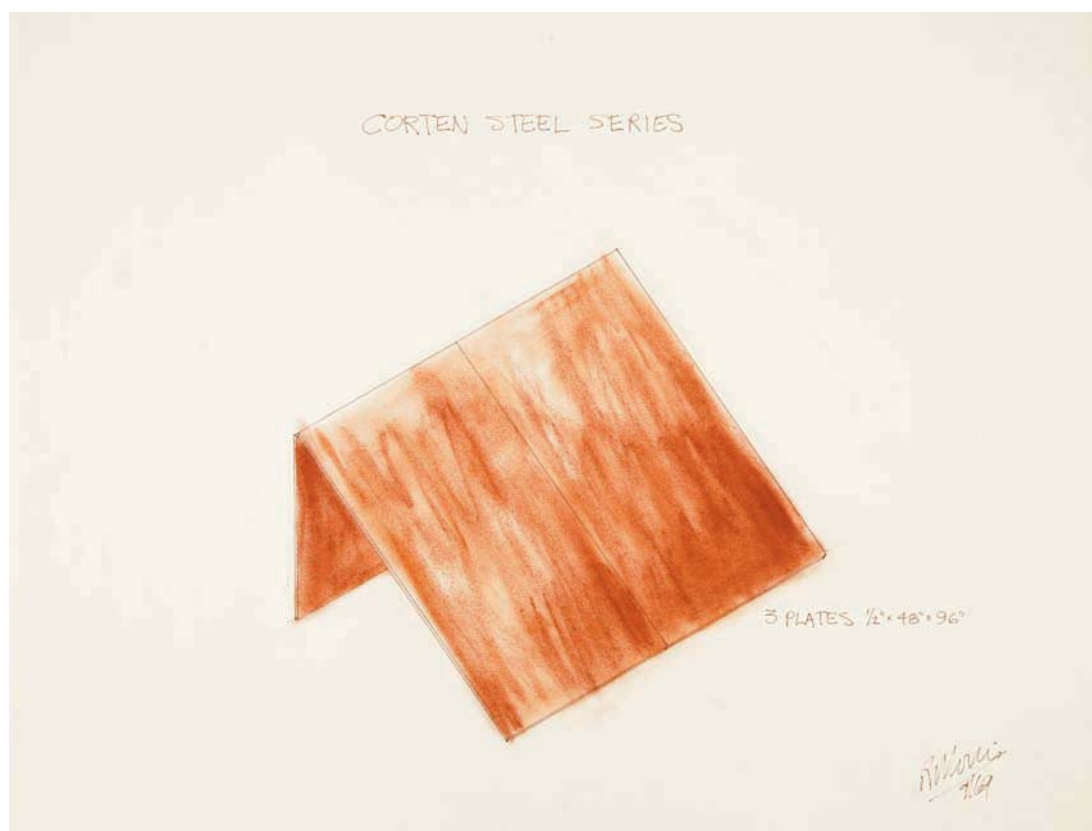
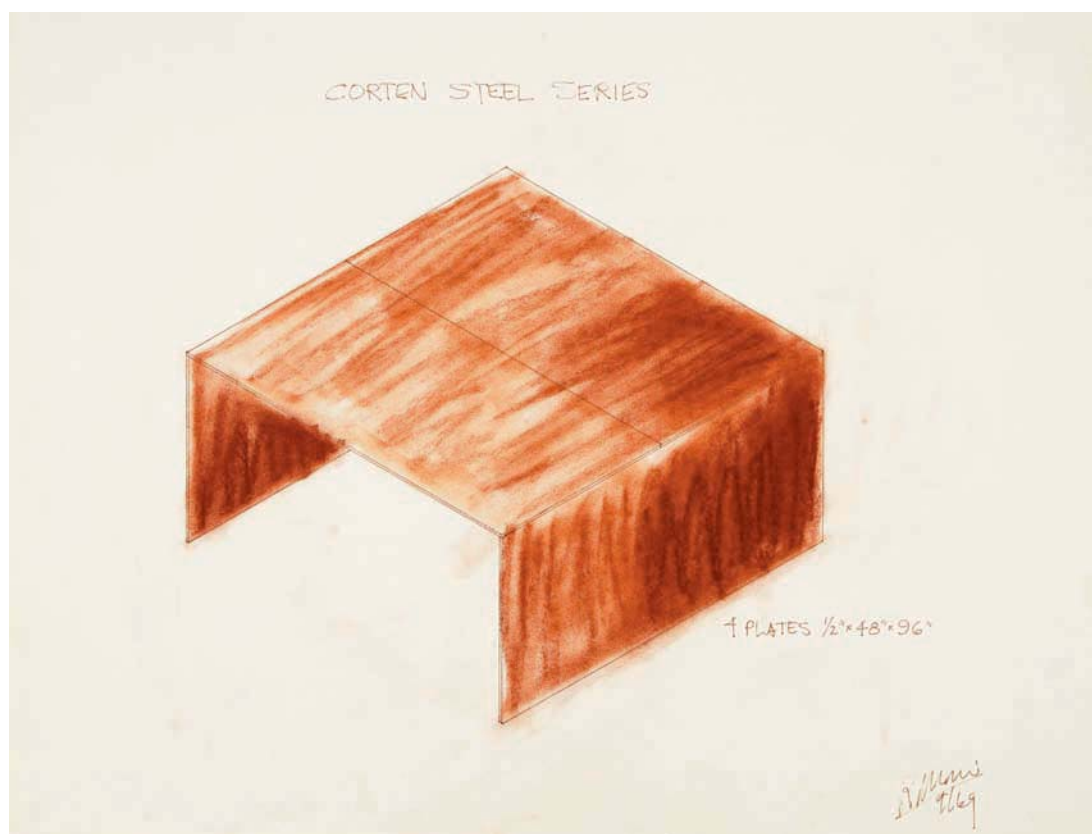
Sin título (Dibujo para proyecto de escultura), 1965
Grafito sobre papel, 35,6 x 43,2 cm





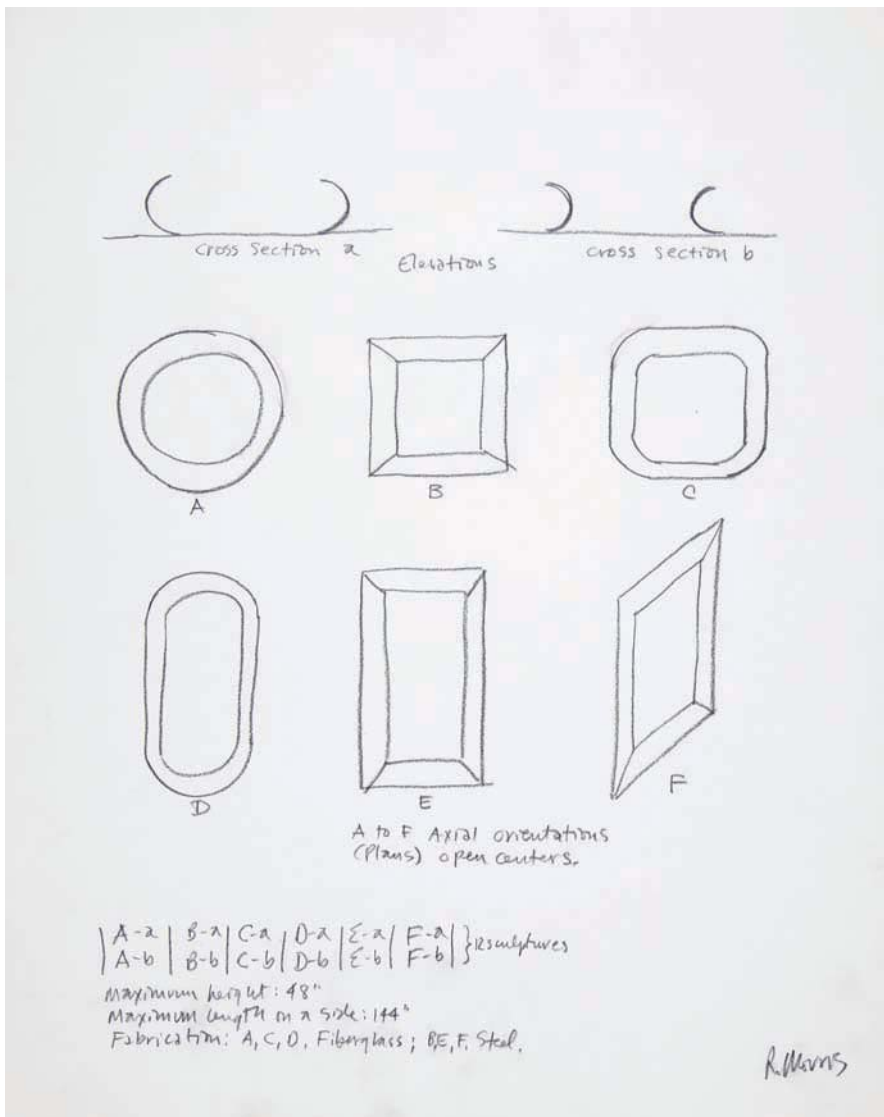
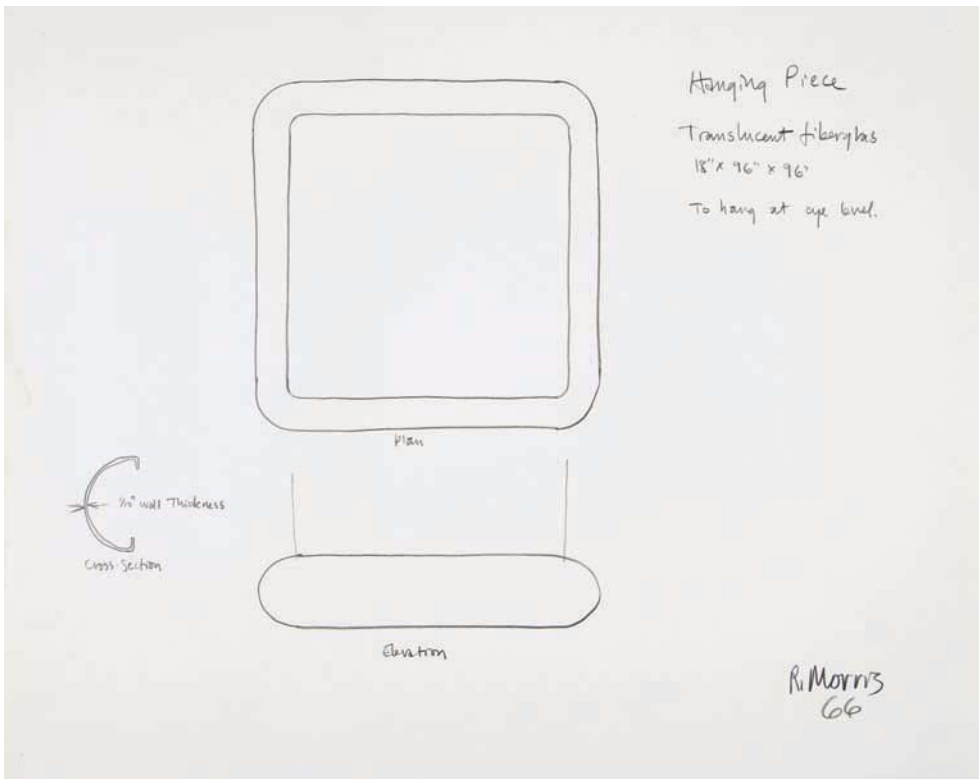
Pieza de acero corten (cuatro planchas 1,3 x 122 x 249 cm), 1969. Tinta y pastel sobre papel, 45,7 x 60,3 cm

Pieza de acero corten (Tres planchas 1,3 x 122 x 244 cm), 1969. Tinta y pastel sobre papel, 45,7 x 60,3 cm



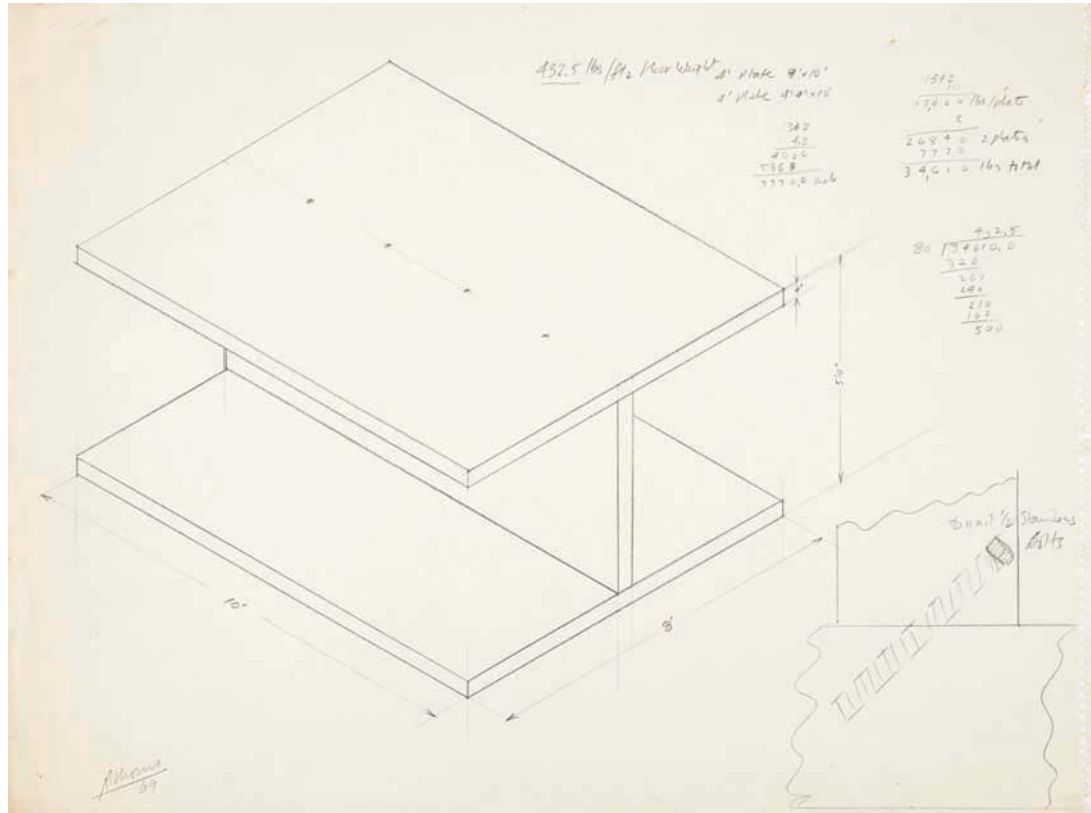
Pieza colgante, 1969
 Grafito sobre papel, 48,3 x 61 cm

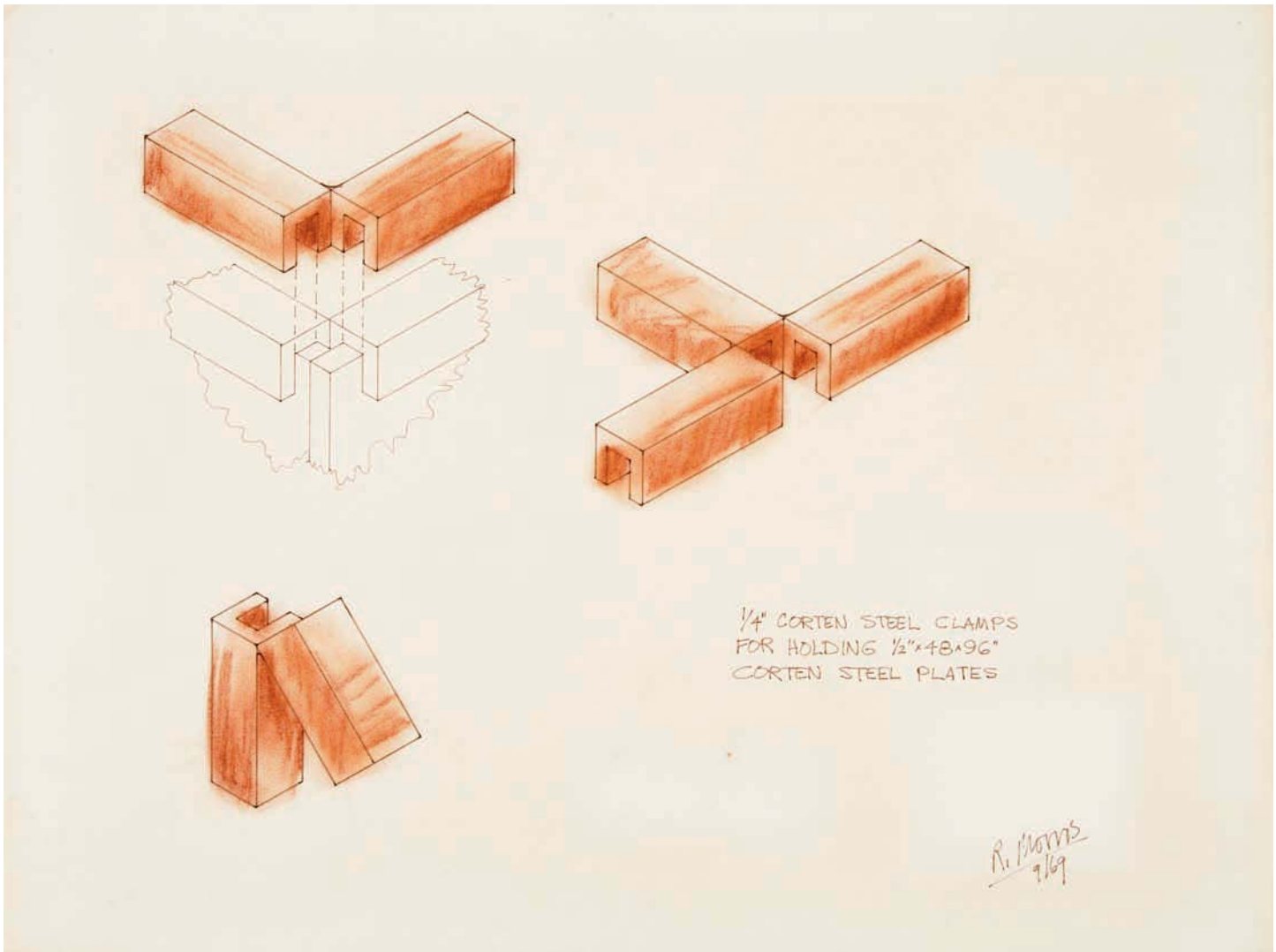
Sin título (Dibujo para escultura), 1966
 Grafito sobre papel, 50,8 x 40,6 cm



Sin título (Dibujo para escultura), 1969. Grafito sobre papel, 45,7 x 61 cm

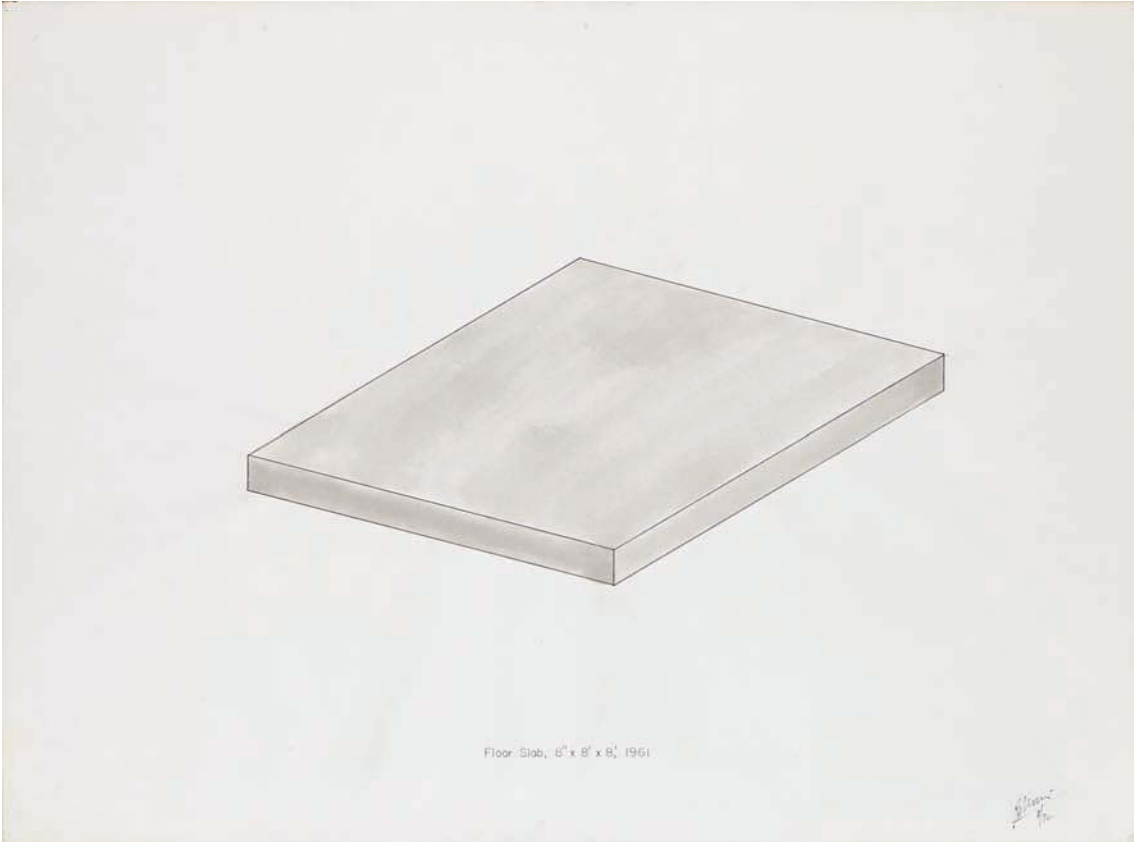
Cuatro planchas 7,6 x 1,5 x 3 m - Diez planchas 7,6 cm x 30 cm x 1,5 m, 1969. Grafito sobre papel, 45,7 x 61 cm





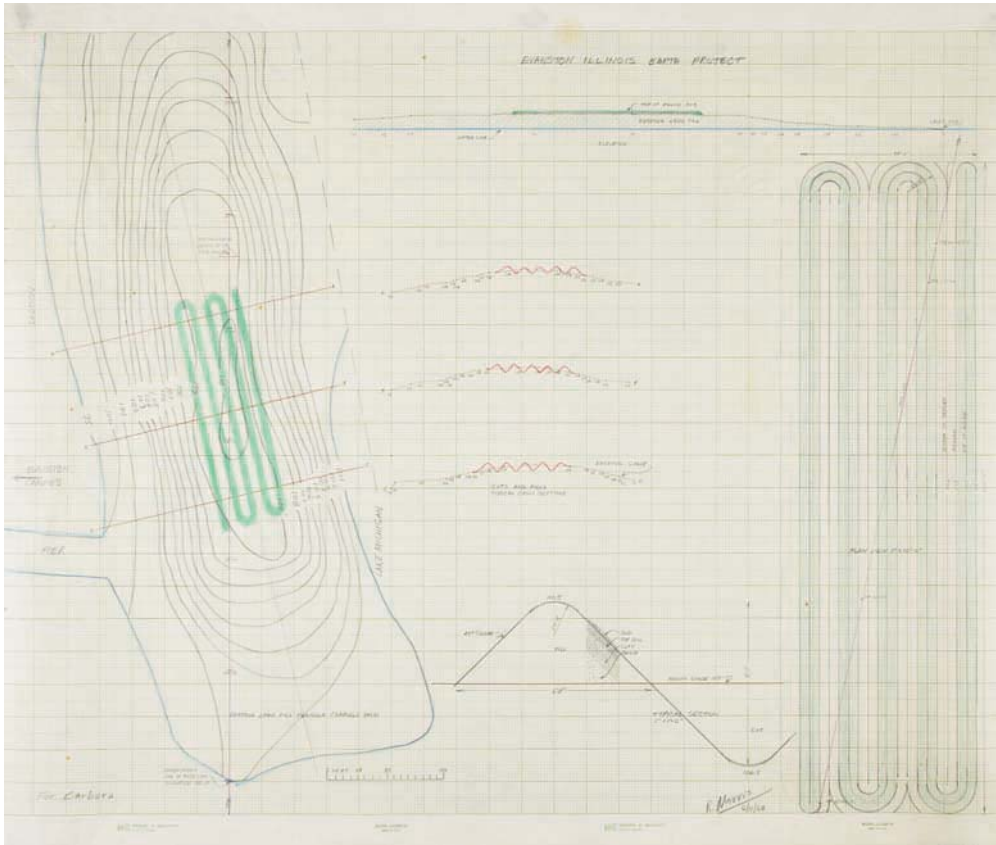
Placa de suelo (20 cm x 2,5 m x 2,5 m, 1961), 1972. Tinta y aguada sobre papel, 55,9 x 76,2 cm

Bloque colgante (20 cm x 2,4 m x 2,4 m, 1962), 1972. Tinta y aguada sobre papel, 55,9 x 76,2 cm

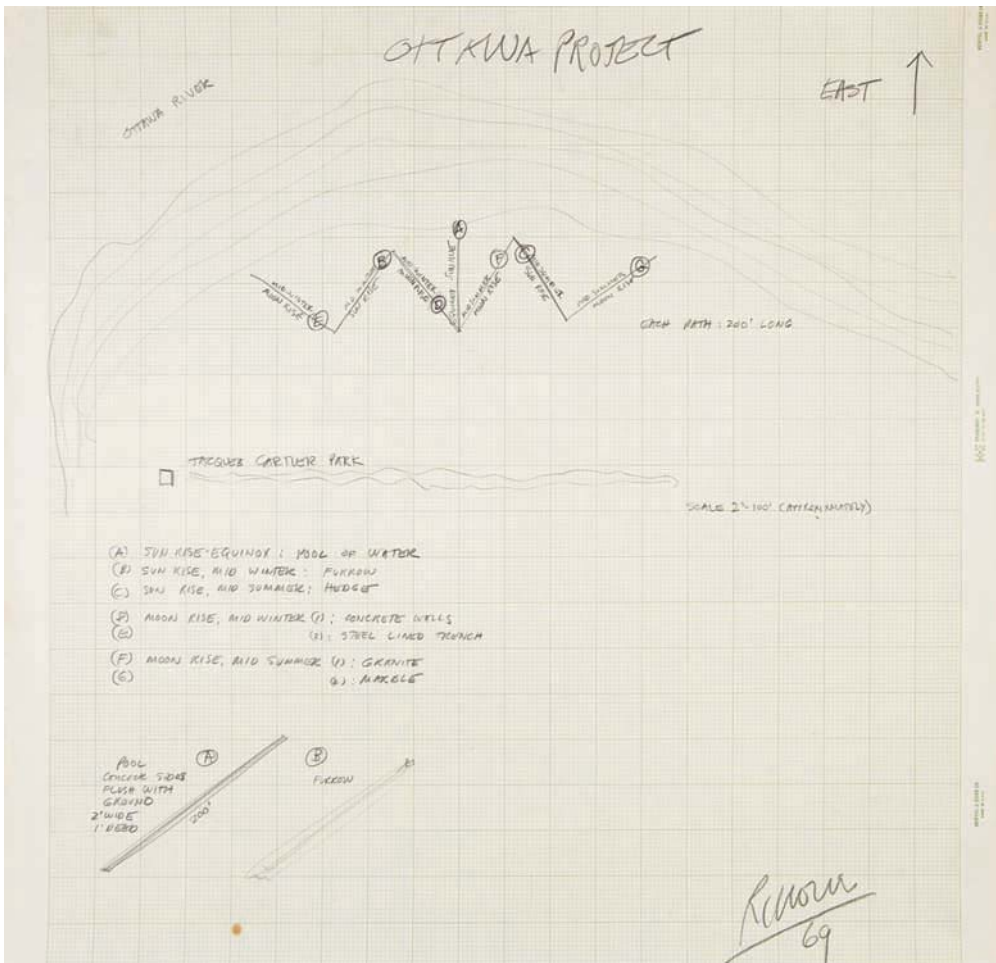


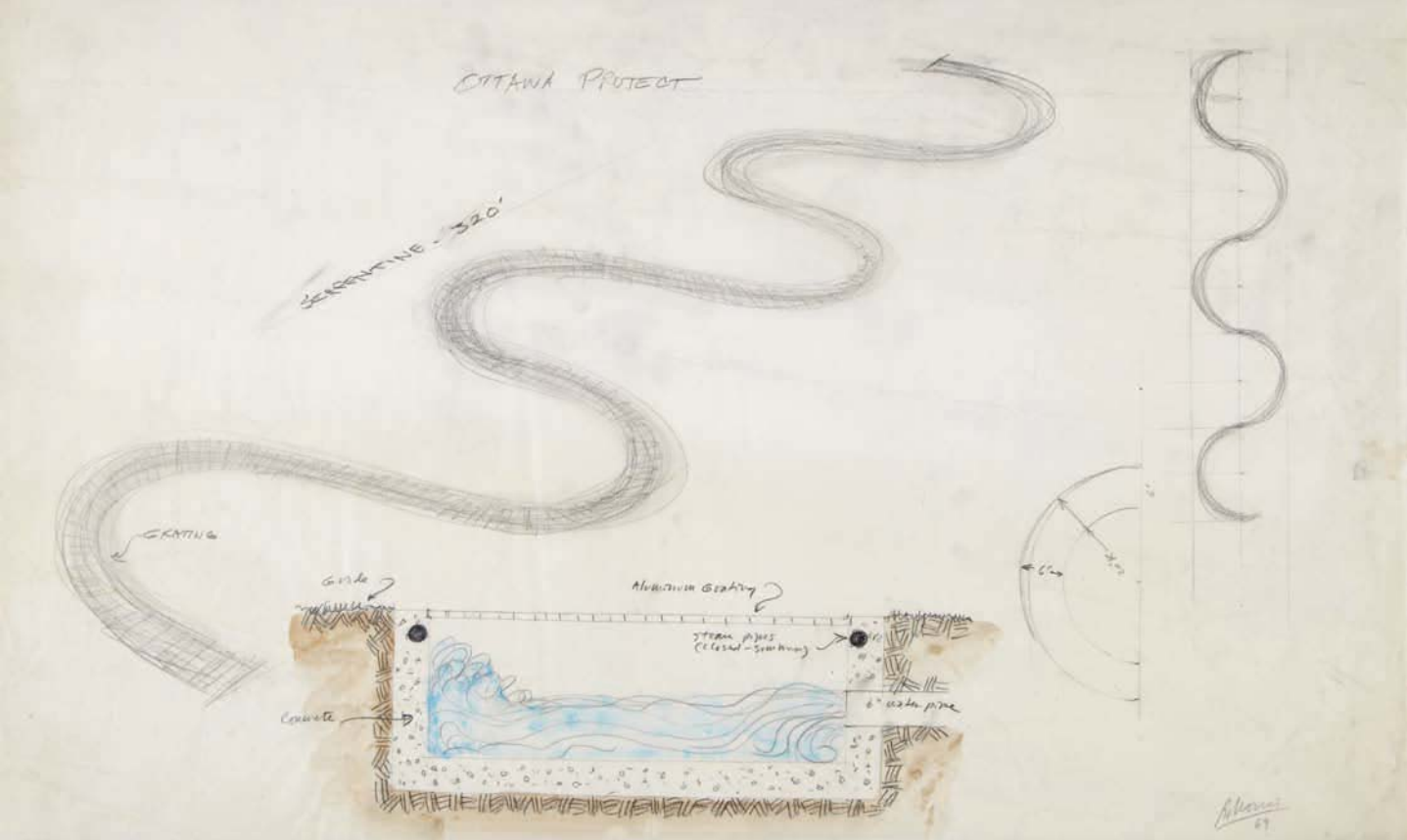
EARTHWORKS Y PROYECTOS

Proyecto tierra Evanston, Illinois, 1968
 Grafito y lápices de color
 sobre papel cuadrulado, 66 x 78,4 cm



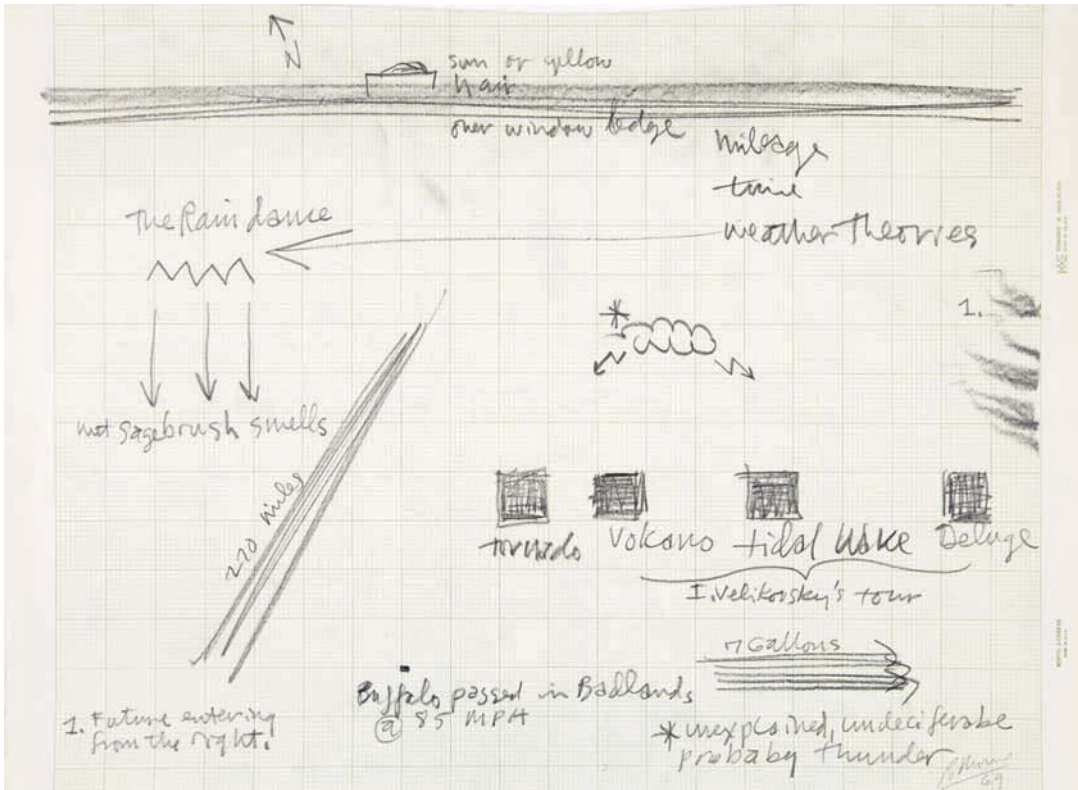
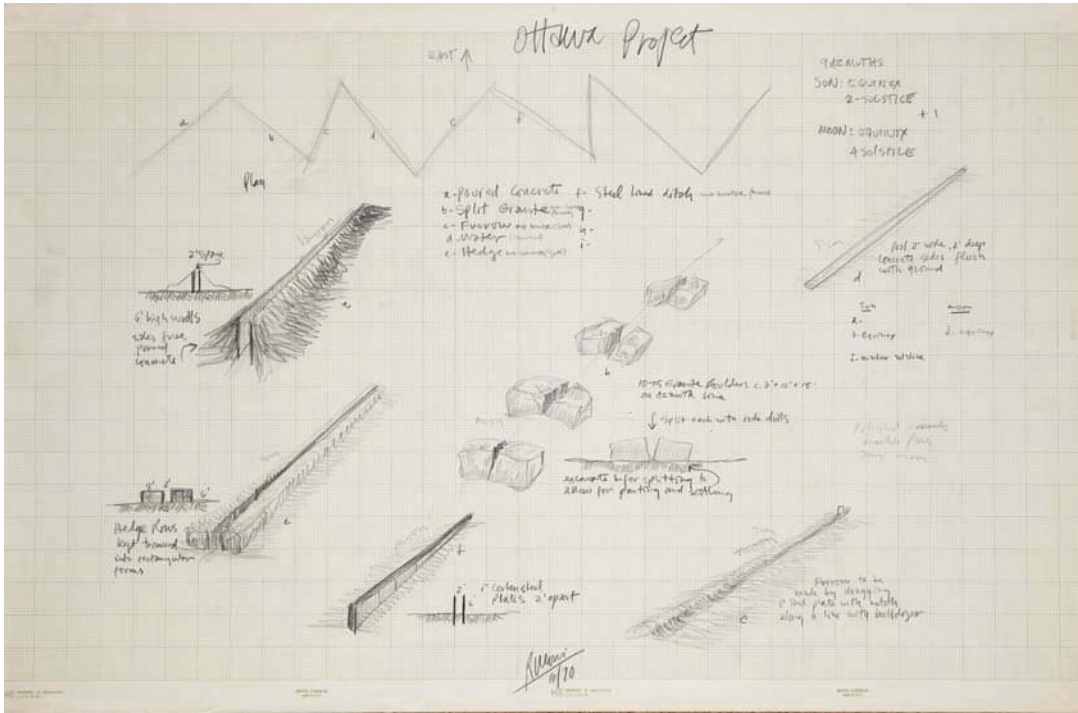
Sin título (Proyecto Ottawa), 1969
 Grafito y lápices de color
 sobre papel cuadrulado, 53,3 x 56,2 cm



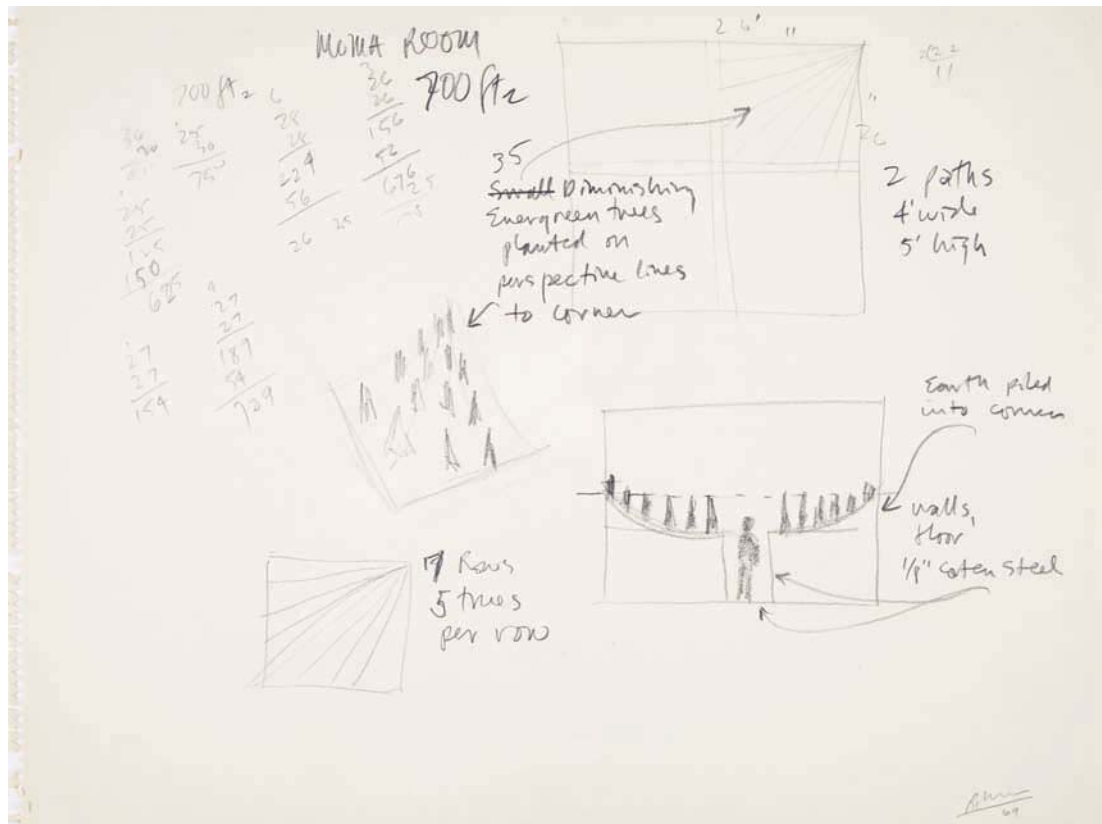
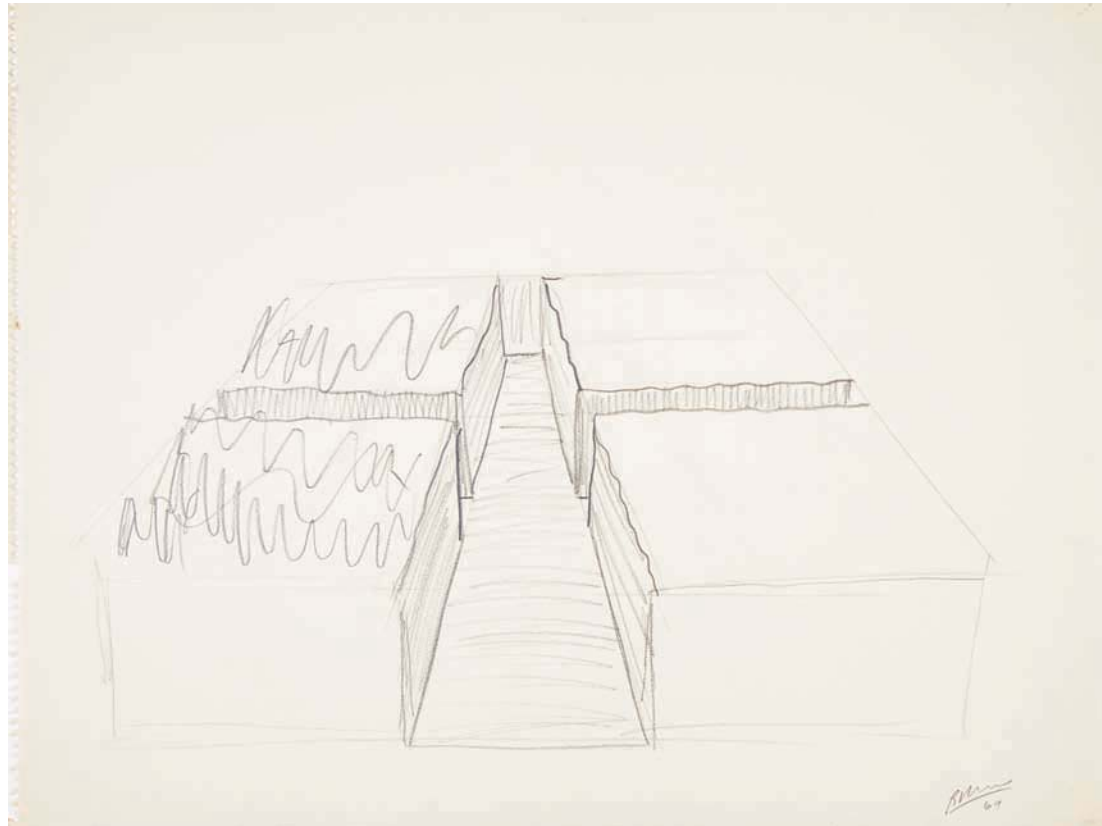


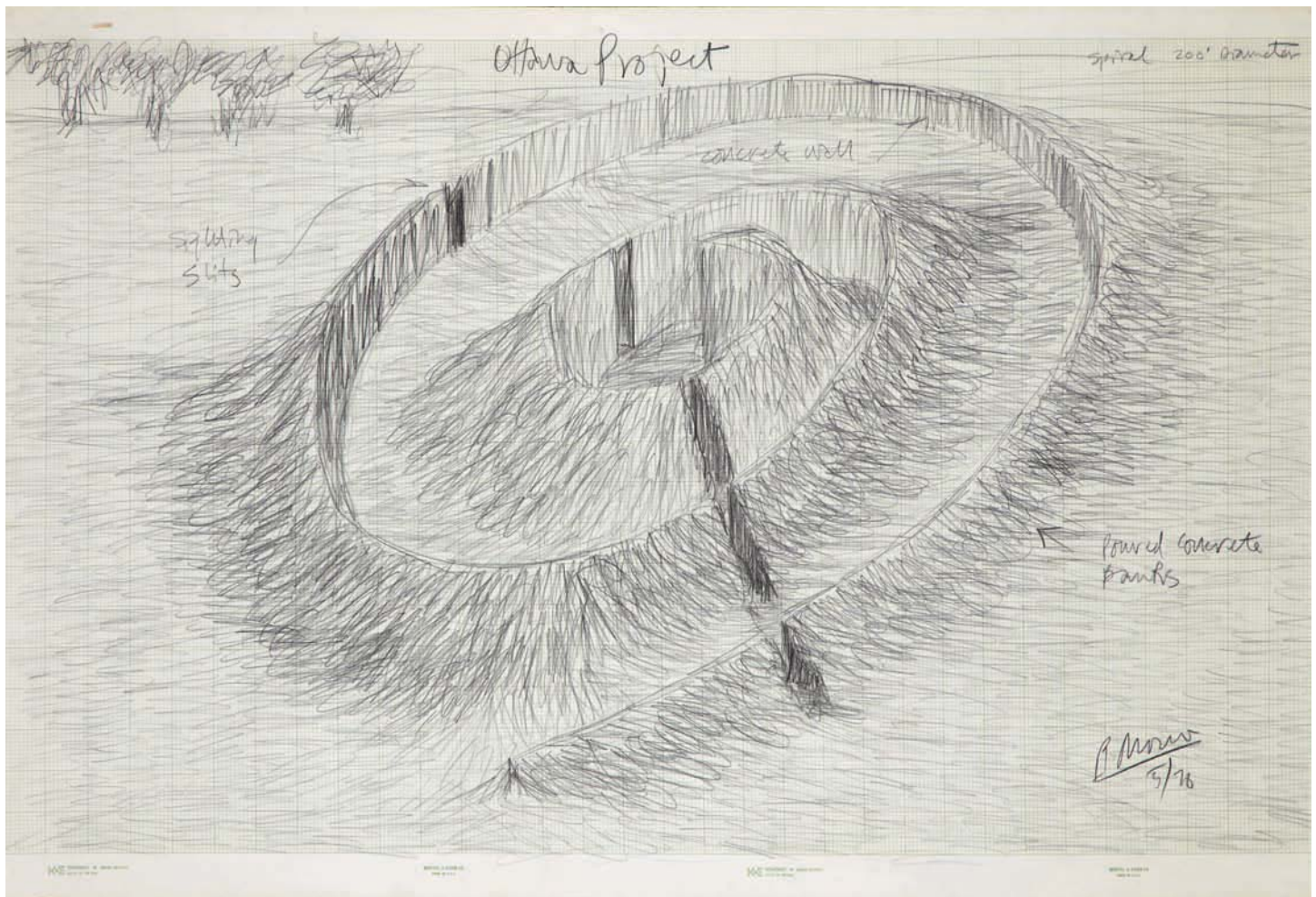
Sin título (Proyecto Ottawa), 1969. rafito sobre papel cuadriculado, 56 x 86,4 cm

Sin título (Proyecto de teorías del tiempo), 1969. Grafito sobre papel cuadriculado, 40,6 x 56,2 cm



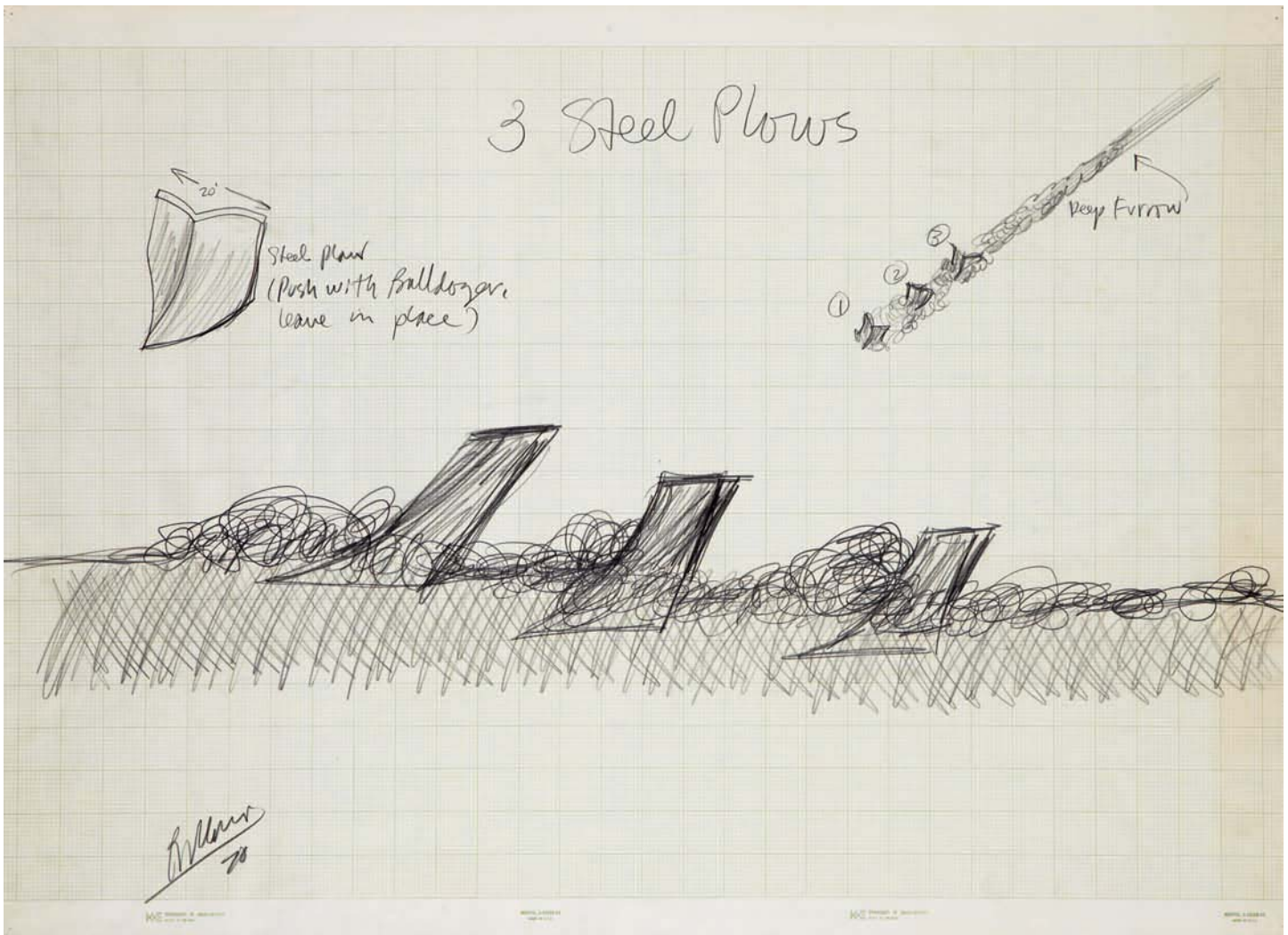
Sin título (Proyectos para la exposición *Spaces* (Espacios) Museum of Modern Art, Nueva York, 30 de diciembre de 1969 - 1 de marzo de 1970), 1969
 Grafito sobre papel, 45,7 x 61 cm cada uno

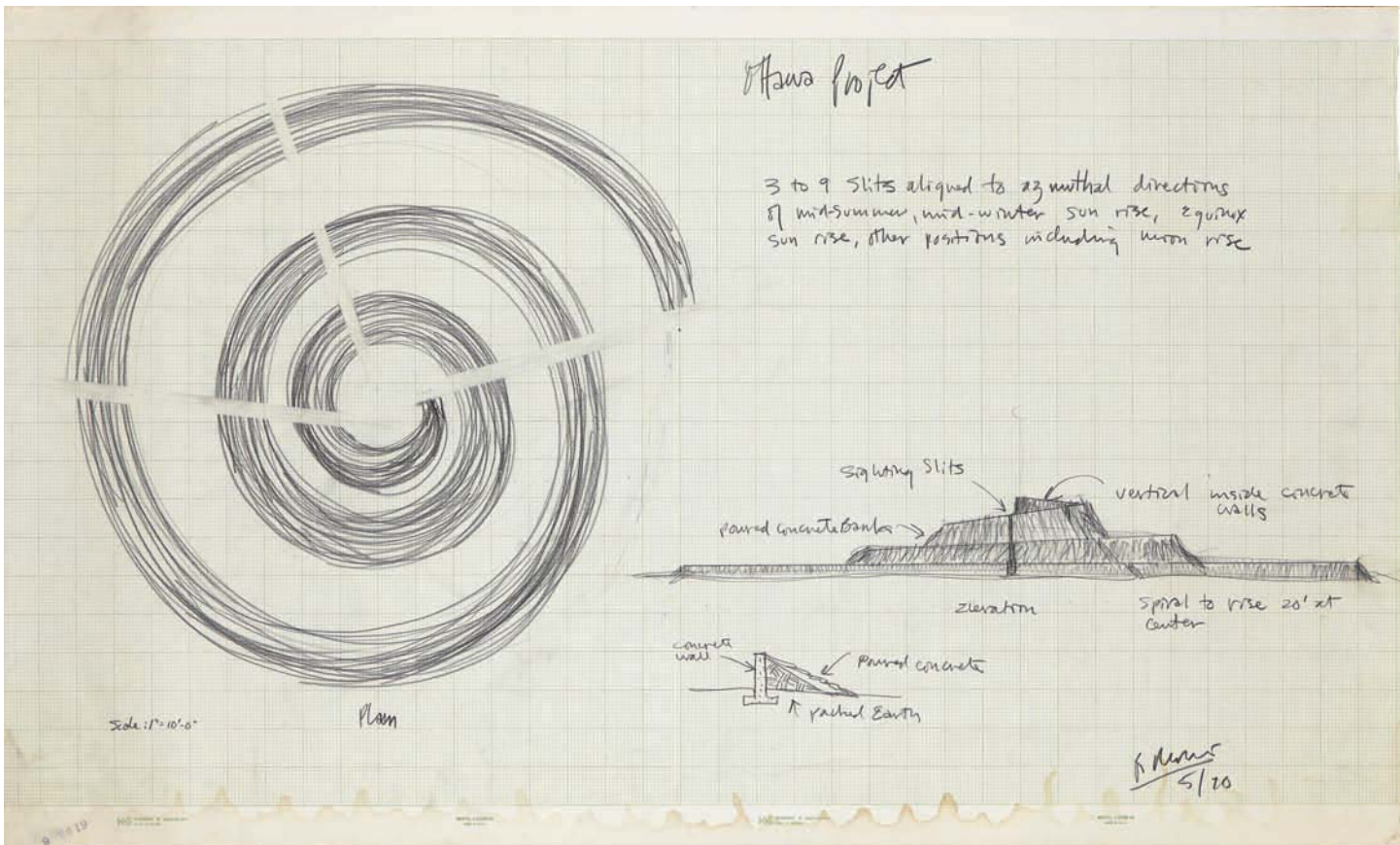




Proyecto Ottawa, 1970. Grafito sobre papel, 56,2 x 78,7 cm

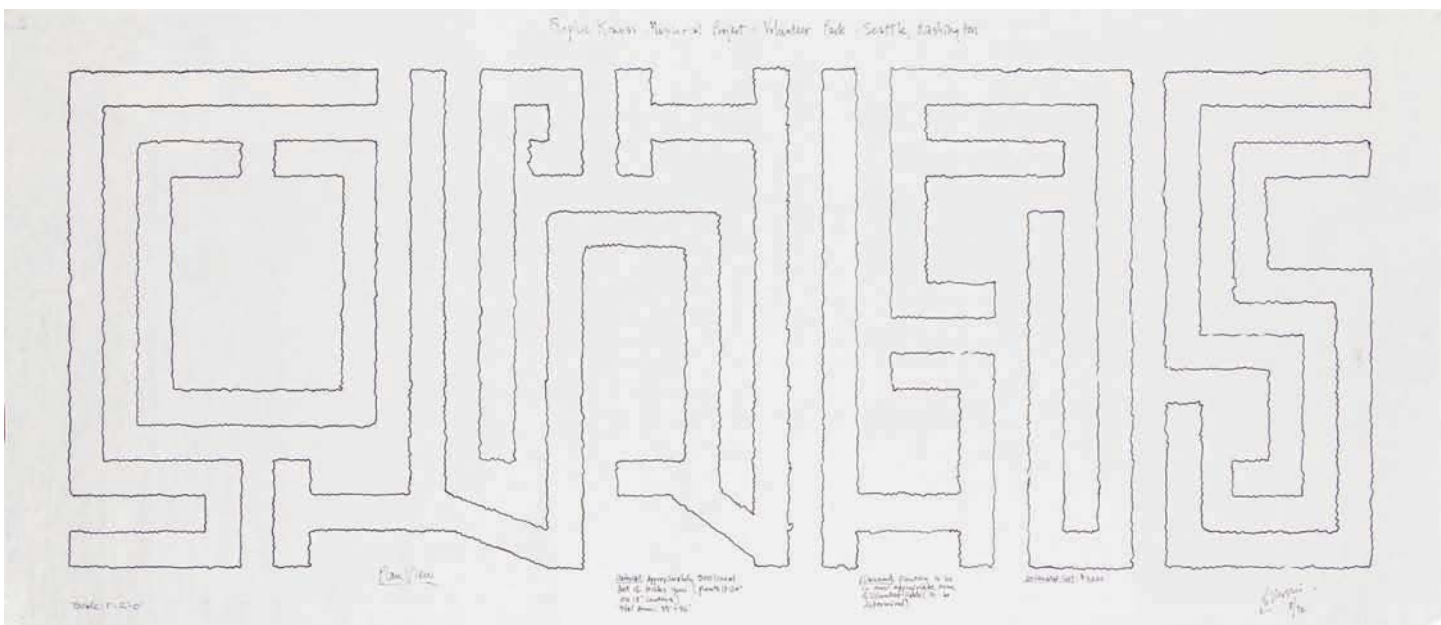
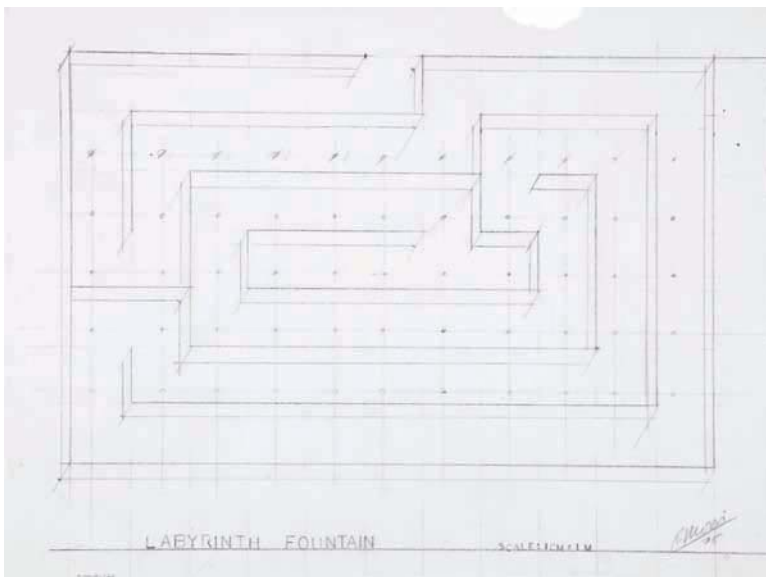






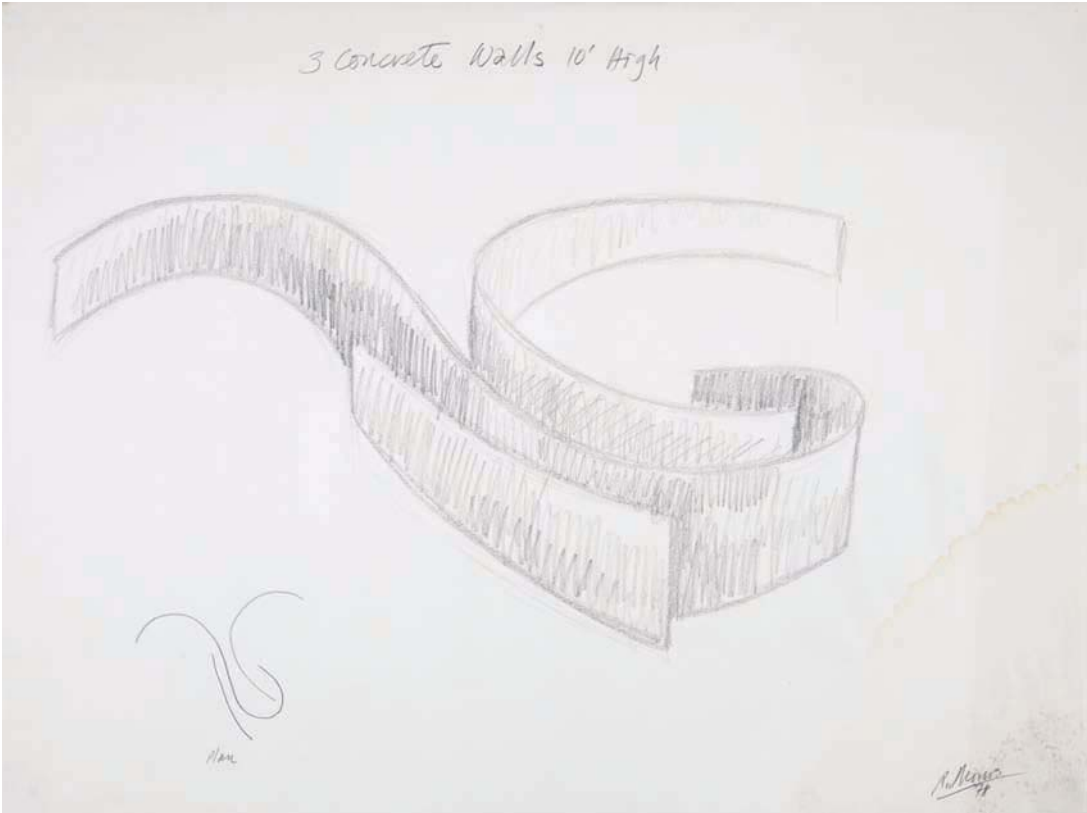
Fuente de laberinto, 1975. Grafito sobre papel de calco, 29,2 x 39,4 cm

Proyecto conmemorativo Sophie Krauss, Volunteer Park, Seattle, Washington, 1972. Tinta sobre papel cuadriculado, 55,9 x 132,7 cm



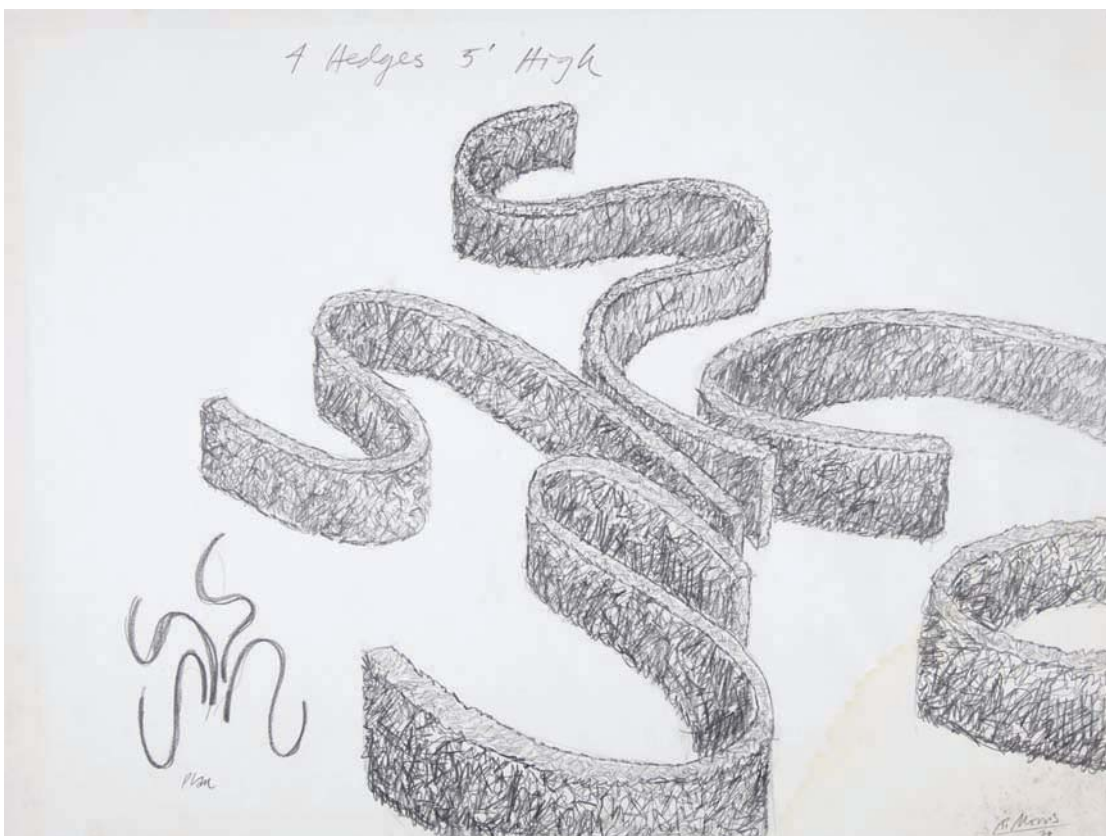
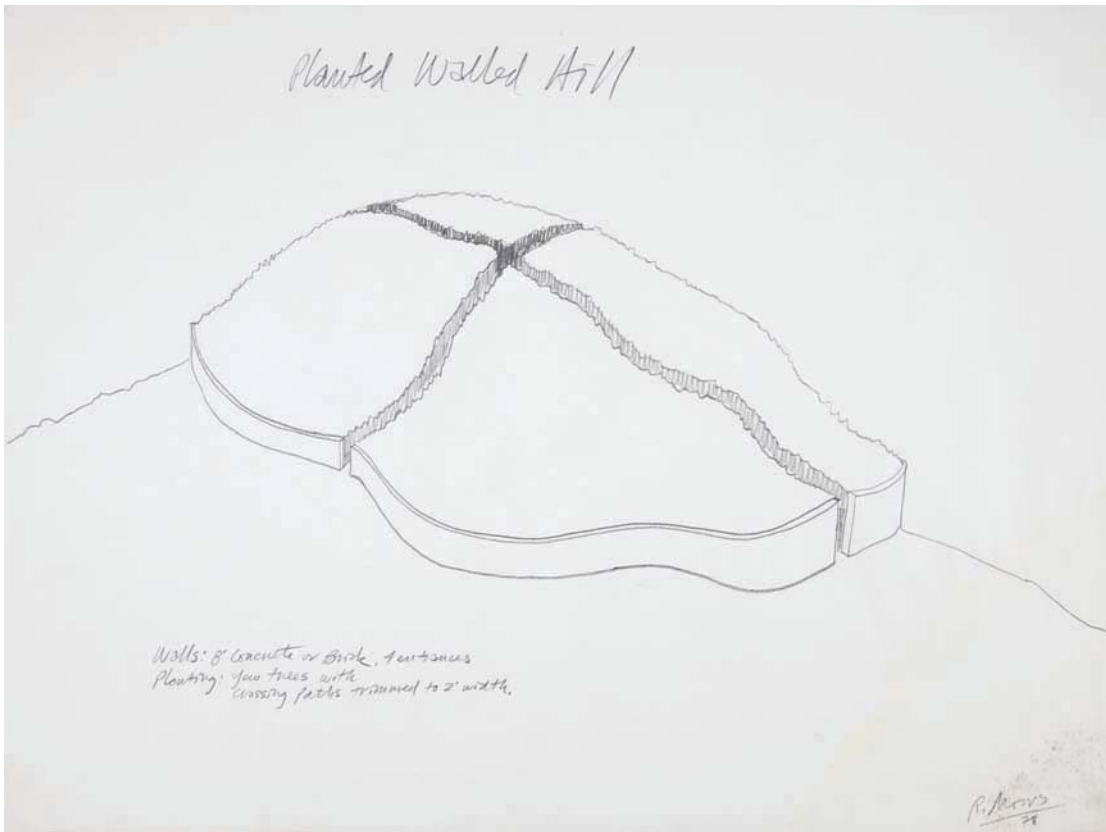
Muro de piedra curvo (3 m de altura, 15 m longitud). Grafito sobre papel, 45,7 x 61 cm

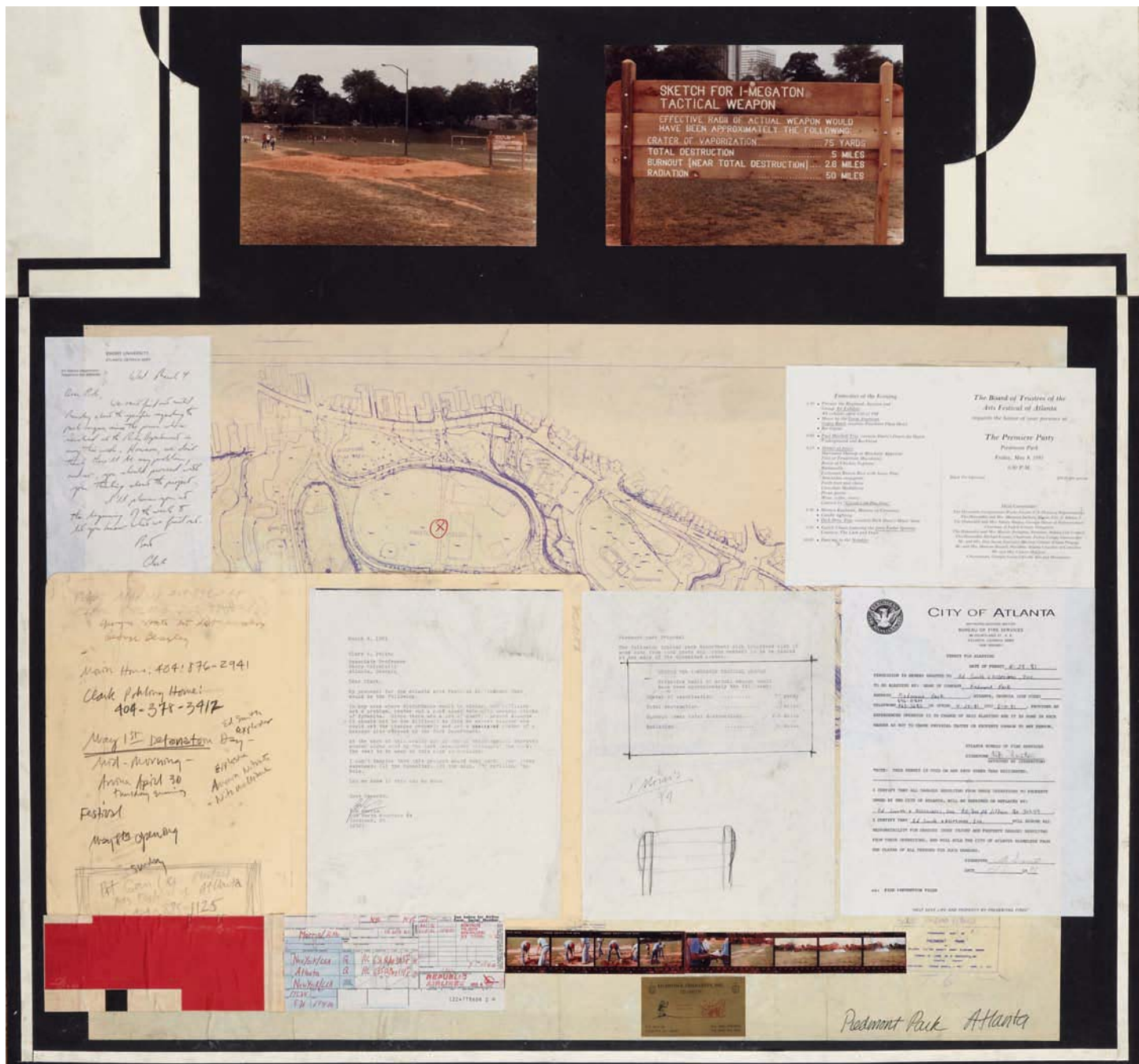
Los muros de hormigón (3 m de altura), 1978. Grafito sobre papel, 45,7 x 61 cm



Colina tapiada y plantada, 1978. Grafito sobre papel, 45,7 x 61 cm

Cuatro setos (1,5 m de altura), 1978. Grafito sobre papel, 45,7 x 61 cm

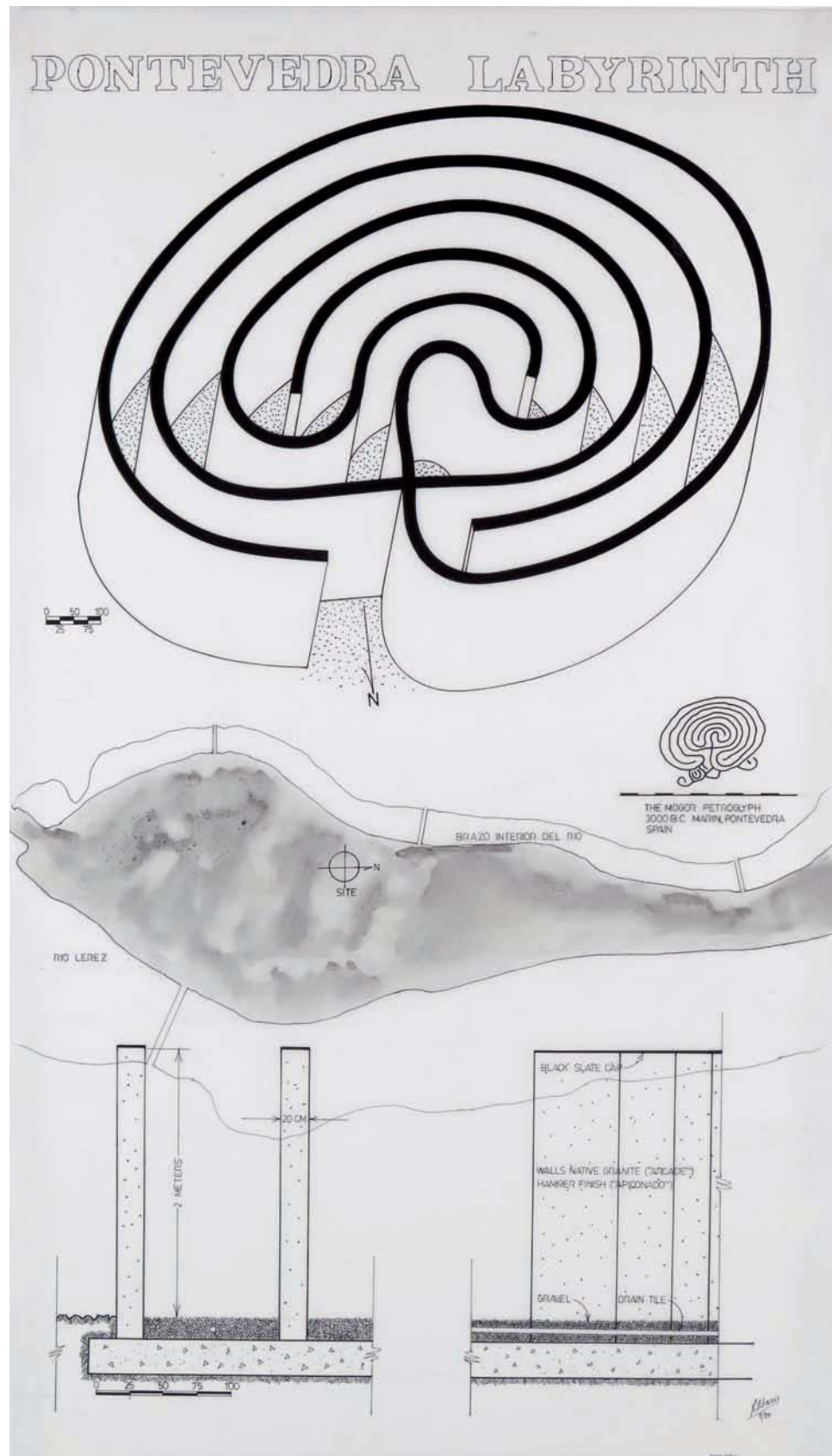




Laberinto de Pontevedra, 1999. Tinta sobre Mylar, 107,3 x 61 cm

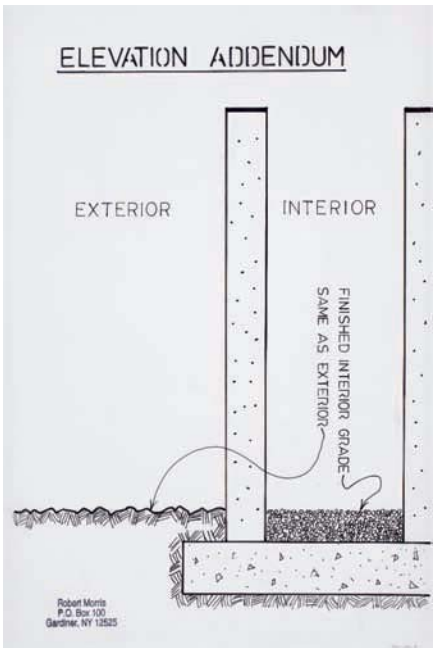
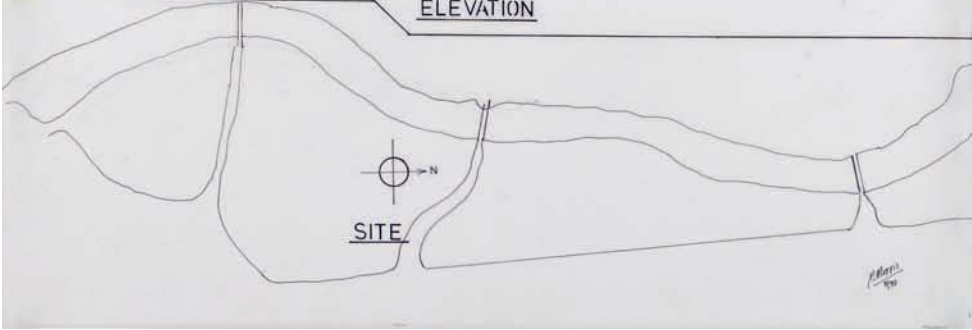
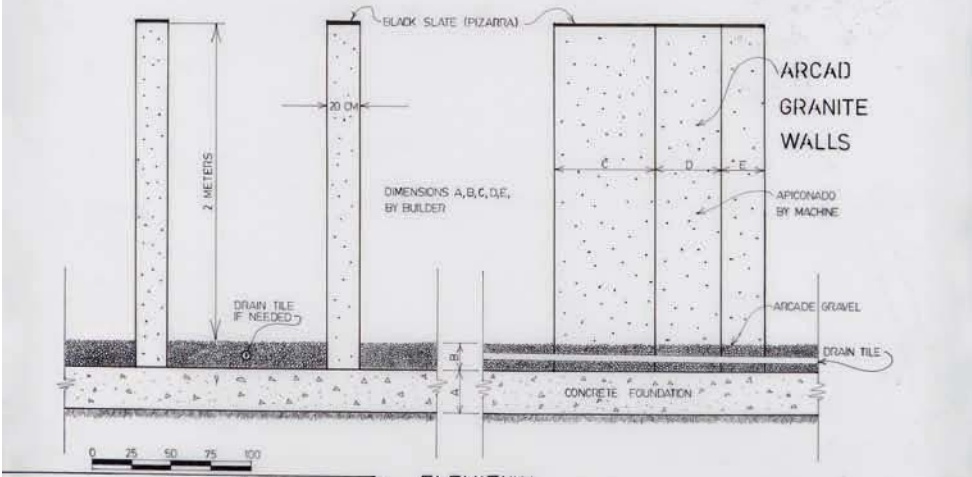
Laberinto de Pontevedra (planos / elevación), 1999. Tinta sobre Mylar, 107,3 x 61 cm

Anexo a la elevación del laberinto de Pontevedra, 1999. Tinta sobre Mylar, 32 x 21,5 cm



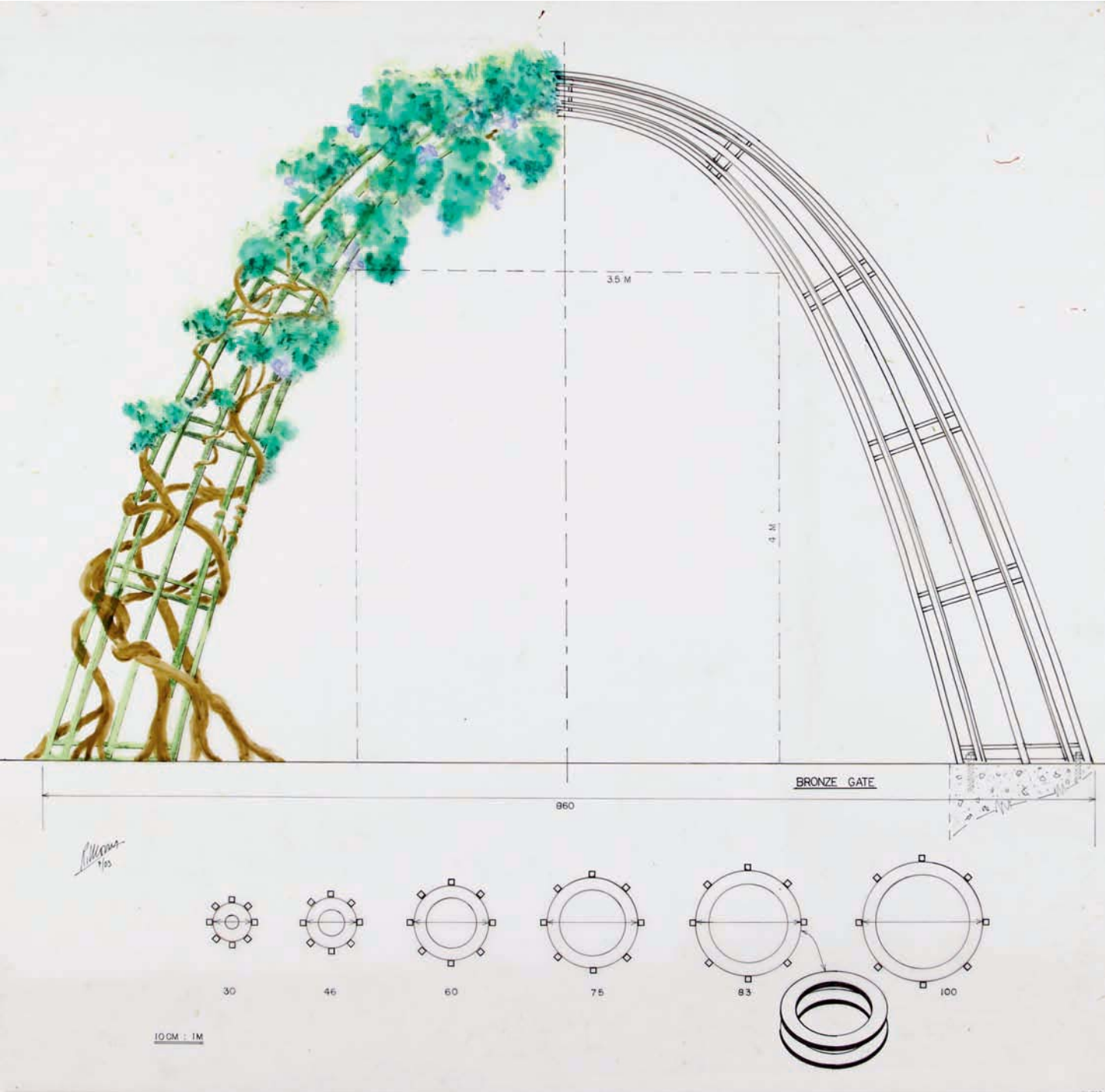


PLAN



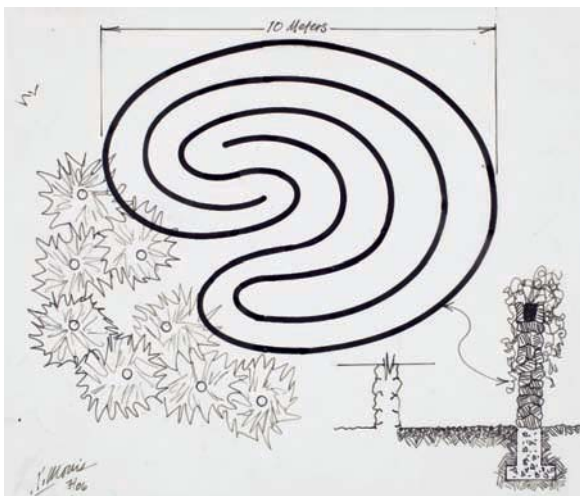
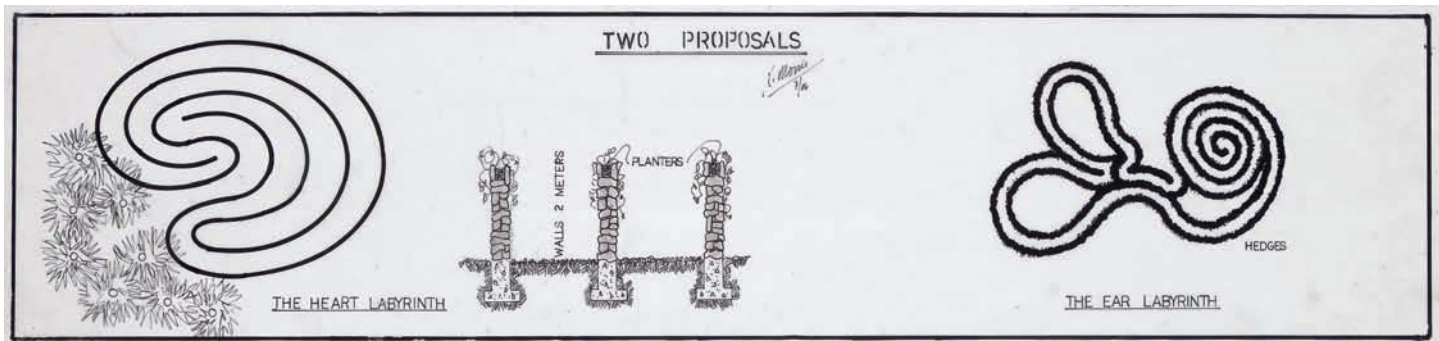


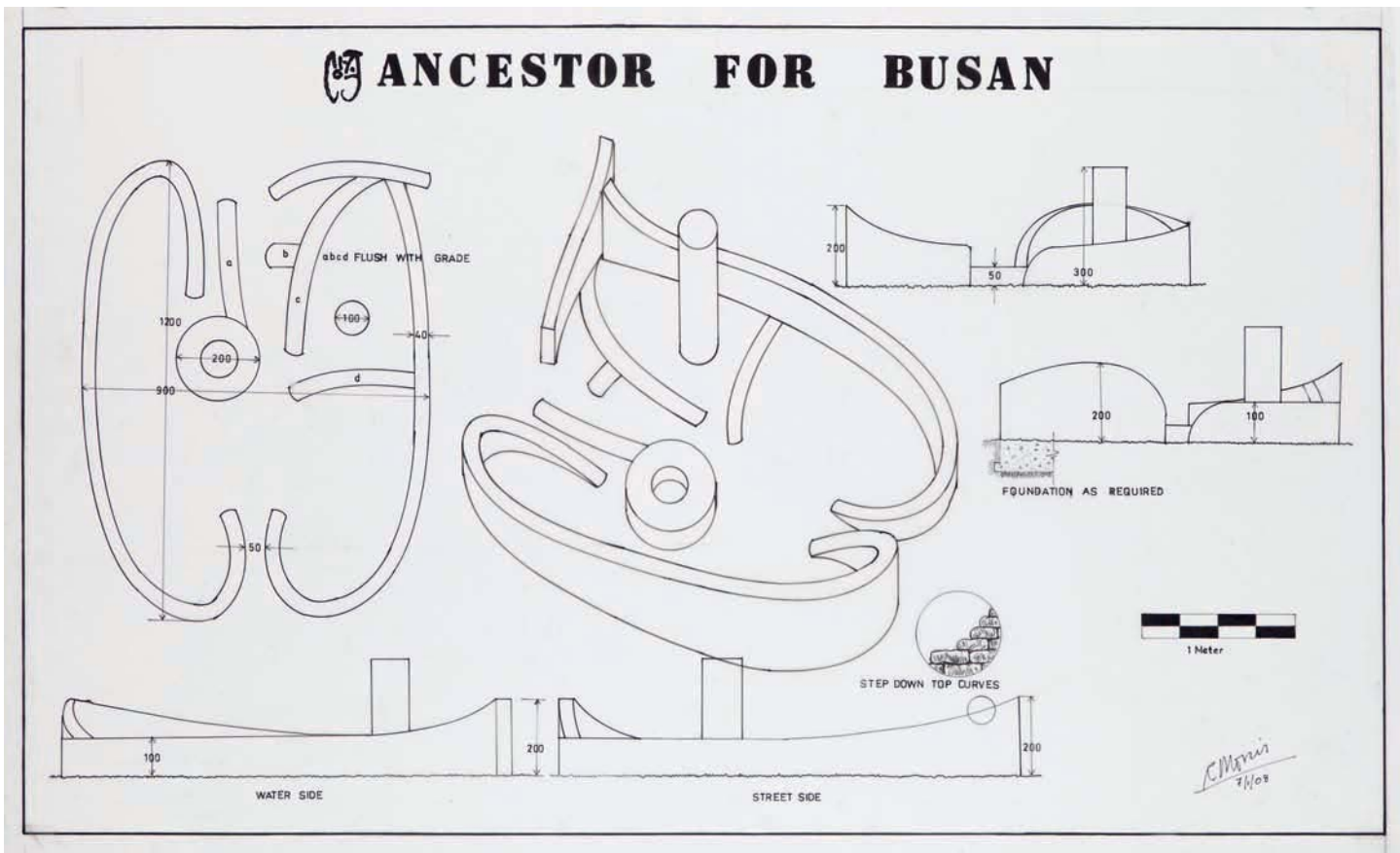
Puerta de bronce, 2003. Tinta y acuarela sobre Mylar, 90,2 x 91,4 cm



Dos propuestas (El laberinto del corazón y El laberinto de la oreja), 2006. Tinta sobre Mylar, 21,3 x 91,4 cm

El laberinto del corazón (Plano / Elevación), 2006. Tinta sobre Mylar, 23,8 x 27,6 cm





RUBBINGS FROTAMIENTOS

Sin título (frotamiento de objeto), 1973. Grafito y encáustico sobre papel de fibra de vidrio, 89 x 116,8 cm

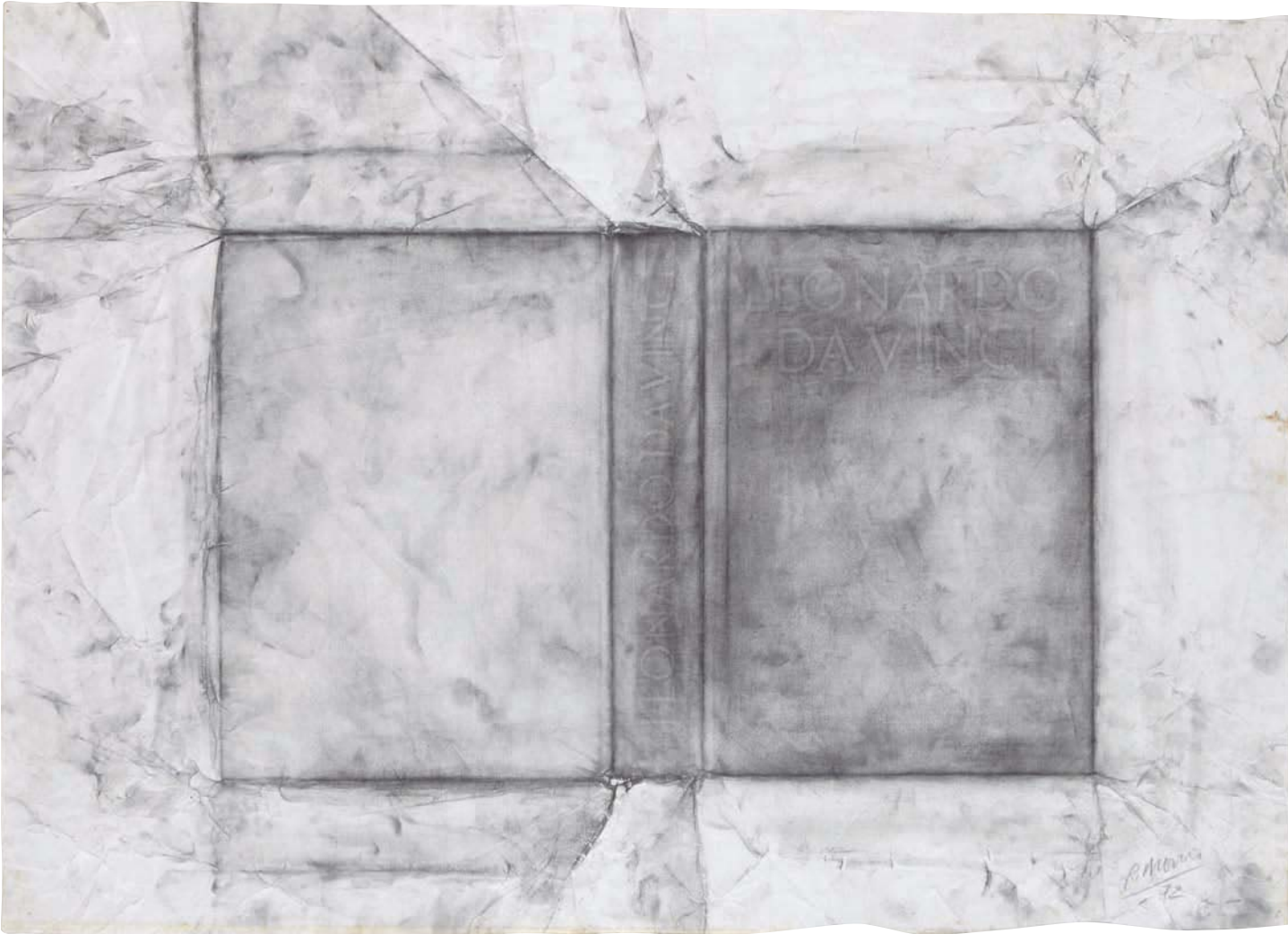


Sin título (frotamiento de objeto), 1972. Grafito sobre papel de fibra de vidrio, 79,4 x 92,1 cm





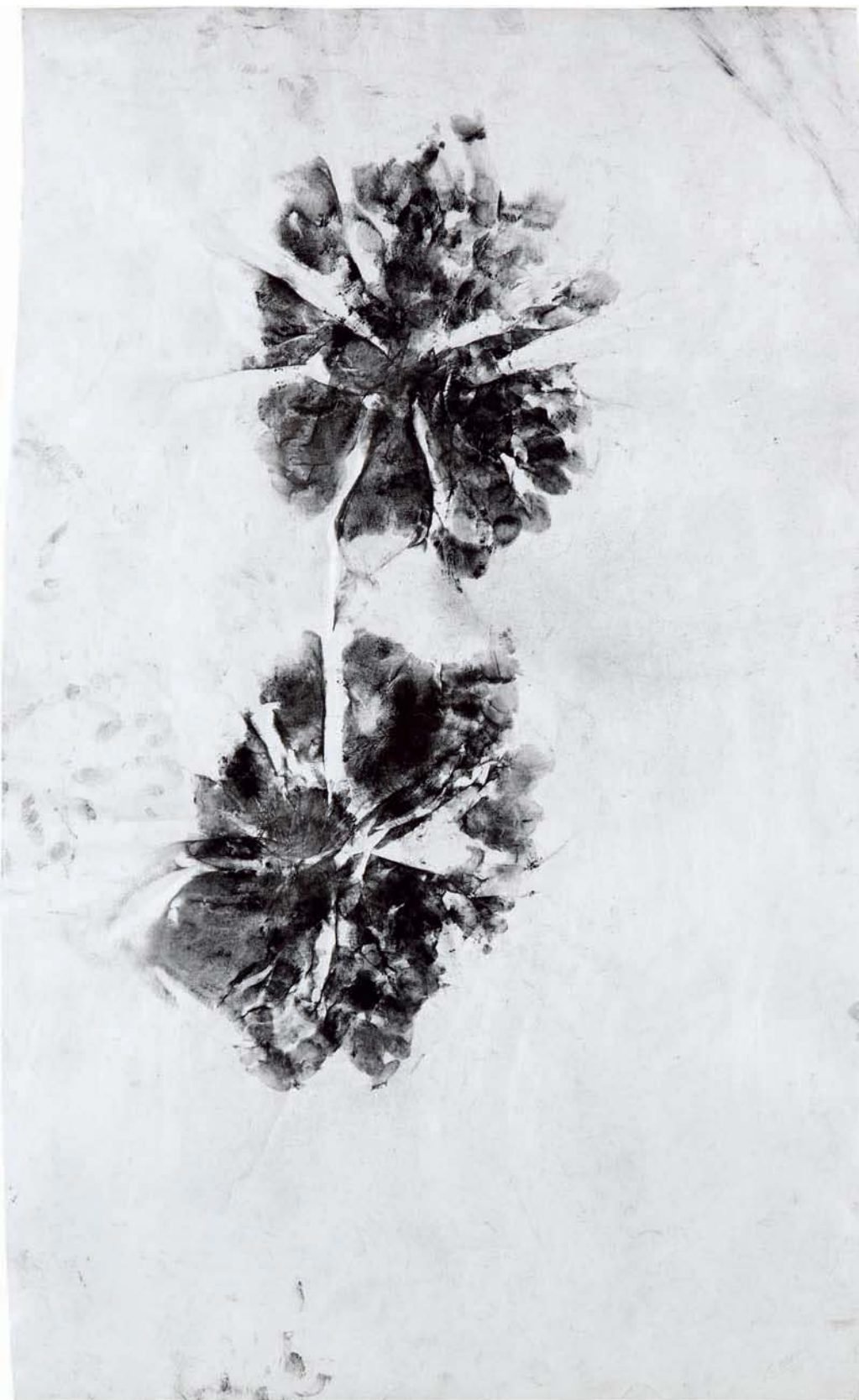
Rubbing of Leonardo Book (Frotamiento del libro de Leonardo), 1972. Grafito sobre papel de fibra de vidrio, 70,5 x 97,8 cm





Sin título (frotamiento de objeto), 1973. Grafito y aceite quemado sobre papel de fibra de vidrio, 91,4 x 90,8 cm





Sin título (frotamiento corporal), 1993. Grafito sobre papel de fibra de vidrio. 51,4 x 43,2 cm





Sin título (frotamiento de objeto), 1973. Grafito sobre papel de fibra de vidrio, 85,1 x 91,4 cm

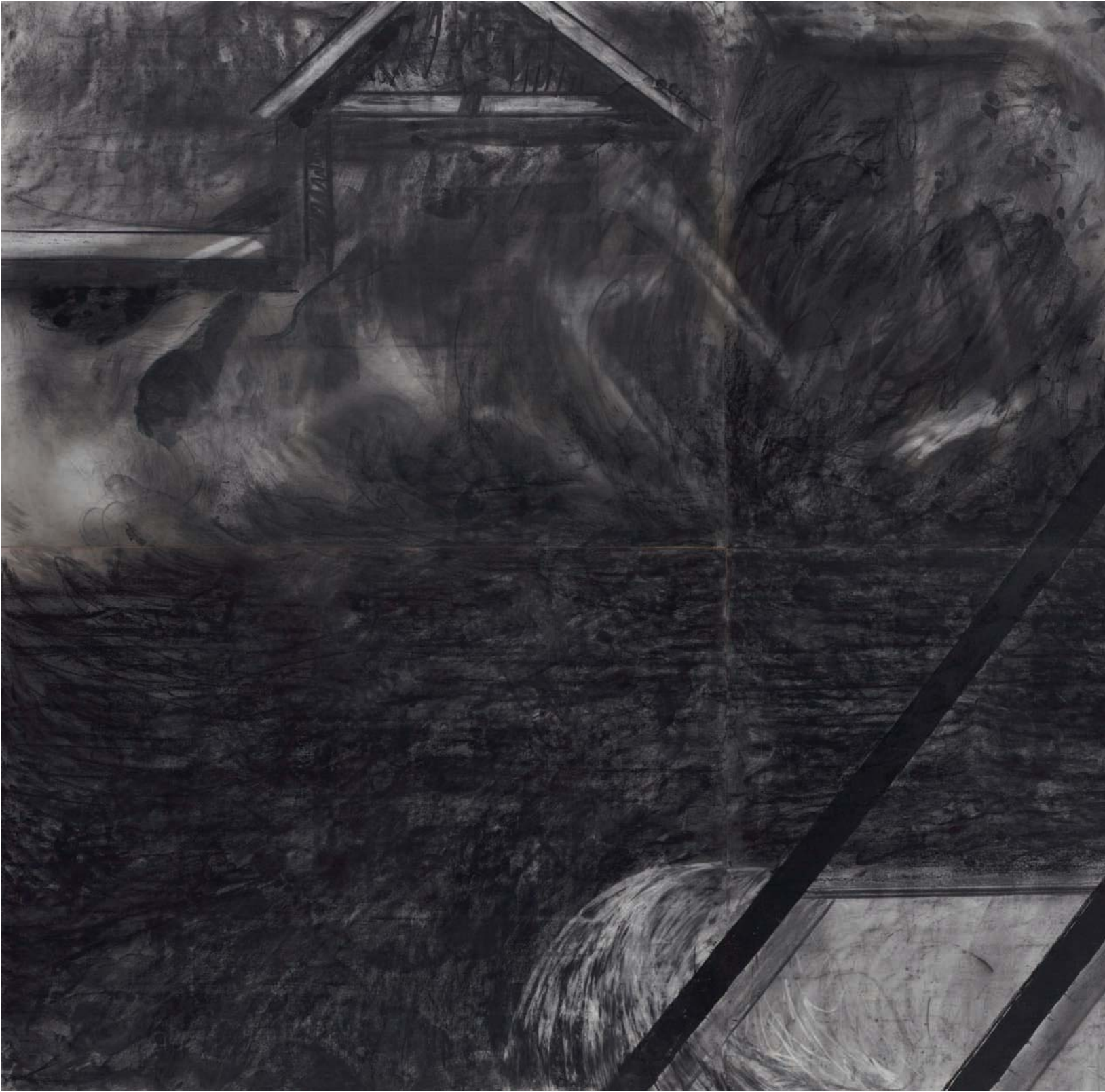


DELUGE / FIRESTORMS DILUVIO / TORMENTA DE FUEGO

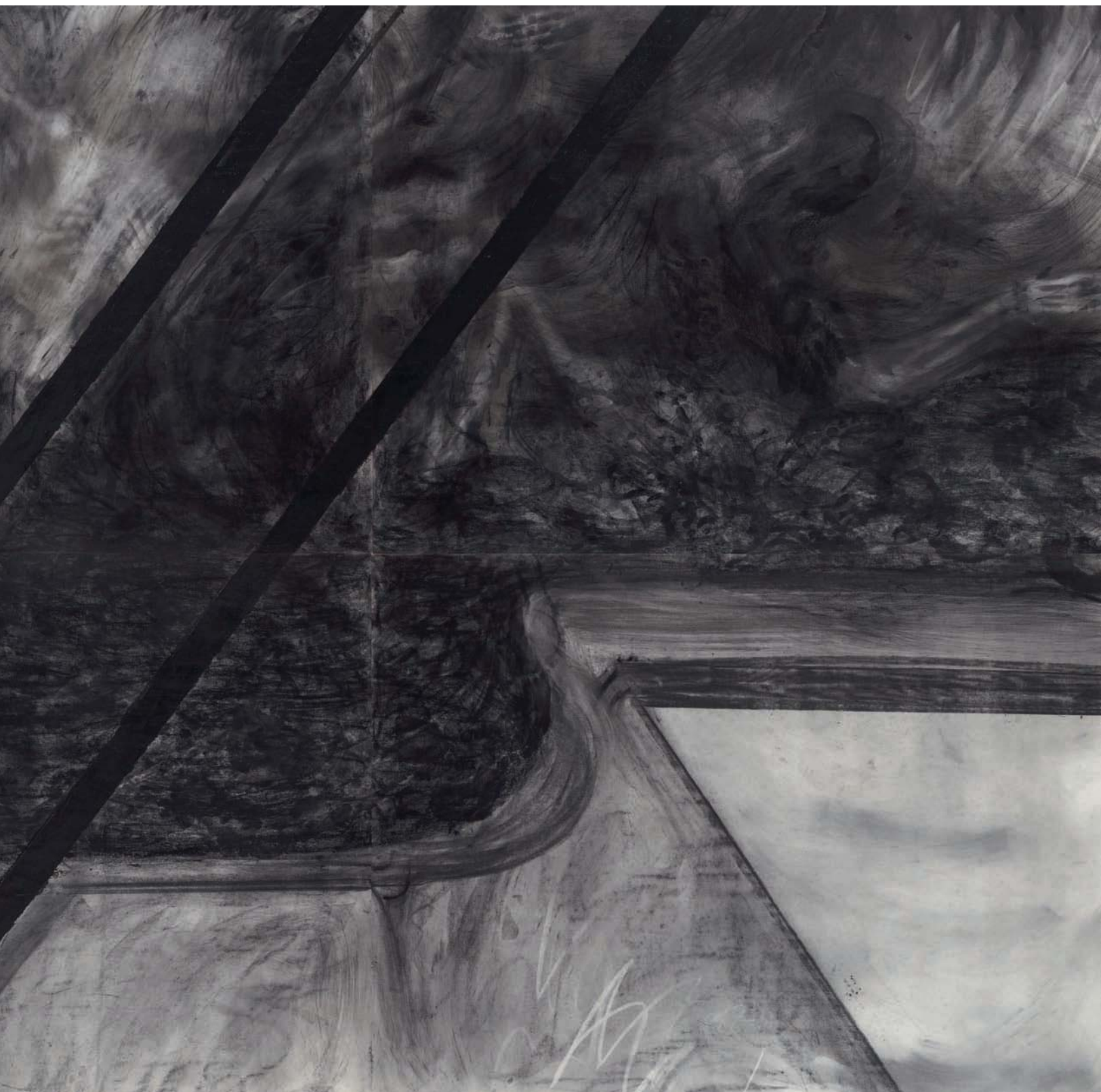


Sin título, de la serie *Firestorm* (Tormenta de fuego), 1982. Grafito, pigmentos en polvo, carboncillo sobre papel, 254 x 289,6 cm



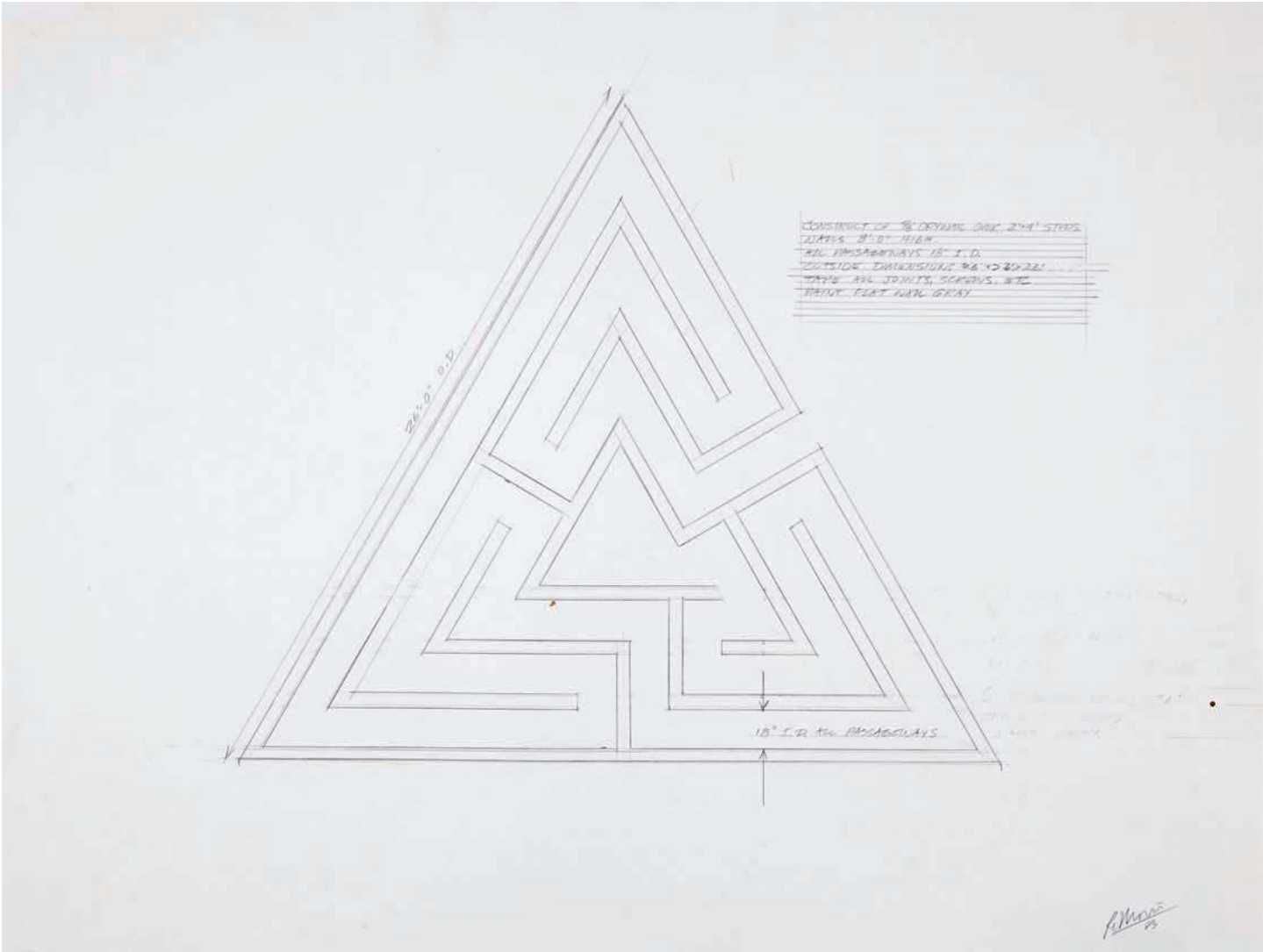


Sin título, de la serie *Firestorm* (Tormenta de fuego), 1982. Grafito, pigmentos en polvo, carboncillo sobre papel, 188 x 381 cm



LABERINTOS

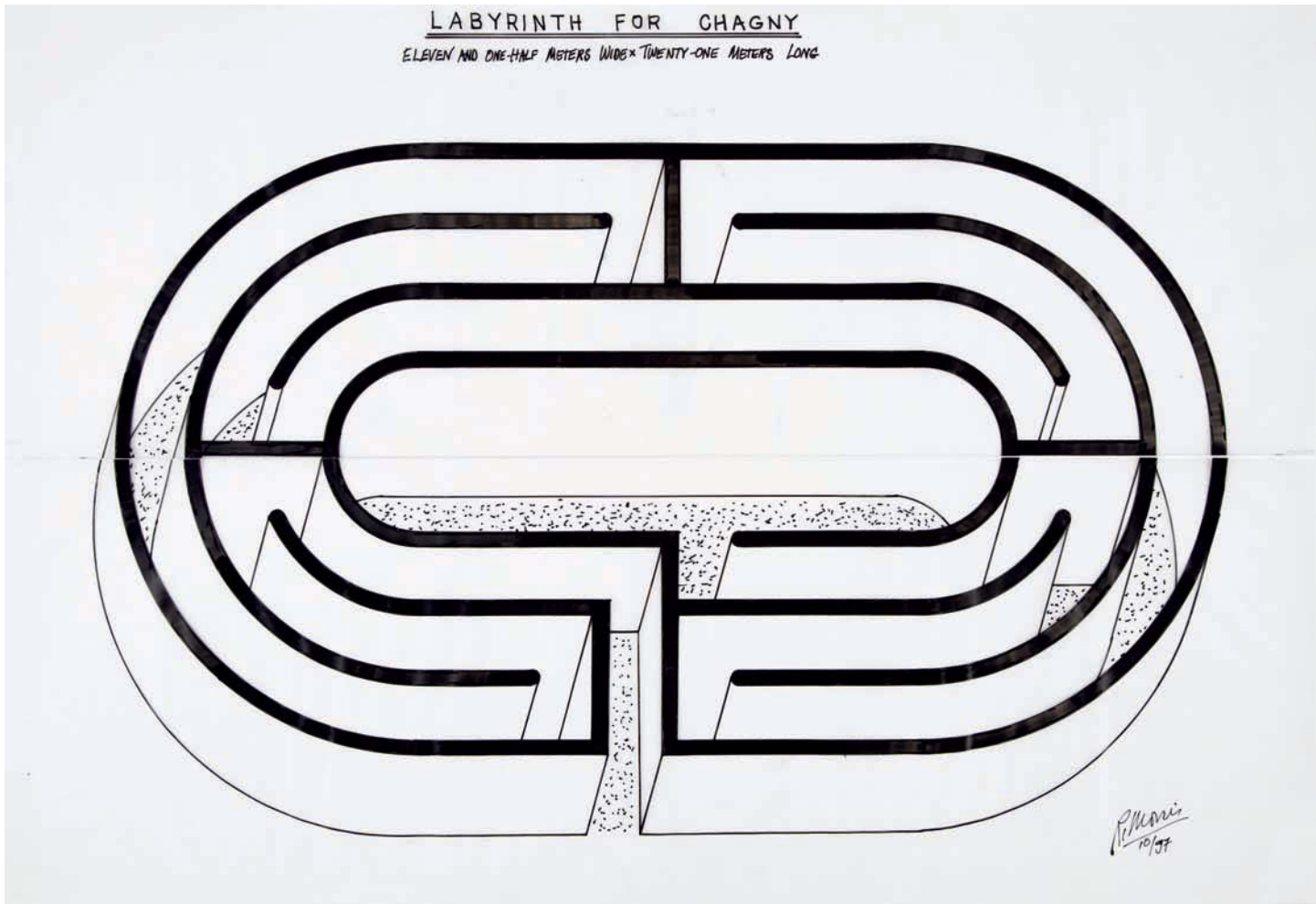
Sin título (Plano para laberinto triangular. Fattoria di Celle), 1983. Grafito sobre papel, 45,7 x 61 cm



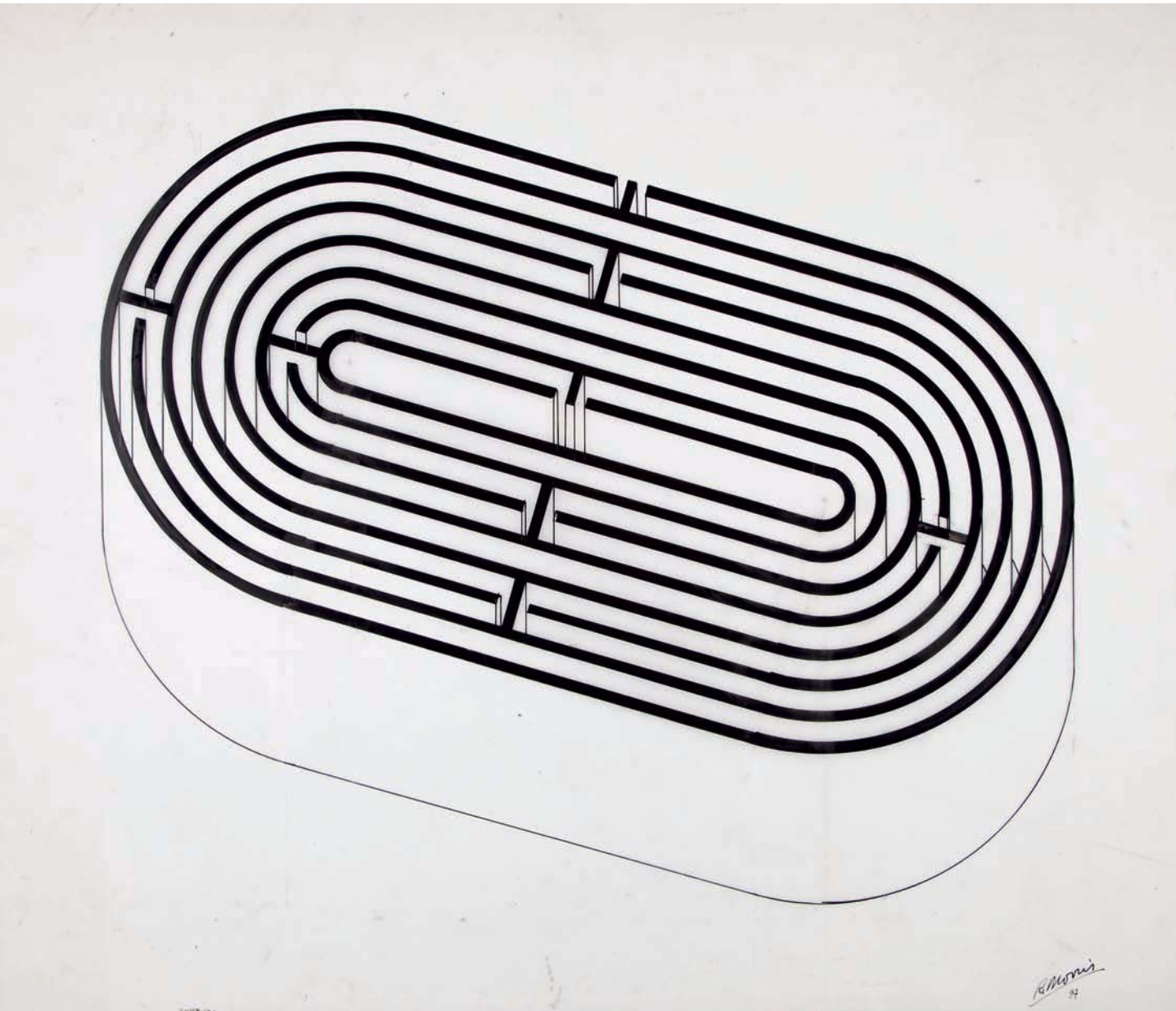
Sin título (Laberinto circular), 1997. Tinta sobre Mylar, 37,8 x 39,4 cm

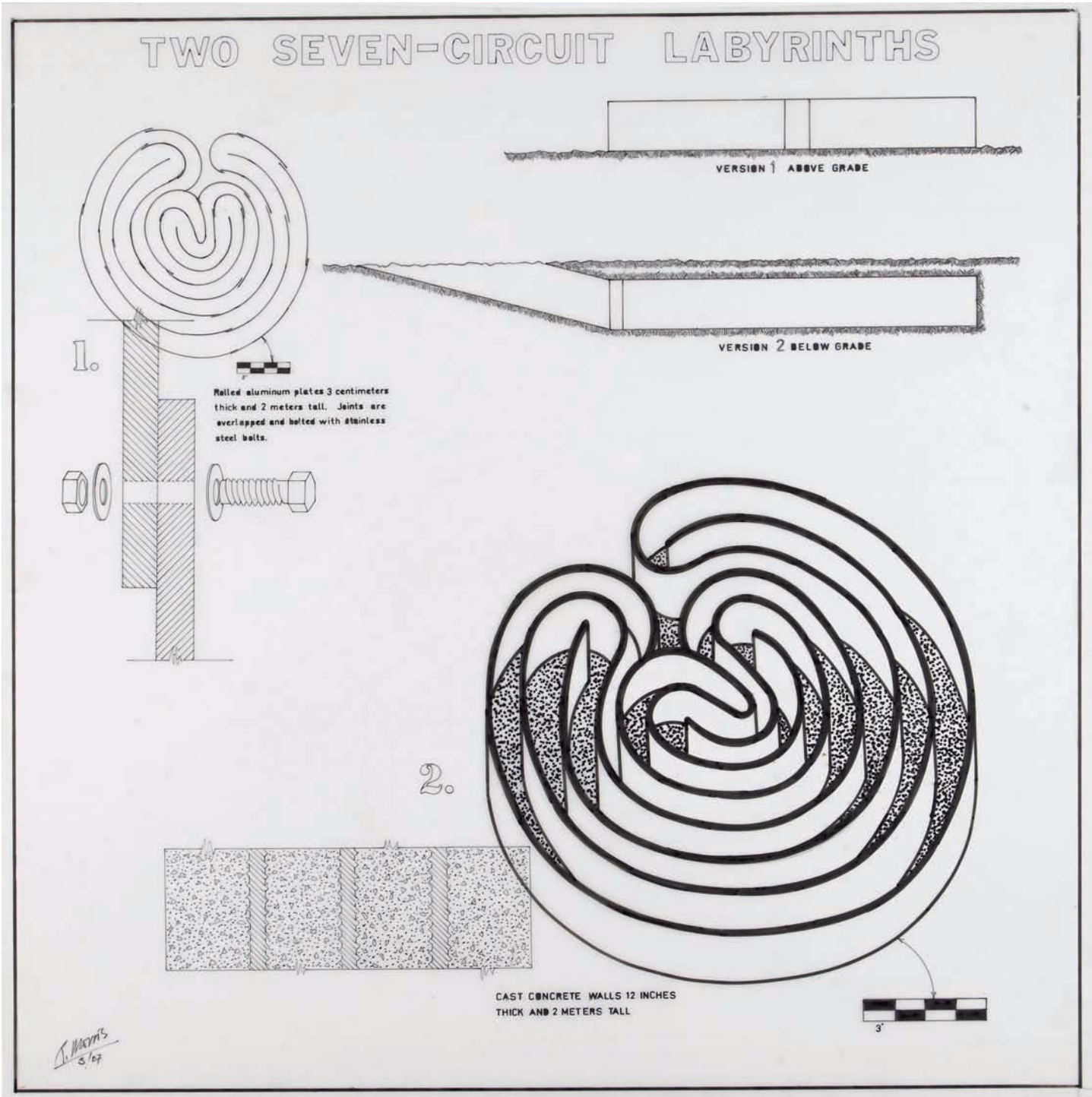
Laberinto de Berlín, 1998. Tinta sobre Mylar, 21,6 x 62,5 cm

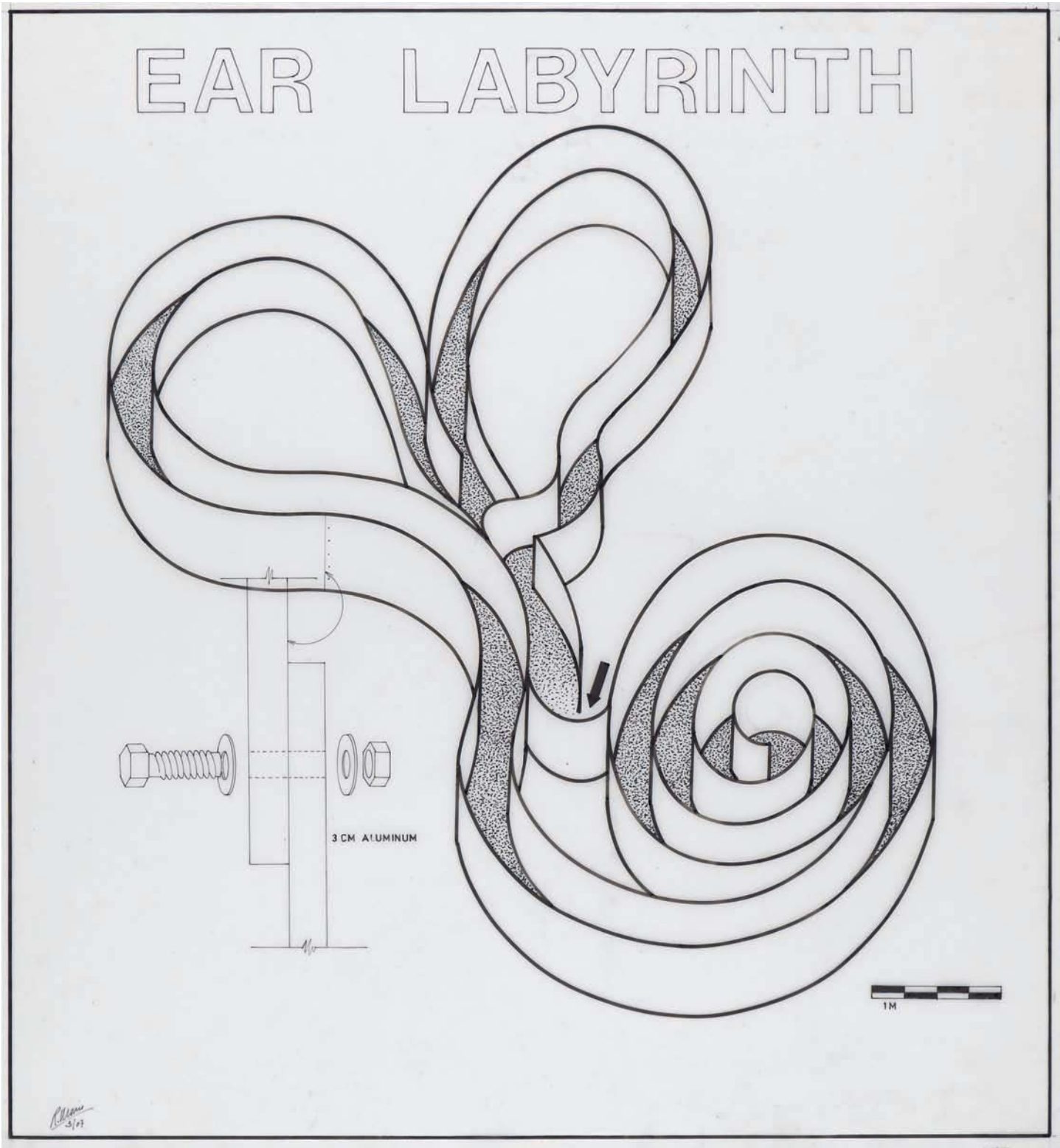




Sin título (Laberinto oval), 1997-99. Tinta sobre Mylar, 59,1 x 69,9 cm

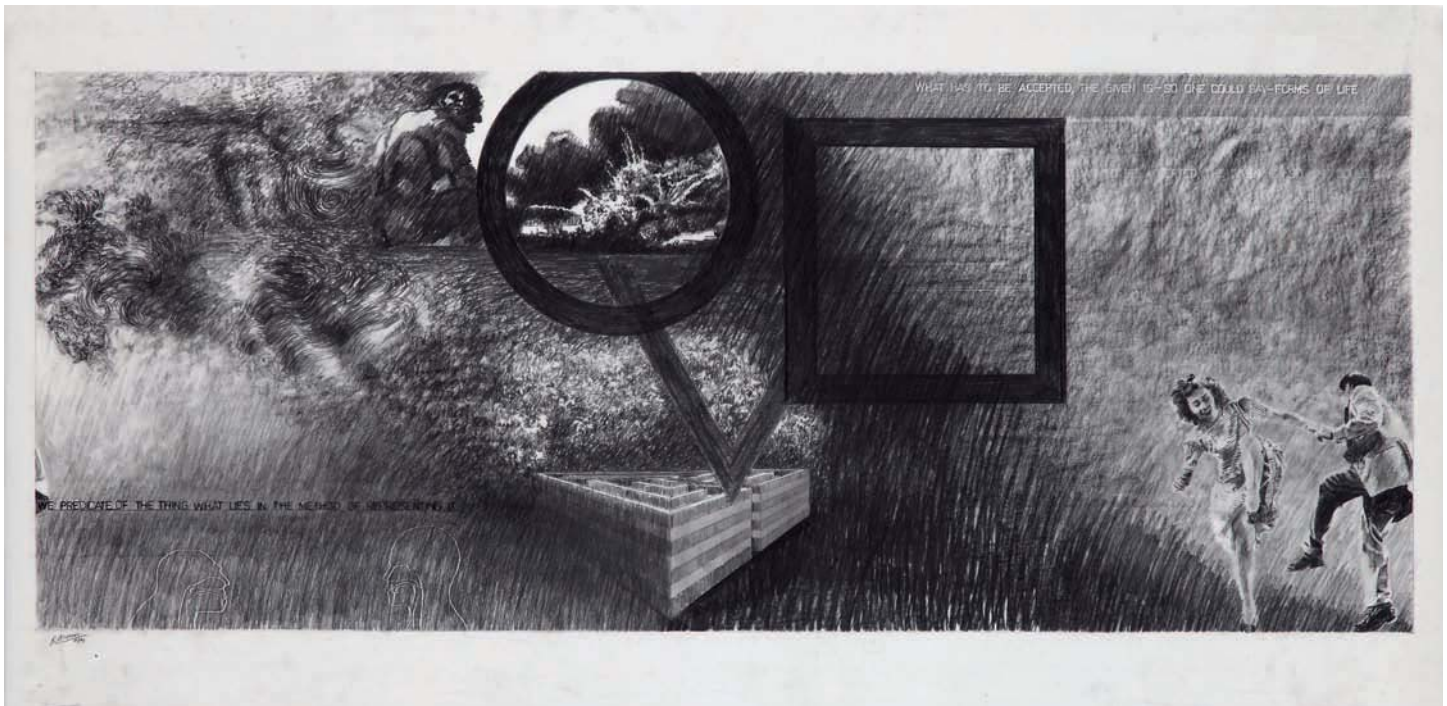




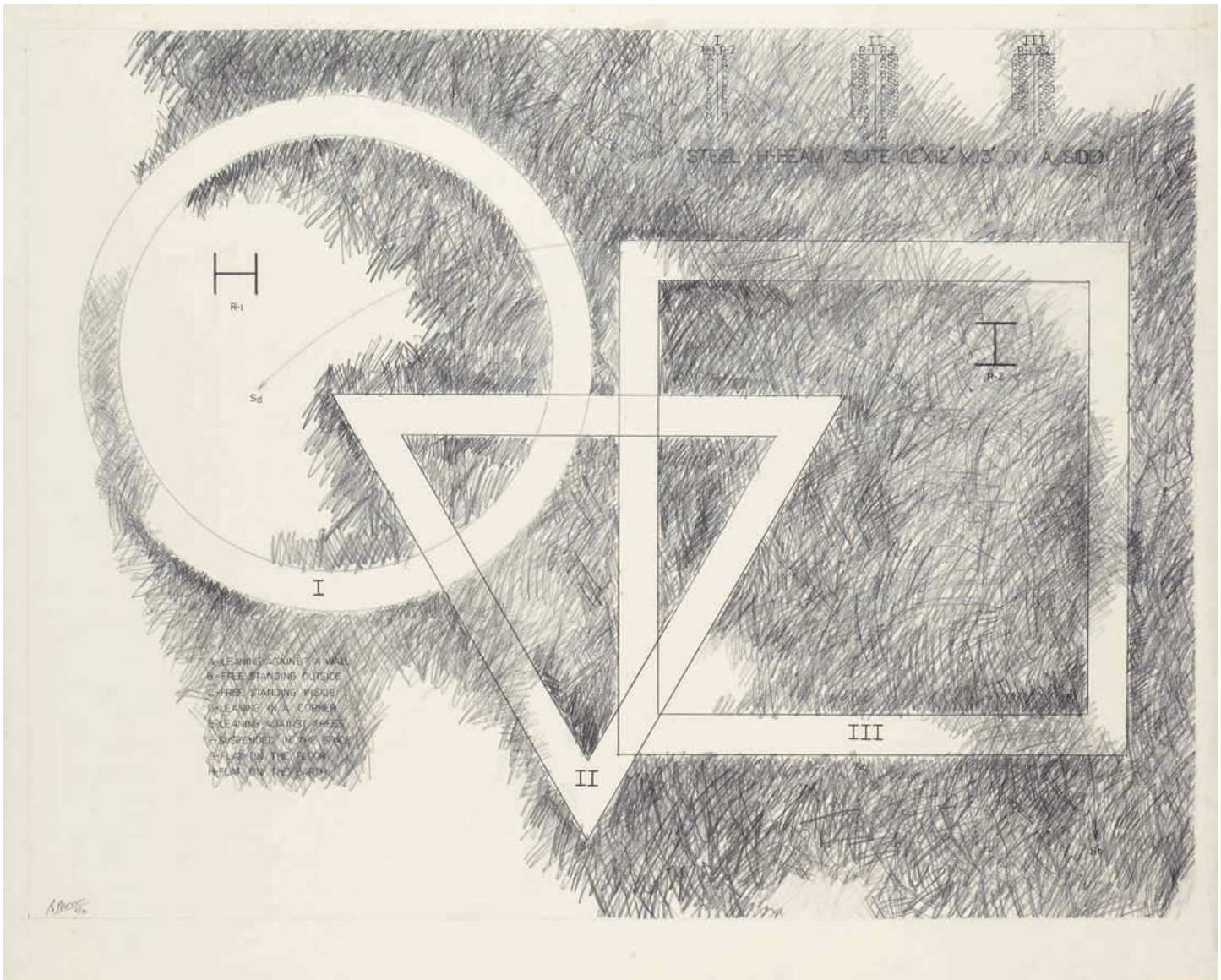


MELANCOLÍA

Sin título ("El Coloso", según Goya, círculo, triángulo, cuadrado, laberinto, pareja bailando), 1990. Grafito sobre Mylar, 50,2 x 104,8 cm

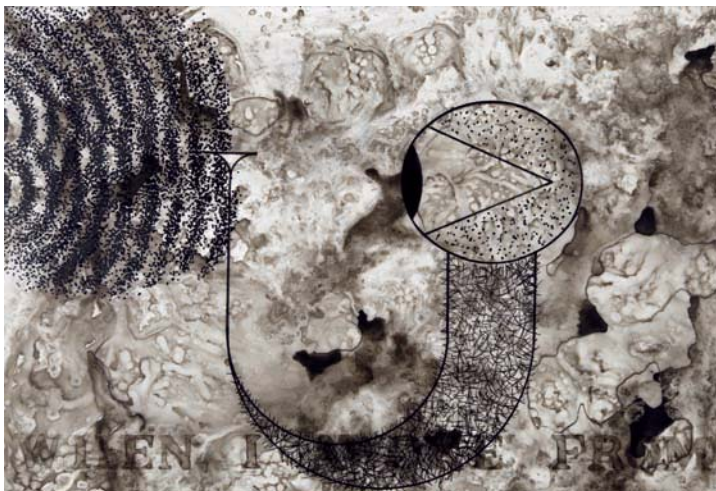


Sin título (I. Círculo II. Cuadrado. III. Triángulo), 1991. Grafito sobre papel, 77,5 x 96,8 cm



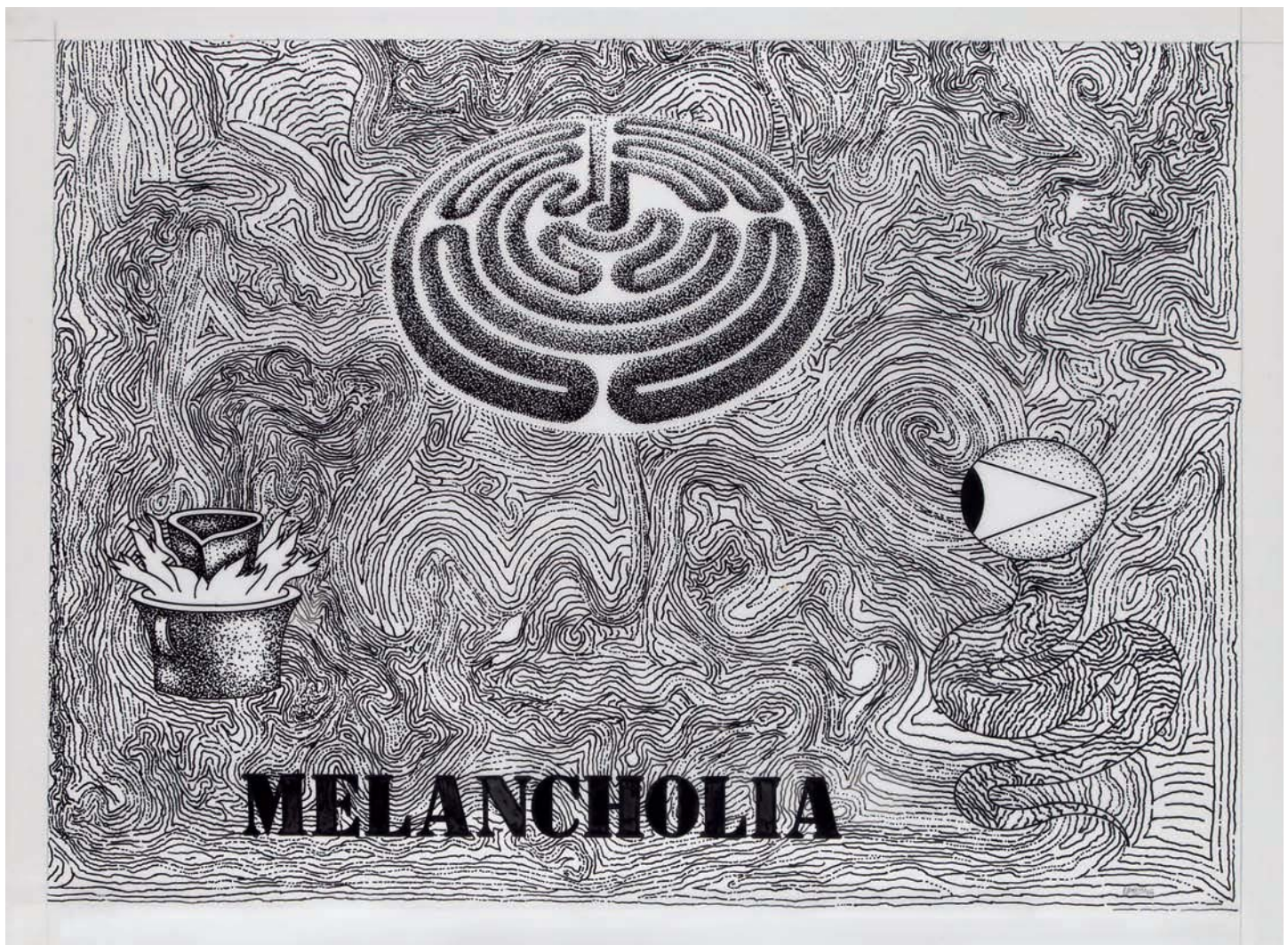






Phaneroscopy (Faneroscopia), 1999. Tinta sobre Mylar, 58,1 x 107 cm





Blind Sight (Visión ciega), 1999. Tinta sobre Mylar, 92,7 x 107,3 cm



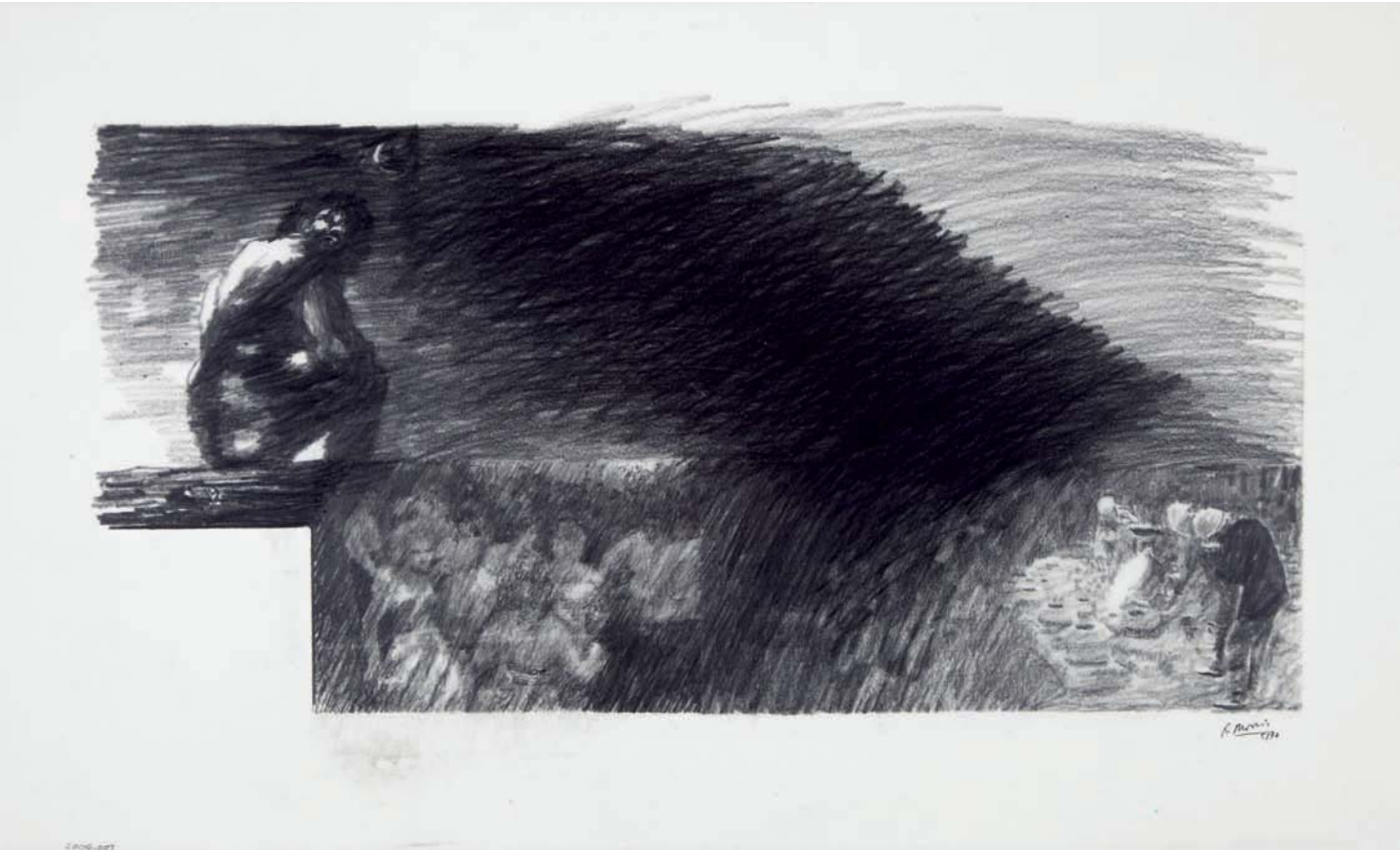
LOS FANTASMAS DE GOYA

Sin título (Tres mujeres, según Goya), 1990. Grafito sobre Mylar, 25,1 x 16,2 cm

Sin título (Busto de hombre sentado, figuras según Goya), 1990. Grafito sobre Mylar, 31,8 x 23,3 cm

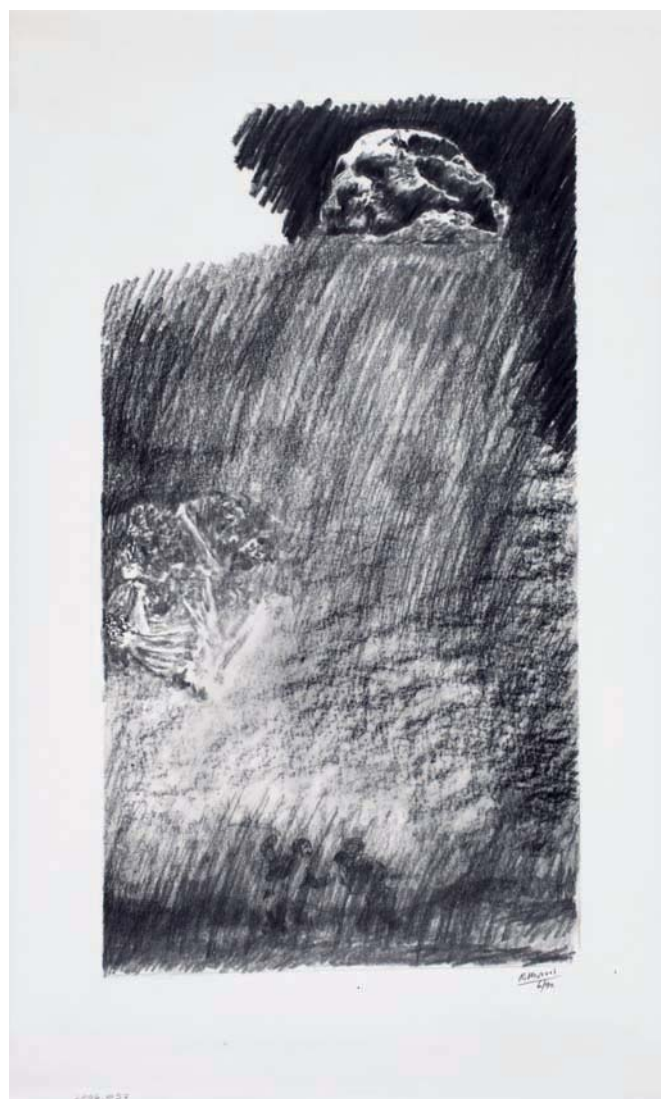
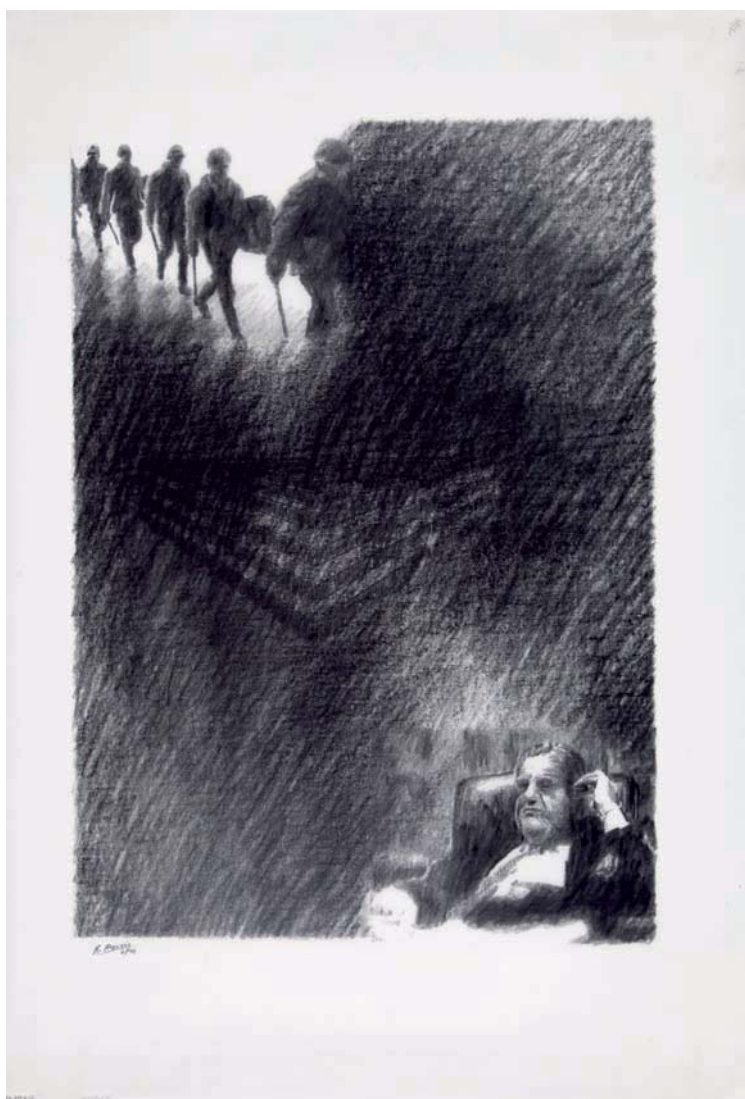


Sin título ("El Coloso" según Goya, y dos grupos de figuras en primer plano), 1990. Grafito sobre Mylar, 27,3 x 51,4 cm



Sin título (Soldados, laberinto, hombre sentado), 1990. Grafito sobre Mylar, 61 x 41,3 cm

Sin título (Figuras luchando, según Goya), 1990. Grafito sobre Mylar, 44,5 x 26,7 cm



Sin título (Pres. G.W. Bush, luna/planeta, esqueleto según Goya), 1990. Grafito sobre Mylar, 45,7 x 32,4 cm



Sin título (Par de figures, según Goya, círculo, laberinto, hombres a la mesa), 1990. Grafito sobre Mylar, 32,4 x 37,8 cm



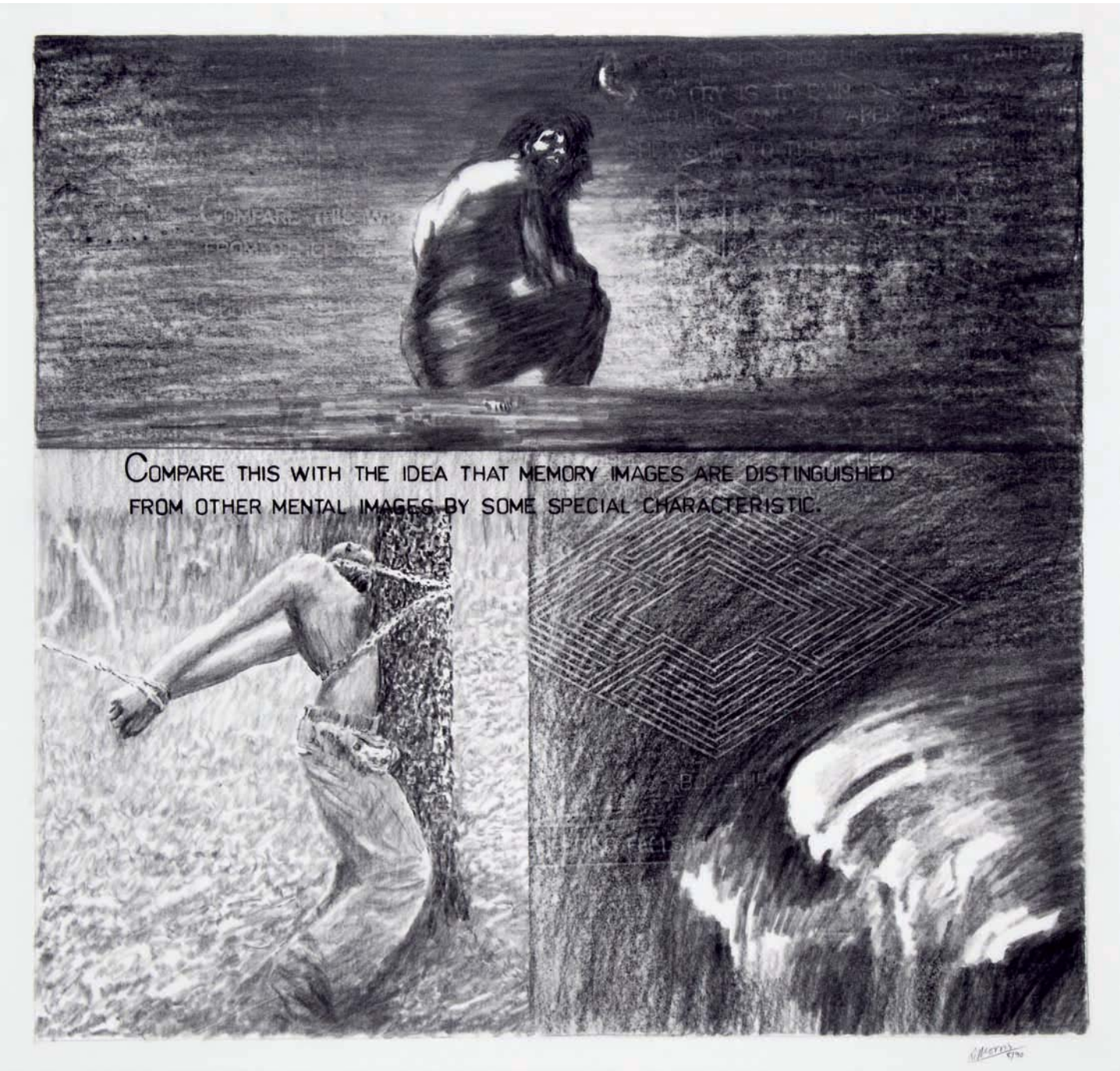
Sin título (Madonna actuando, máscara, según Goya, político), 1990. Grafito sobre Mylar, 39,1 x 43,2 cm



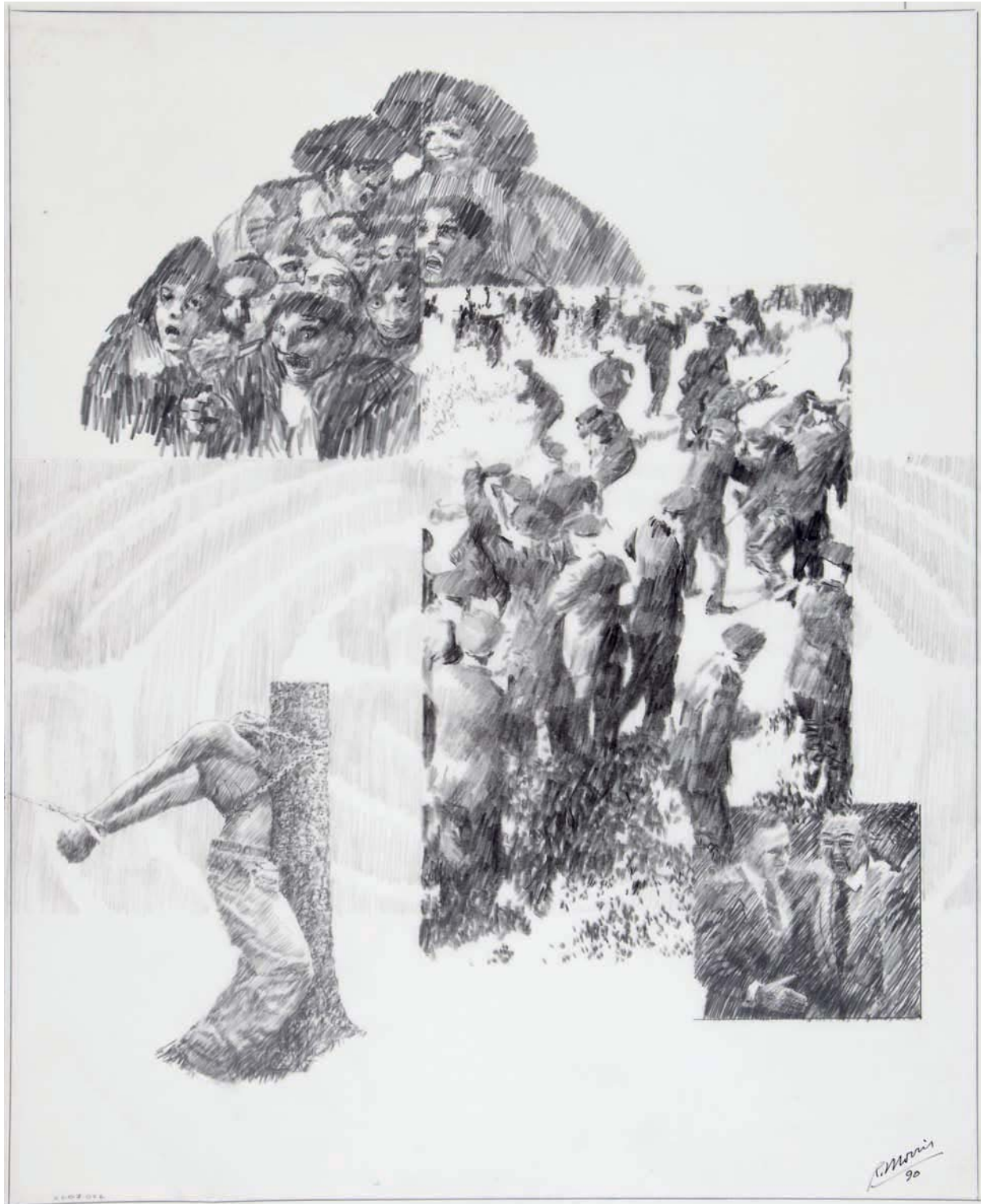
Sin título ("El Coloso" de Goya, soldado), 1990. Grafito sobre Mylar, 26 x 37,5 cm



Investigaciones (Compara con esto la idea: la figura mnémica se distingue de otras figuras mentales por una especial marca característica), 1990
Grafito sobre Mylar, 61 x 50,8 cm (tamaño del paspartú)



Sin título (Gente, prisionero, laberinto, políticos), 1990. Grafito sobre Mylar, 54 x 46 cm



Investigaciones (¿Pero a qué? Esto no se dice. Es como si sólo requiriera una alusión; como si ya lo supiéramos. Como si una explicación fuera innecesaria, porque ya conocemos la cuestión de todos modos), 1990
Grafito sobre papel vitela, 50,8 x 61 cm



Sin título (según Goya, *Disparate matrimonial...*), 1996. Tinta sobre Mylar, 14,9 x 20,6 cm

Sin título (según Goya, *Los disparates: Los encadenados y Caballo raptor*), 1996. Tinta sobre Mylar, 14,9 x 19,7 cm

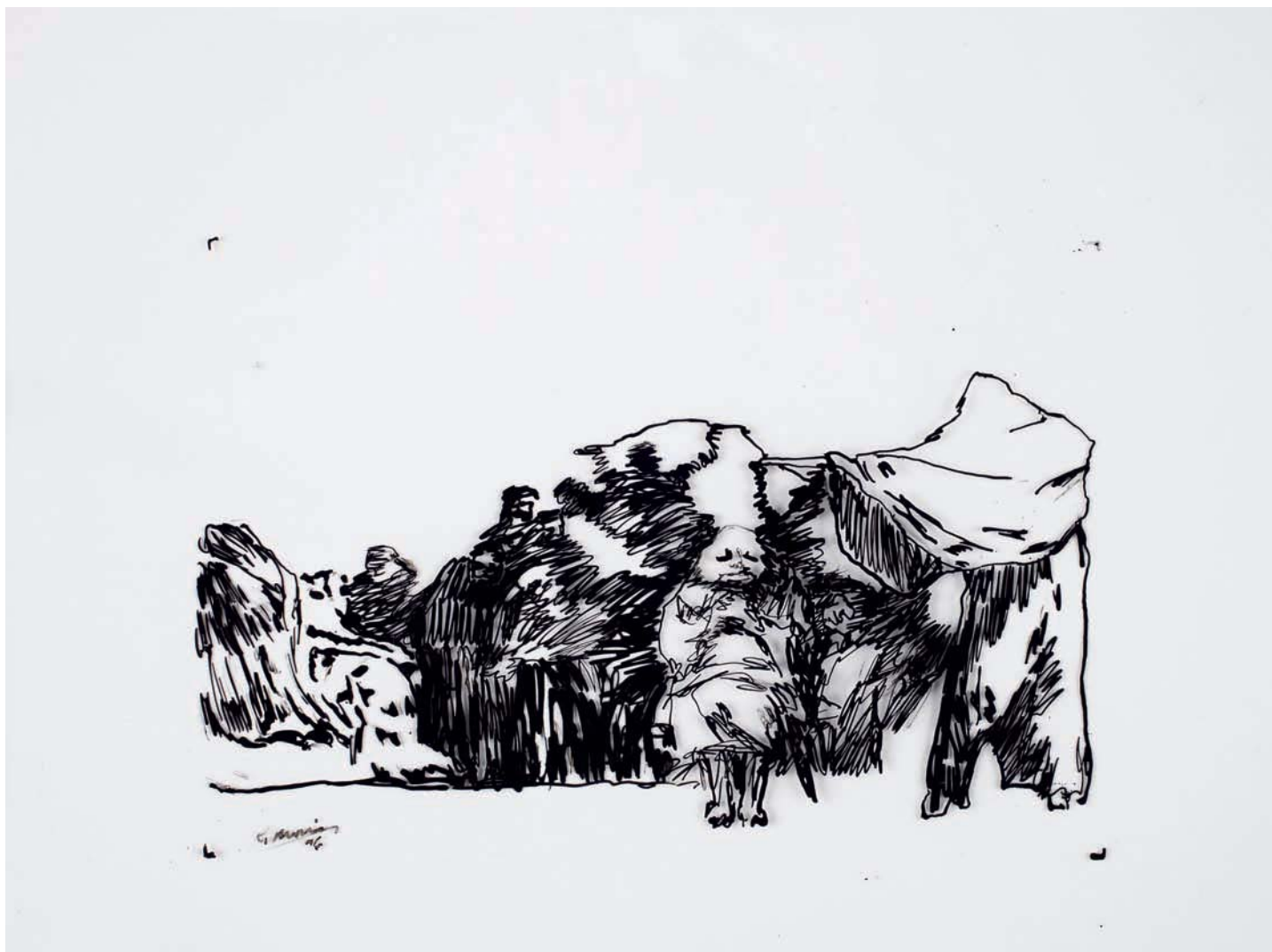


Sin título (según Goya, *Los disparates: Caballo raptor y Disparate conocido*), 1996. Tinta sobre Mylar, 14,6 x 21 cm

Sin título (según Goya, *Los disparates: Disparate de miedo y Disparate de Carnaval*), 1996. Tinta sobre Mylar, 16,2 x 21 cm



Sin título (según Goya, *Los Disparates: Caballo raptor, La lealtad y Disparate conocido*), 1996. Tinta sobre Mylar, 22,2 x 29,8 cm



Sin título (según Goya), 1996. Tinta y aguada sobre papel, 27,6 x 35,2 cm



Sin título ("Bestia leyendo" según Goya, soldados caídos), 1998. Grafito y fotocopia sobre papel, 48,3 x 27,6 cm

Sin título (Soldados en el campo de batalla, "Bestia leyendo" según Goya), 1998. Grafito y transferencia de fotocopia sobre papel, 58,7 x 22,2 cm

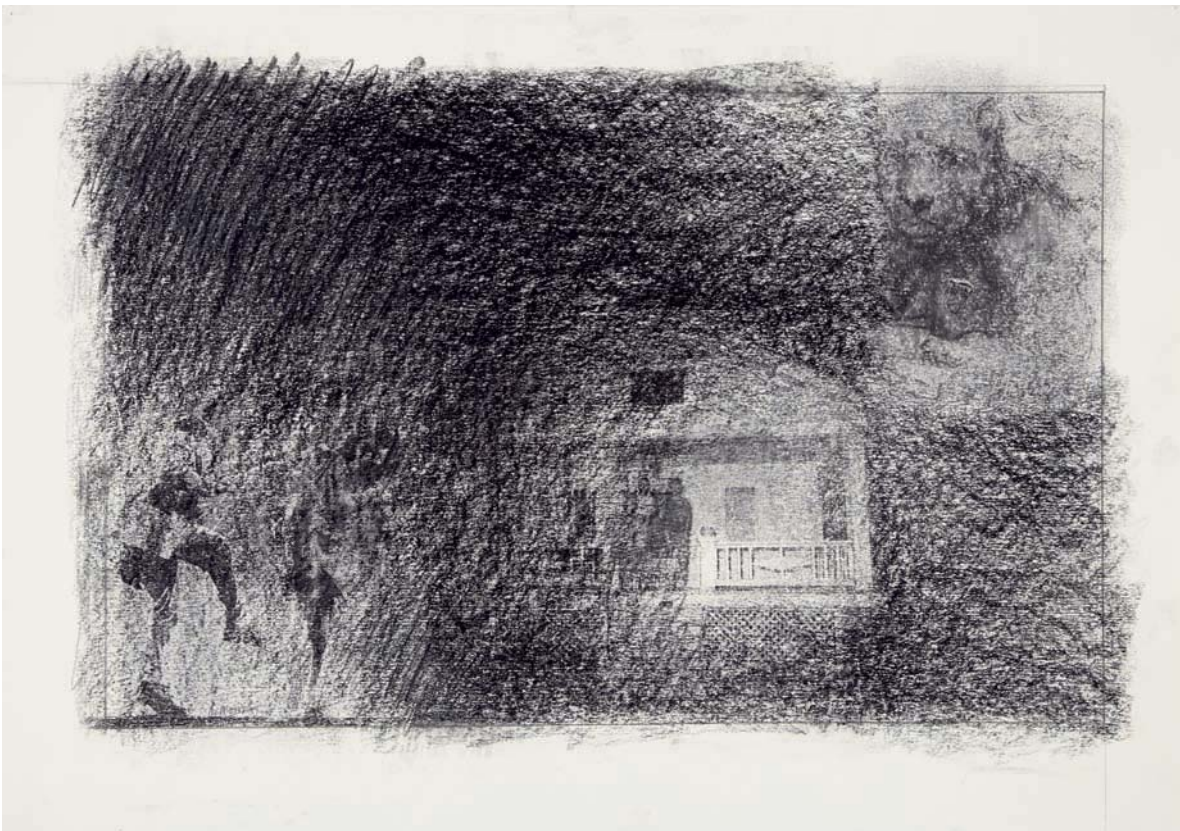


Sin título (Foto de familia y "Saturno" según Goya), 1998. Grafito y fotocopia sobre papel, 49,5 x 12,4 cm

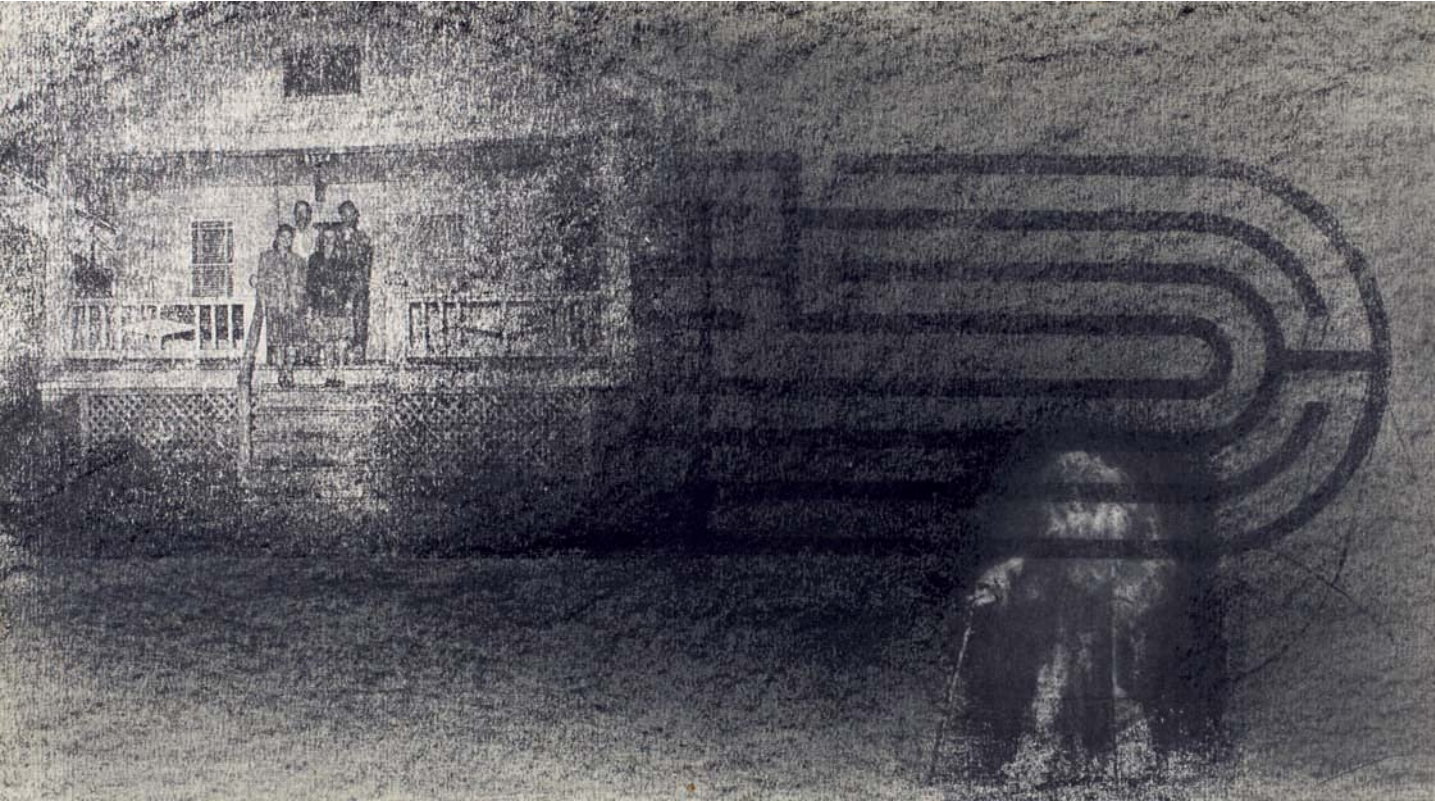


Sin título ("Bestia leyendo" y hombre con bastón según Goya), 1998-99. Grafito y fotocopia sobre papel, 21,9 x 35,6 cm

Sin título (pareja bailando, foto de familia y "Bestia leyendo", según Goya), 1998-99. Grafito y transferencia de fotocopia sobre papel, 41,3 x 58,4 cm



Sin título (Foto de familia, laberinto y un hombre con un bastón según Goya), 1999. Grafito y fotocopia sobre papel, 27,3 x 49,5 cm



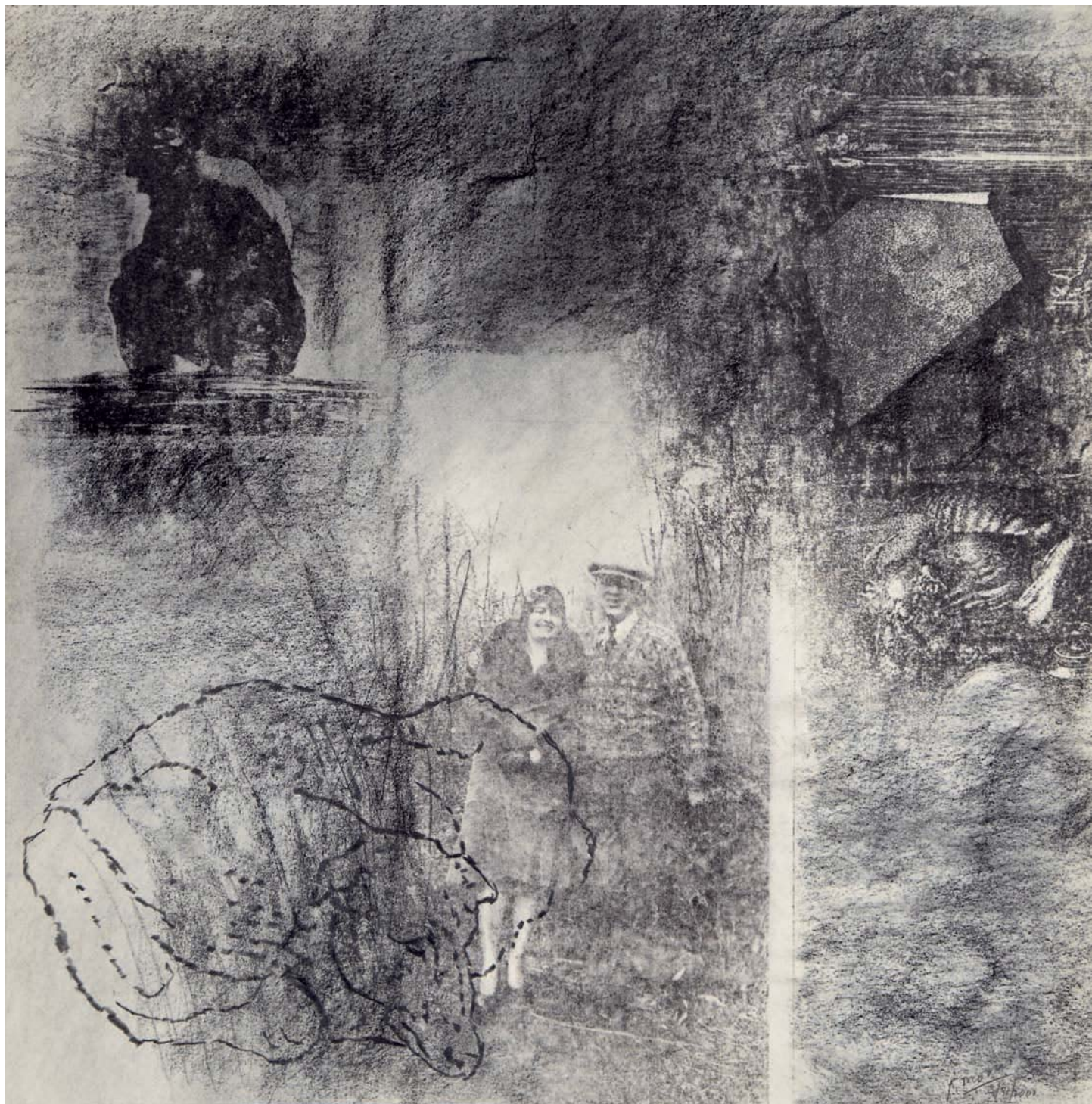
Sin título (Fotografía de grupo y según Goya), 2000. Fotocopia, pintura en barra y encáustica sobre papel, 40,6 x 47,9 cm



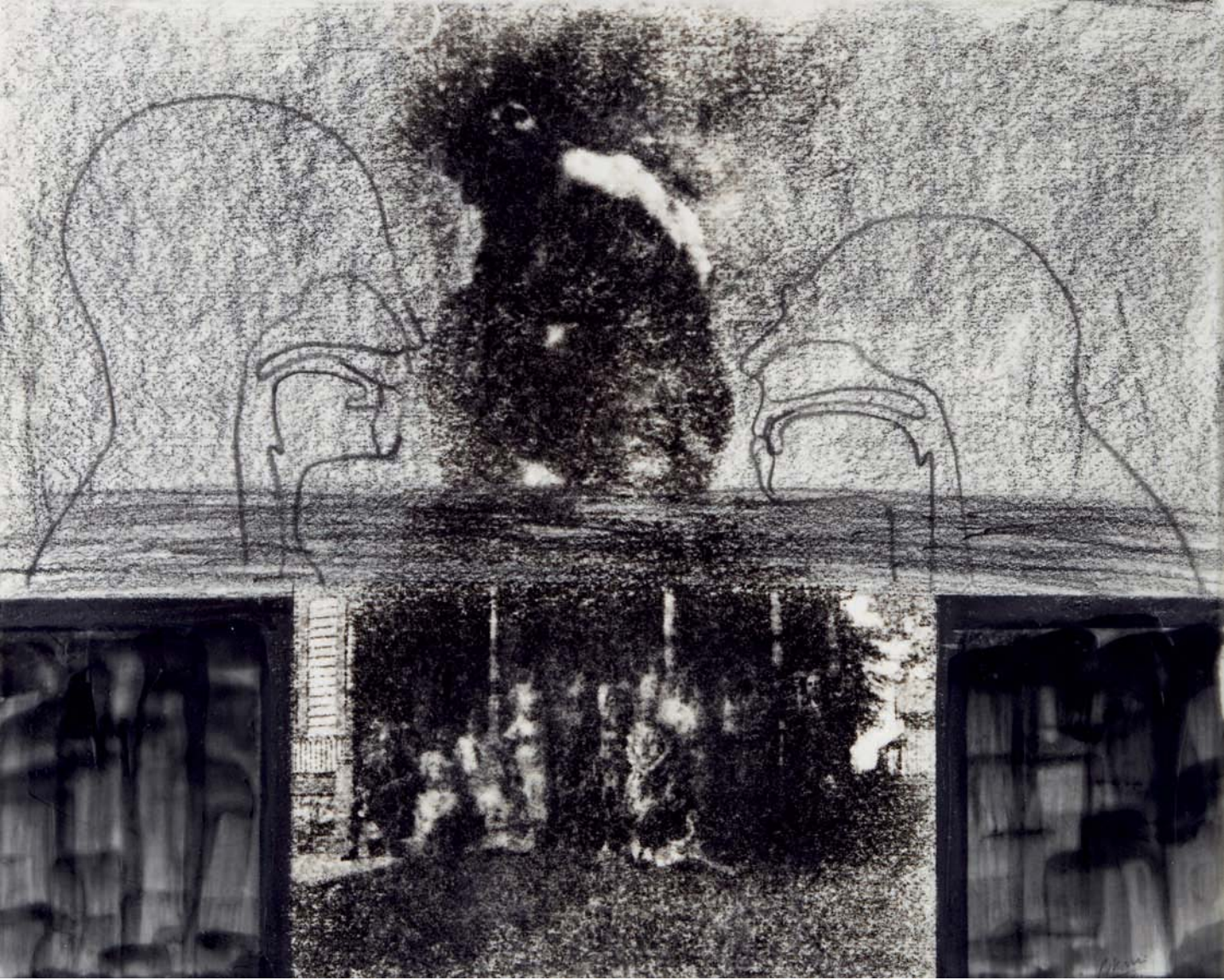
Sin título ("El Coloso", según Goya, hombre sentado, dos grupos de hombres), 1999. Grafito sobre Mylar, 49,5 x 45,1 cm



Sin título ("El Coloso", según Goya, foto de pareja), 2000. Fotocopia, cera y grafito sobre papel, 35,2 x 34,9 cm



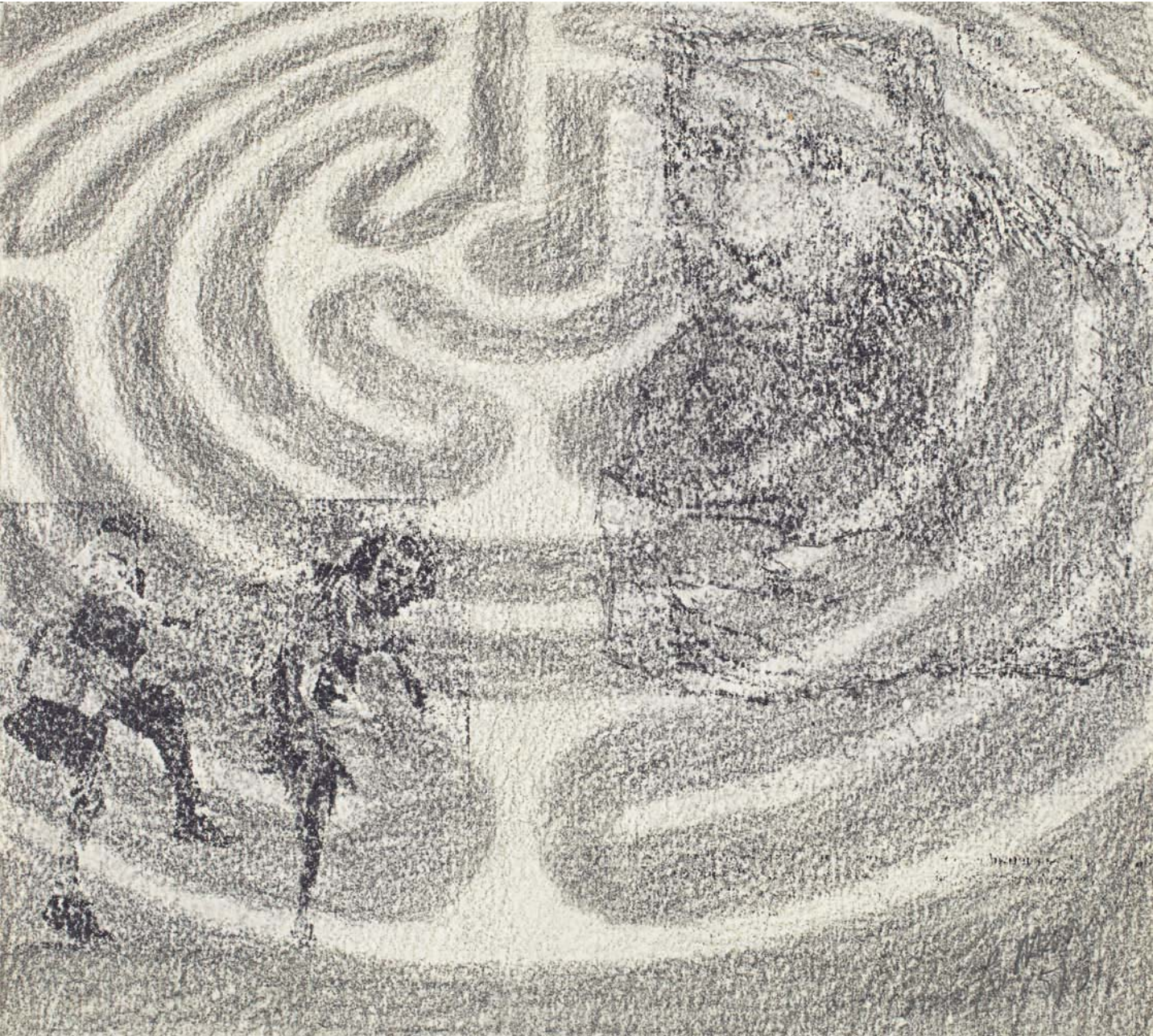
Sin título ("El Coloso", según Goya, foto de familia, siluetas de perfiles), ca. 2000. Fotocopia, encáustica y grafito sobre papel, 30,5 x 38,1 cm



Sin título ("Bestia leyendo", según Goya, fotografía de grupo), 2001. Grafito y transferencia de fotocopia sobre papel, 38,7 x 43,2 cm



Sin título (Laberinto, "Bestia leyendo" de Goya, pareja bailando), 2001. Grafito y transferencia de fotocopia sobre papel, 21,9 x 24,1 cm





Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer

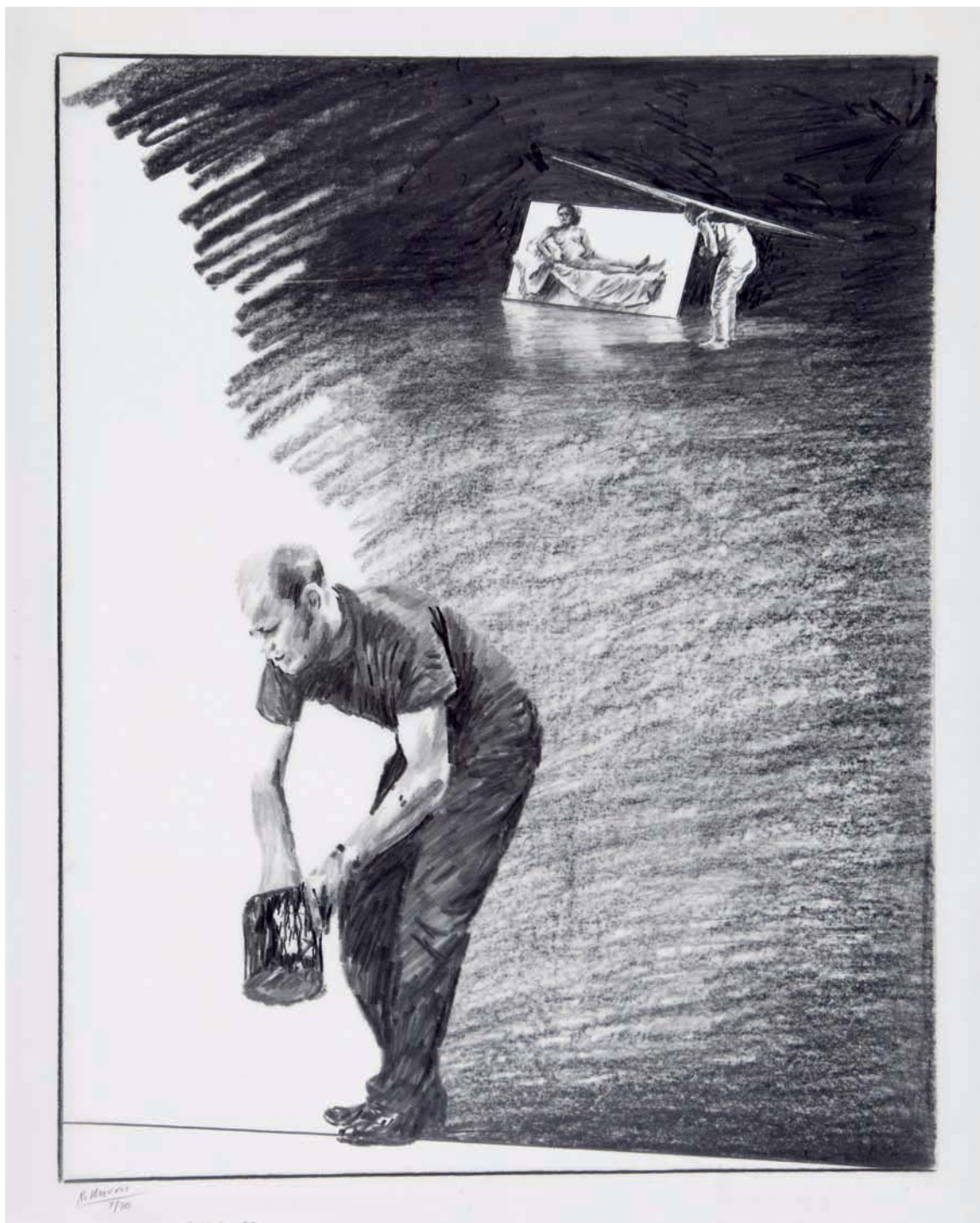
Qué locura! (de *Los desastres de la guerra*), 2006. 6 hojas de tinta sobre Mylar, 200,7 x 274,3 cm (totalidad)



Que Locura!

SEGÚN LOS MAESTROS

Sin título (Pollock pintando y Morris, Schneemann en *Site*), 1990. Grafito sobre Mylar, 43,8 x 34,9 cm



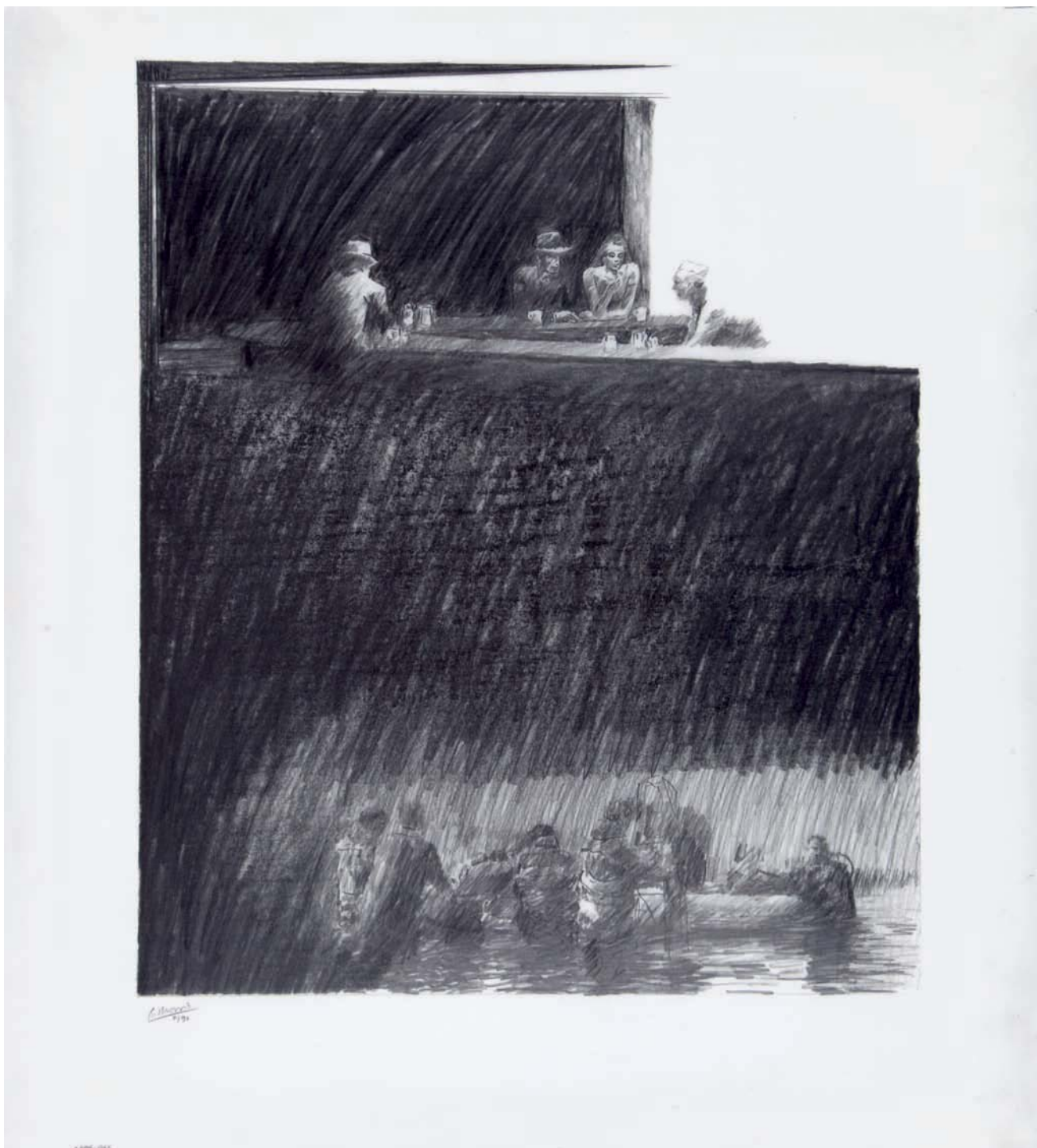
Sin título (Pollock pintando y Morris, Schneemann en Site), 1990. Grafito sobre Mylar, 46 x 45,7 cm



Inability to Endure or Deny the World (Incapacidad para soportar o negar el mundo)
(Hombre con SIDA, según *La muerte y la doncella* de Durero), 1990. Grafito sobre Mylar, 33 x 34,3 cm



Sin título (según Hopper), 1990. Grafito sobre Mylar, 45,7 x 41,9 cm



Sin título (Laberinto y Mont Sainte-Victoire, según Cézanne), 2007. Grafito y transferencia de fotocopia sobre papel, 43,5 x 46,4 cm



Sin título (Laberinto y Mont Sainte-Victoire, según Cézanne), 2007. Grafito y transferencia de fotocopia sobre papel, 61,6 x 41,3 cm

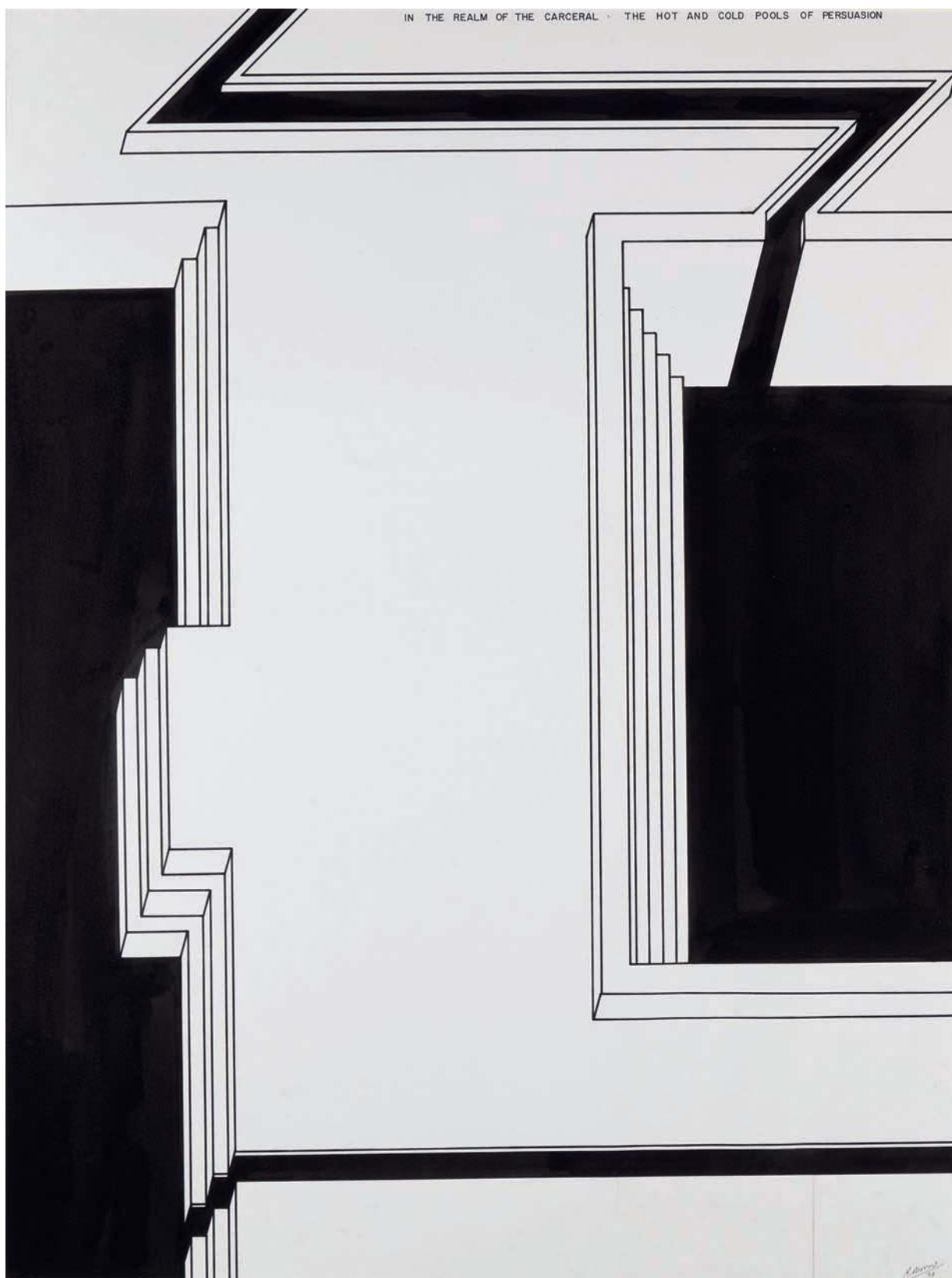


CARCERAE / CARCINOMA

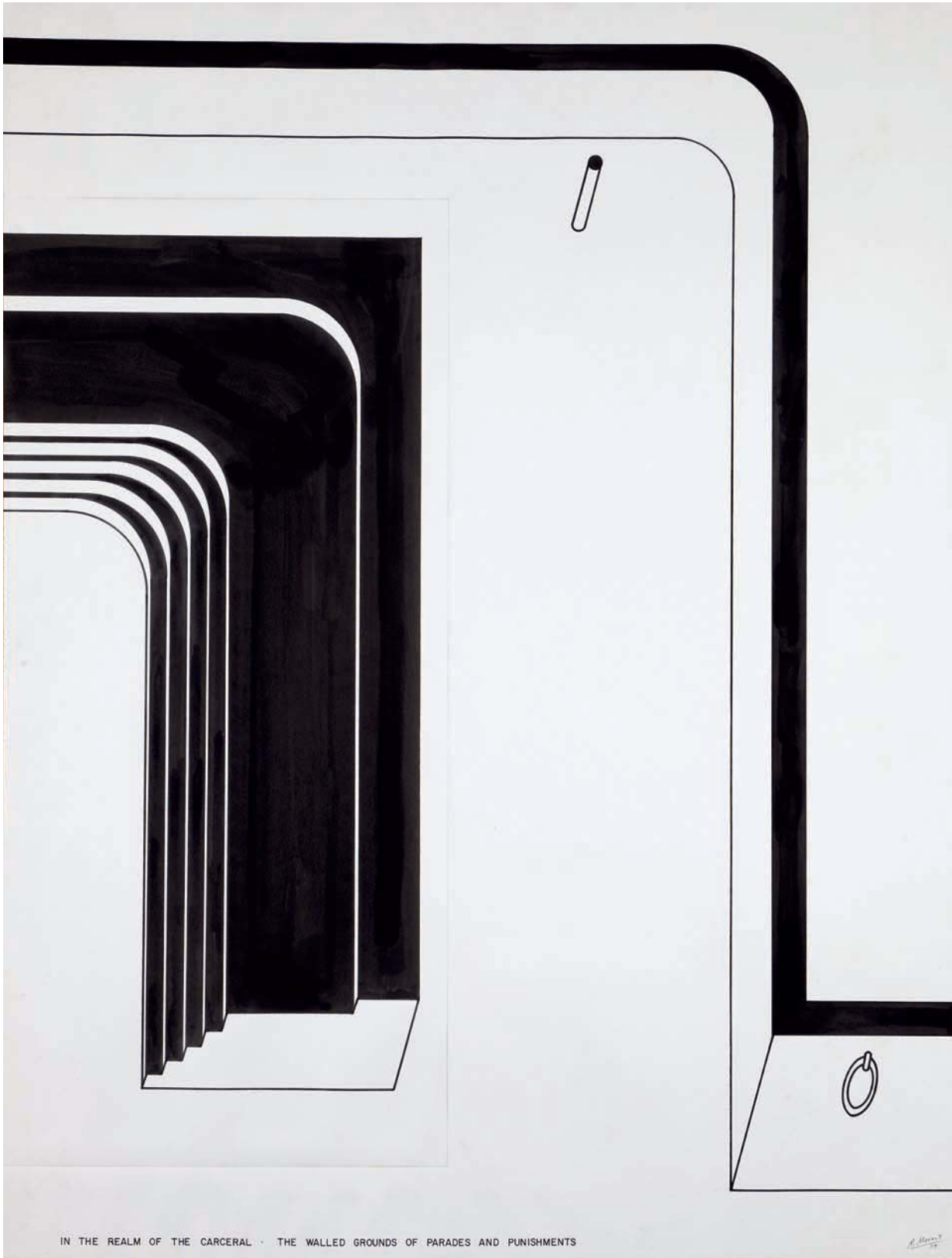
In the Realm of the Carceral. Security Walls (En el reino de lo carcelario. Muros de seguridad), 1978
Tinta sobre papel, 90,2 x 118,1 cm



In the Realm of the Carceral. The Hot and Cold Pools of Persuasion (En el reino de lo carcelario. Los estanques de persuasión calientes y fríos), 1978.
Tinta sobre papel, 116,5 x 90,2 cm (montado sobre tablero, dimensiones del tablero)

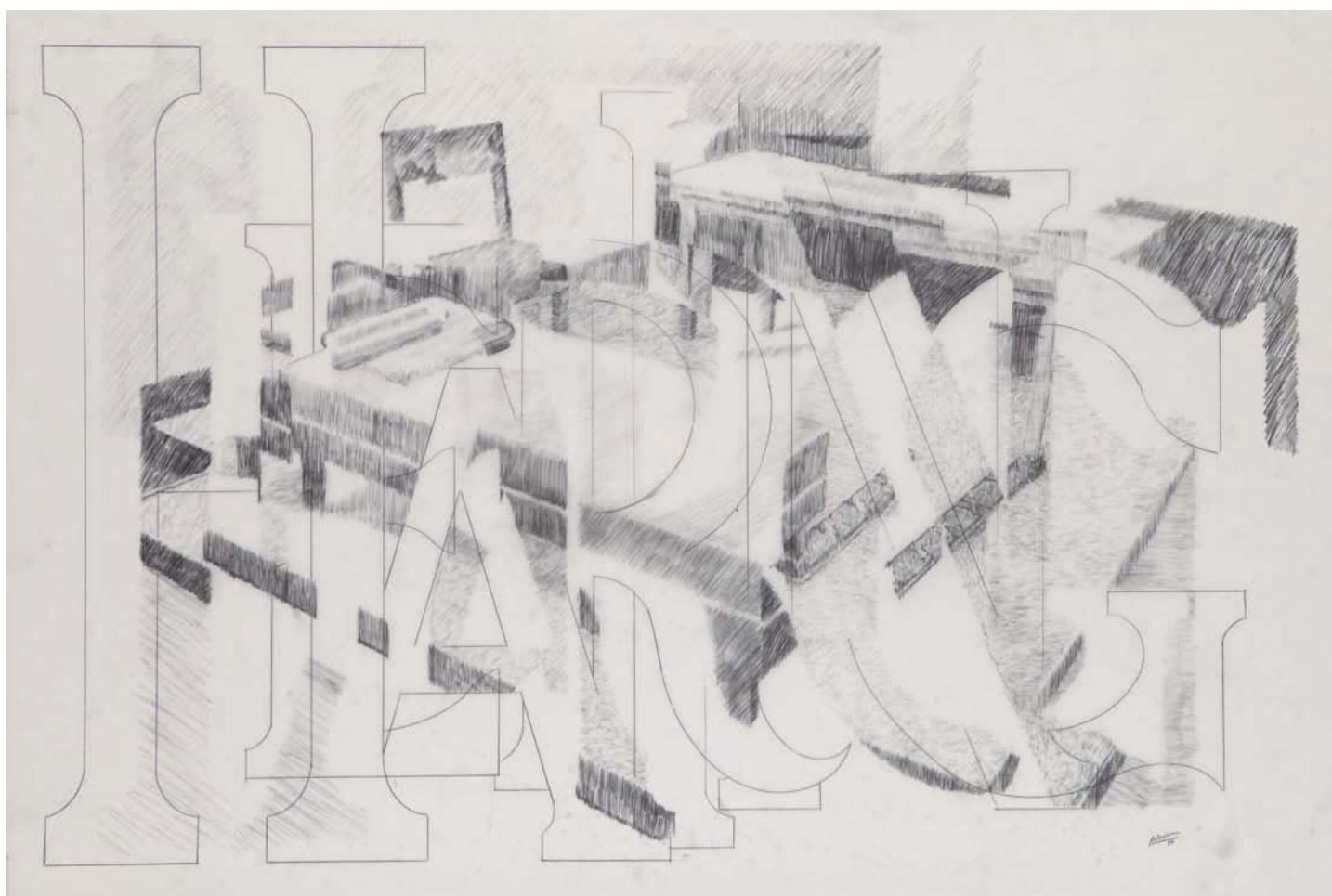


In the Realm of the Carceral. The Walled Grounds of Parades and Punishments
(En el reino de lo carcelario. Las tierras amuralladas de desfiles y castigos), 1978. Tinta sobre papel, 112,1 x 83,8 cm



IN THE REALM OF THE CARCERAL · THE WALLED GROUNDS OF PARADES AND PUNISHMENTS

A. Tàpies



Voice (Voz), 1980. Grafito sobre Mylar, 88,9 x 61 cm





Carcinoma of Lung (Carcinoma de pulmón), 1990
Tinta sobre papel (aerógrafo), 75,2 x 60 cm



Carcinoma of Lung (Carcinoma de pulmón), 1990
Tinta sobre papel (aerógrafo), 76,9 x 58,4 cm

Carcinoma of Stomach (Carcinoma de estómago), 1990. Tinta sobre papel, 70,8 x 64,1 cm



BLINDTIME TIEMPO DE CEGUERA



ing blindfolded with ink on the hands and
ating the lapsed time, I move the hands
rd from the bottom while remembering
rip and heft of the vaulting pole and the
t down the runway. I twist the hands and
the page as analogue to exerting the

strength required to pull myself up beside the
pole while rotating the body in the upward
swing. Then I push downward and drag the
hands off the page as though I were releasing
the pole and floating over the crossbar at 12
feet up—floating in the fragrant, balmy, 1946

Missouri April air. Celebrating the spring with
no thought that the body's muscular strength
and suppleness would one day vanish. Then I
attempt to indicate a horizontal line
representing the untouched crossbar. Time
estimation error: +30 seconds.

Melancholia
99



Working blindfolded, estimating the lapsed time, and remembering walking home from Miss McCarthy's third grade on a freezing winter day and encountering the massive, black dog lying dead on 52nd Street, 1st rub up

from the bottom of the page, sliding my hands in the ink as my feet slid across the ice of the road on that day. I make a second pass upward trying to define the frozen edges of the street. Then I attempt to rub outward from the

estimated edges of the pentagon, remembering the huge, frozen star of blood radiating from the head of the massive, still dog. Time estimation error: - 15 seconds.

*K. Hagan
1999*

17



Working blindfolded with ink on the hands, estimating the lapsed time, and remembering the time of my father's dying, I begin at the bottom of the page pressing upward with the strength I remember exerting in lifting his frail

body from the bedroom floor where he had fallen. Then in the upper left I mark out a rectangle, remembering his struggling, inarticulate attempt to ask for the shade to be drawn against the hot afternoon sun. Finally,

in the estimated empty space I make forty short marks for the forty live oaks that surrounded the house on that searing, humid, Missouri August afternoon. Time estimation error: 0

R. Munn
2/99



Working blindfolded with ink on the hands and estimating the lapsed time, I first try to touch out a kind of map of the garden behind that long ago Missouri house on Shi-A-Bar Road. I try to locate my major landmarks of those

days—the massive walnut tree, the rock garden, the stand of pines, the thick wisteria vine. Finally I try to trace out what would have been my path through and around those landmarks on a frosty October morning in

1947 as I made my way to gather the ripe, orange, bittersweet persimmons from the three trees that stood at the top of the hill. Time estimation error: + 3 seconds.

R. M. M. M.
3/99

21



Working blindfolded with ink on the hands and estimating the lapsed time, I raise the hands upward from the bottom while remembering the grip and heft of the vaulting pole and the sprint down the runway. I twist the hands and press the page as analogue to exerting the strength needed to pull myself up beyond the pole while rotating the body in the upward swing. Then I push downward and drag the hands off the page as though I were releasing the pole and floating over the crossbar at 12 feet up—floating in the fragrant, balmy, 1946

...releasing the spring with no thought that the body's muscular strength and suppleness would one day vanish. Then I attempt to indicate a horizontal line representing the untouched crossbar. Time estimation error: +.30 seconds.

R. Morris
99

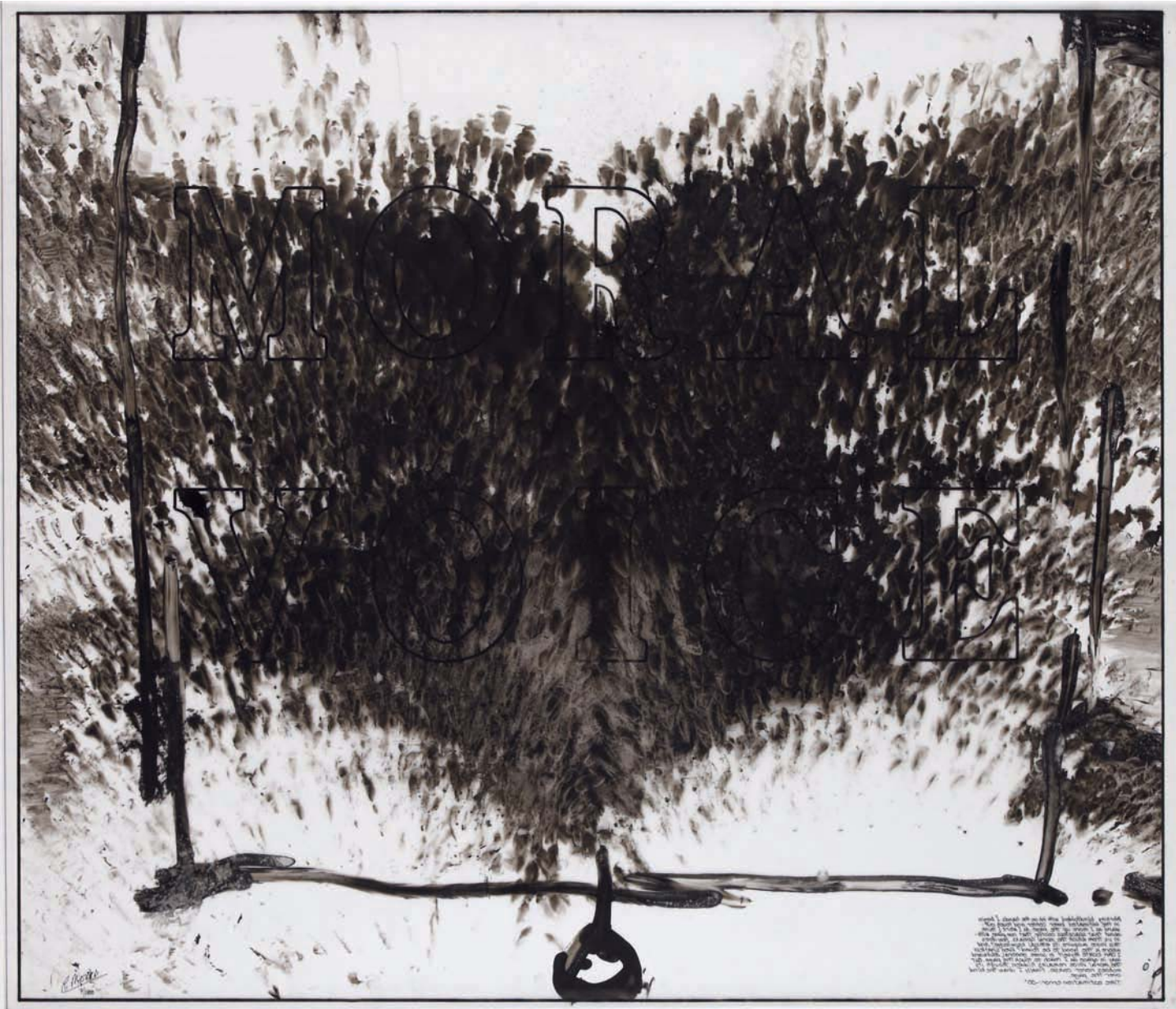


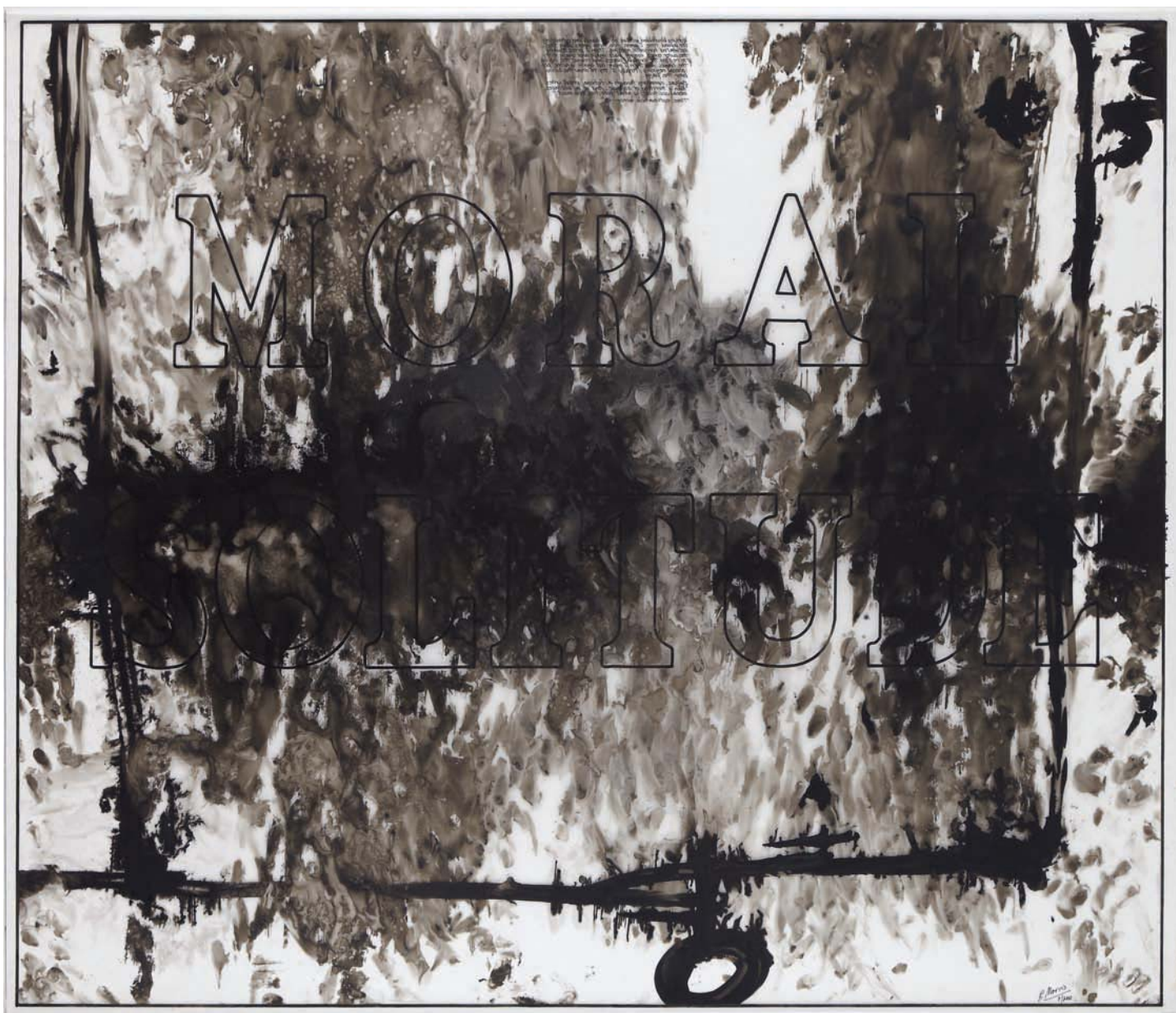
Blind Time VI (Tiempo de ceguera), *Moral Blinds* (Subterfugios morales). *Clio & Co.*, 2000. Tinta sobre Mylar, 80 x 96,5 cm



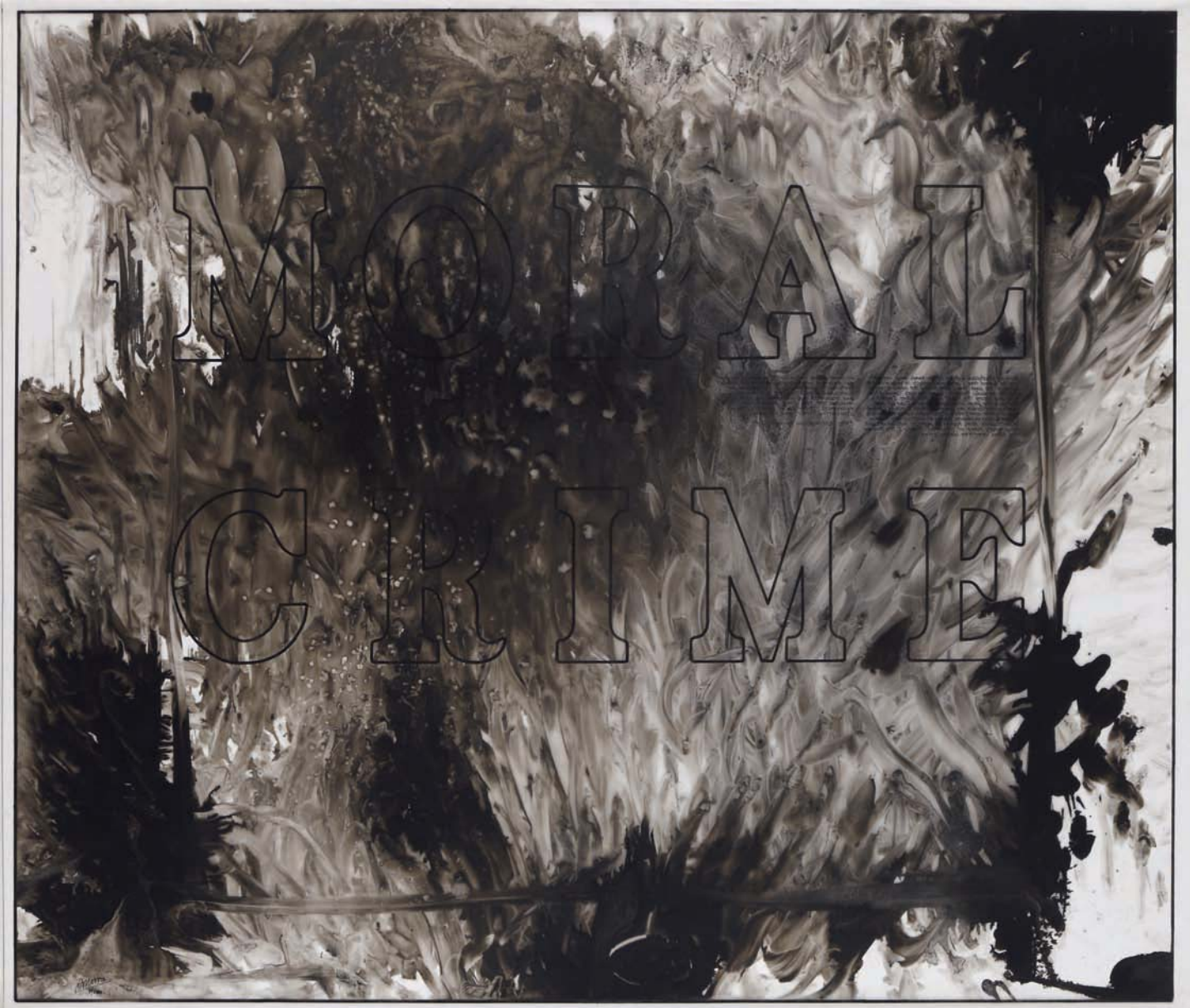


Blind Time VI (Tiempo de ceguera VI), Moral Blinds (Subterfugios morales). Moral Voice (Voz moral), 2000. Tinta sobre Mylar, 91,4 x 107,3 cm





Blind Time VI (Tiempo de ceguera VI), *Moral Blinds* (Subterfugios morales). *Moral Crime* (Crimen moral), 2000. Tinta sobre Mylar, 91,4 x 107,3 cm





Blind Time VI (Tiempo de ceguera VI), *Moral Blinds* (Subterfugios morales). *Moral Fear* (Miedo moral), 2000. Tinta sobre Mylar, 91,4 x 107,3 cm





Blind Time VI (Tiempo de ceguera VI), Moral Blinds (Subterfugios morales). Moral Drift (Deriva moral), 2000. Tinta sobre Mylar, 91,4 x 107,3 cm



Blind Time VII (Tiempo de ceguera VII), Interrogation (Interrogación). Waterboarding (Ahogamiento simulado), 2000. Tinta sobre Mylar, 91,4 x 106,7 cm



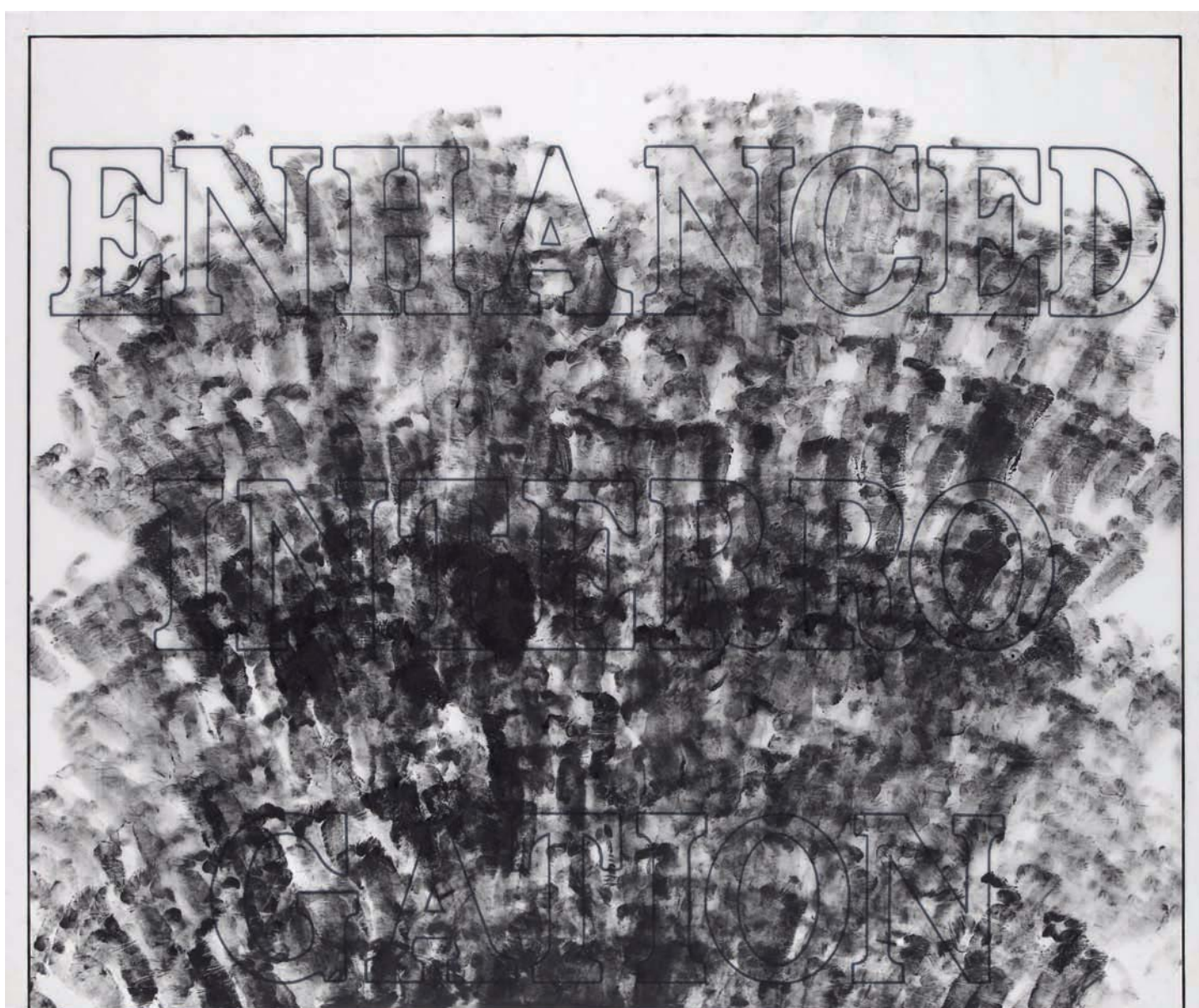
Blind Time VII (Tiempo de ceguera VII), Lamentations (Lamentaciones). Pile On (Amontonaos), 2000. Tinta sobre Mylar, 109,2 x 91,4 cm





Blind Time VII (Tiempo de ceguera VII), *Lamentations* (Lamentaciones). *Rats & Angels* (Ratas & Ángeles), 2006. Tinta sobre Mylar, 91,4 x 109,2 cm

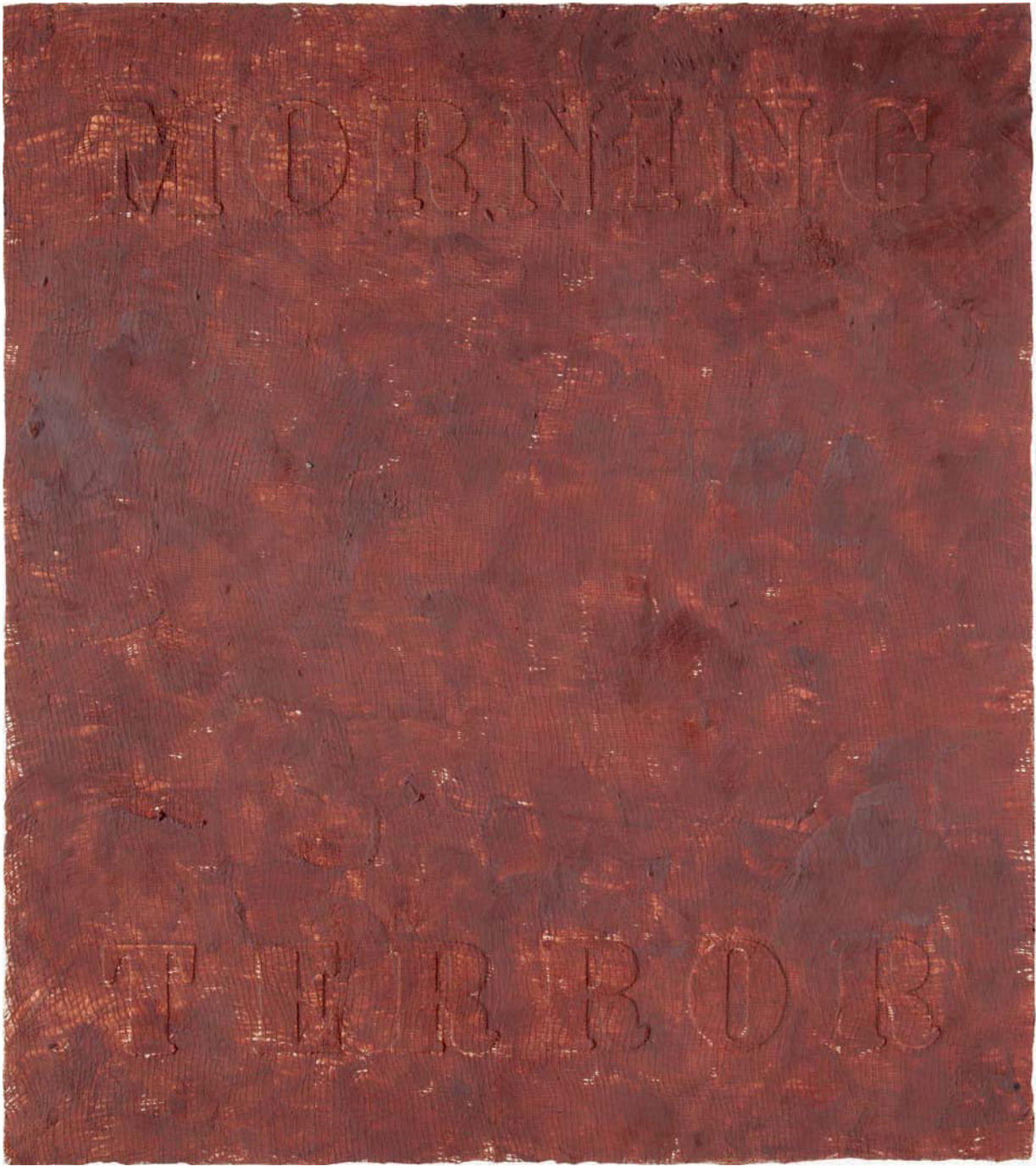




Blind Time VII (Tiempo de ceguera VII), *Interrogation* (Interrogación). *Electric Testes* (Testes eléctricos), 2000. Tinta sobre Mylar, 91,4 x 109,2 cm



TERROR

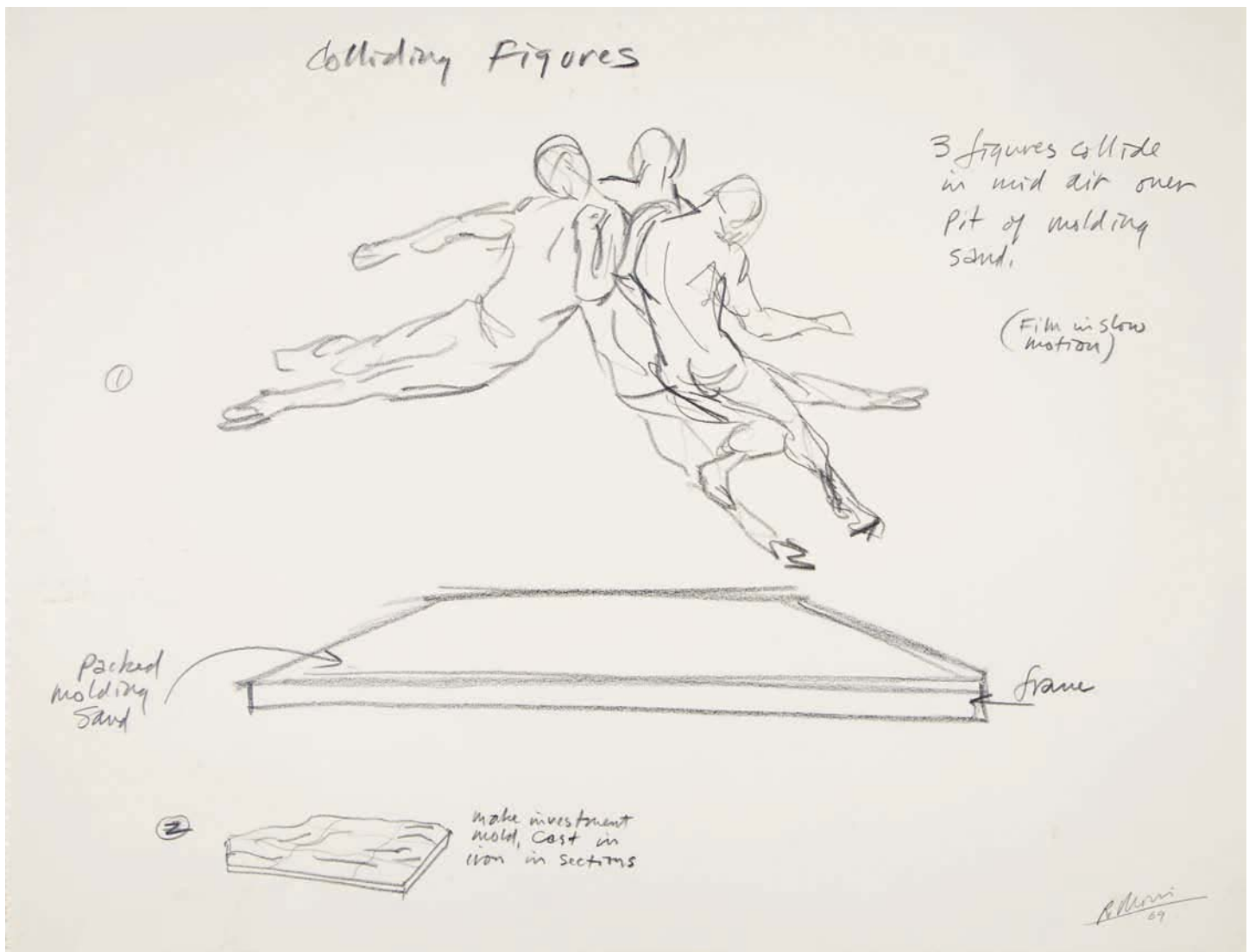


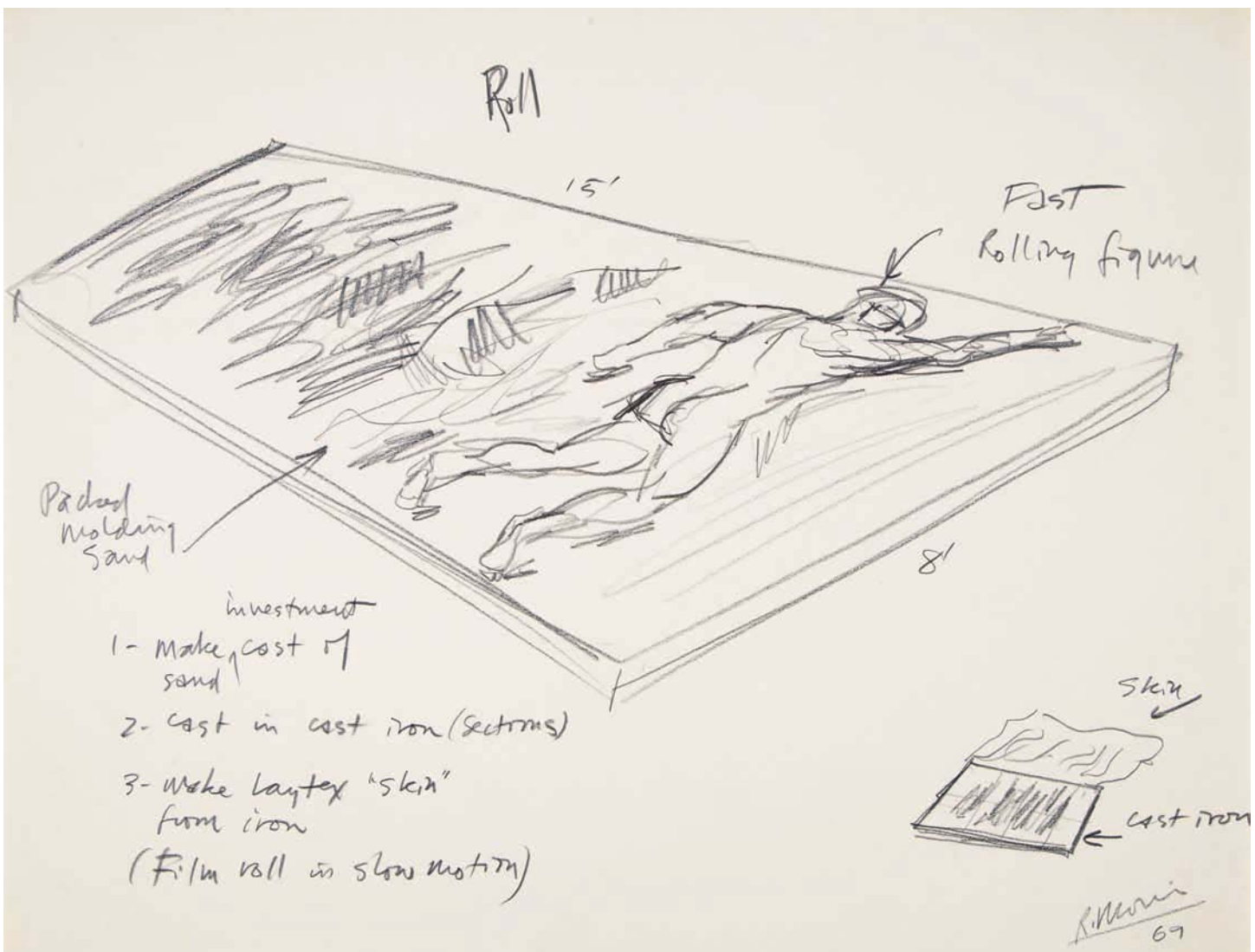
Techno Terror (Terror tecno), 2000. Encáustica, paspartú sobre papel, 80 x 97,5 cm

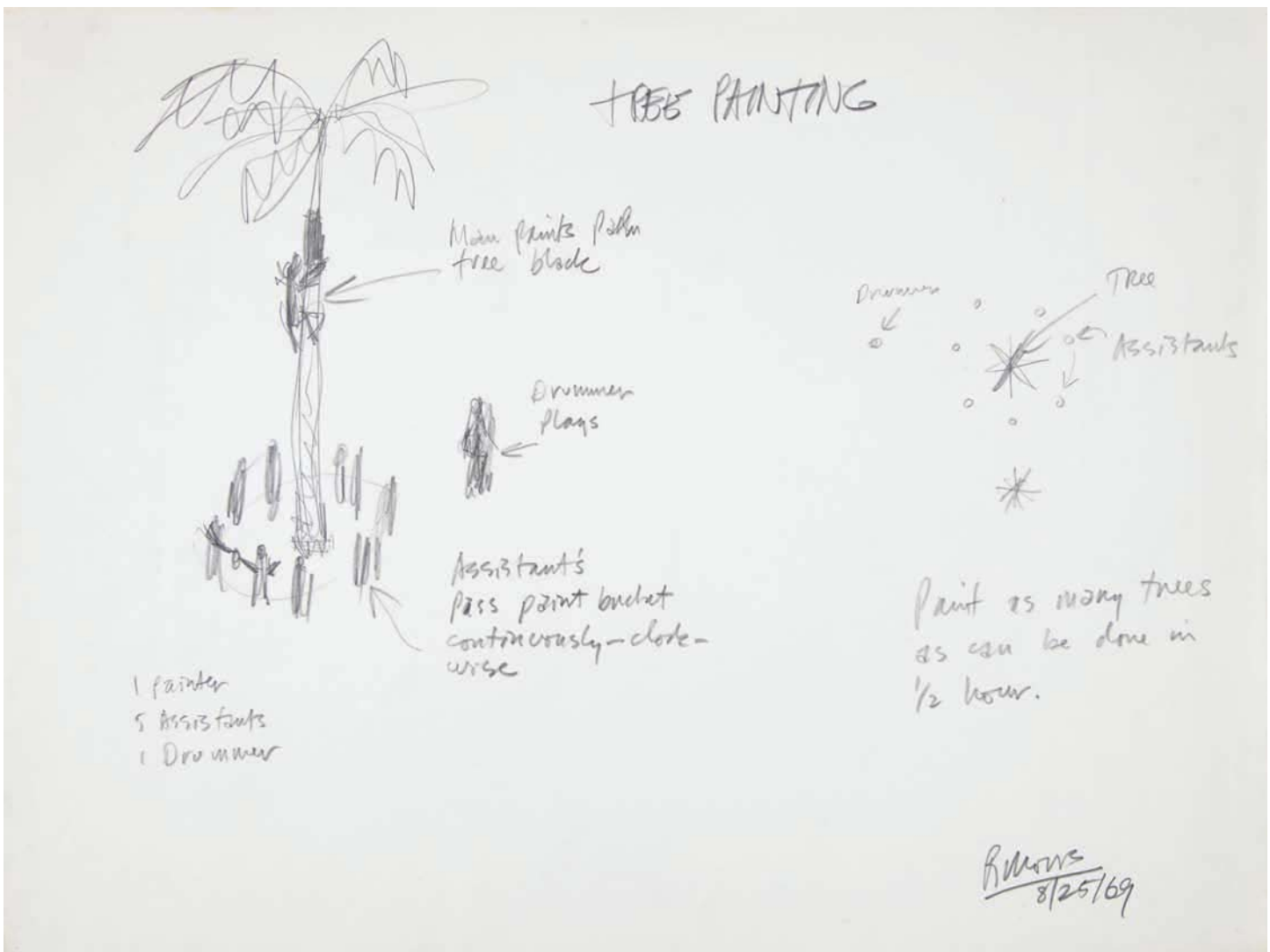


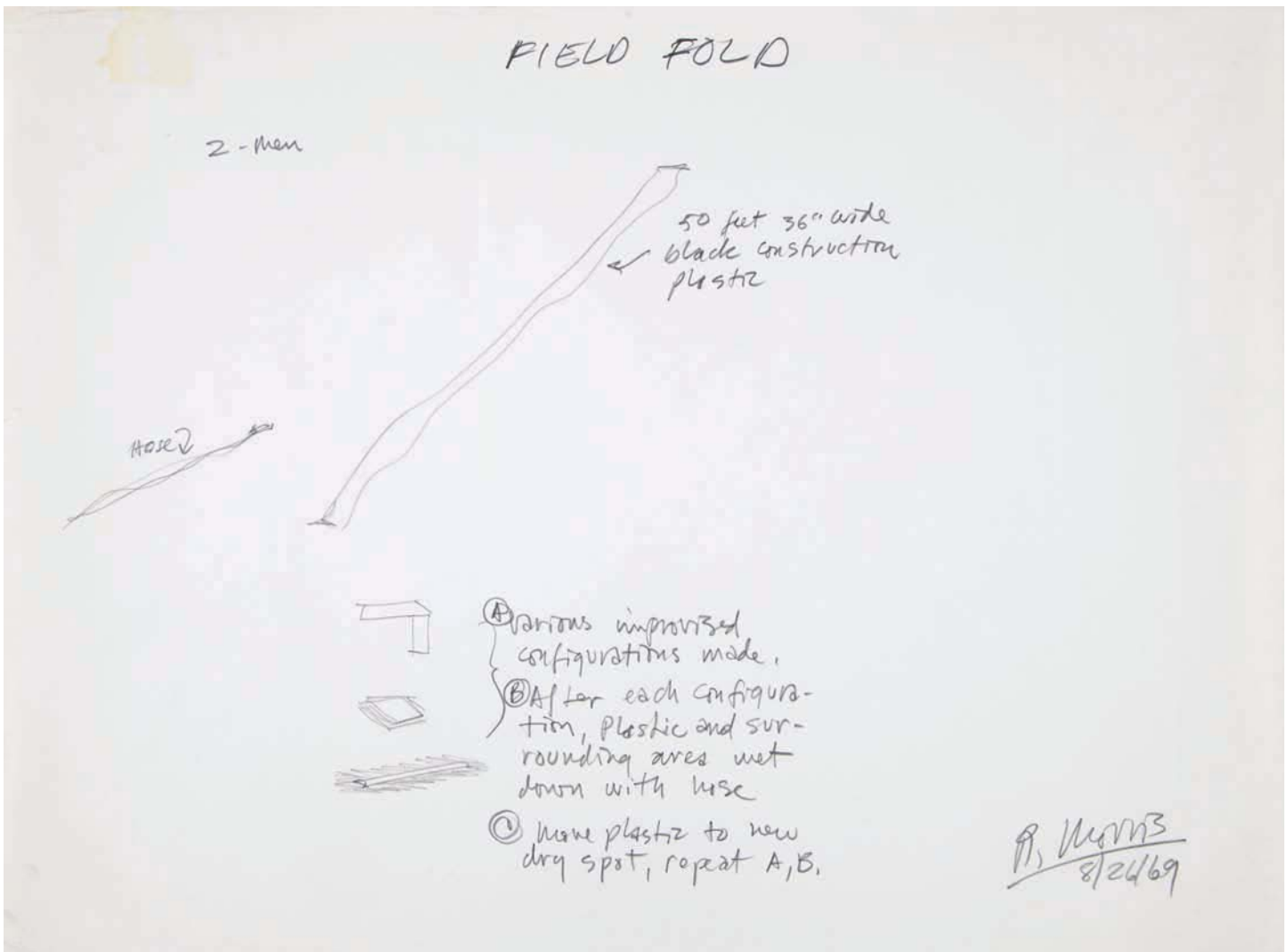


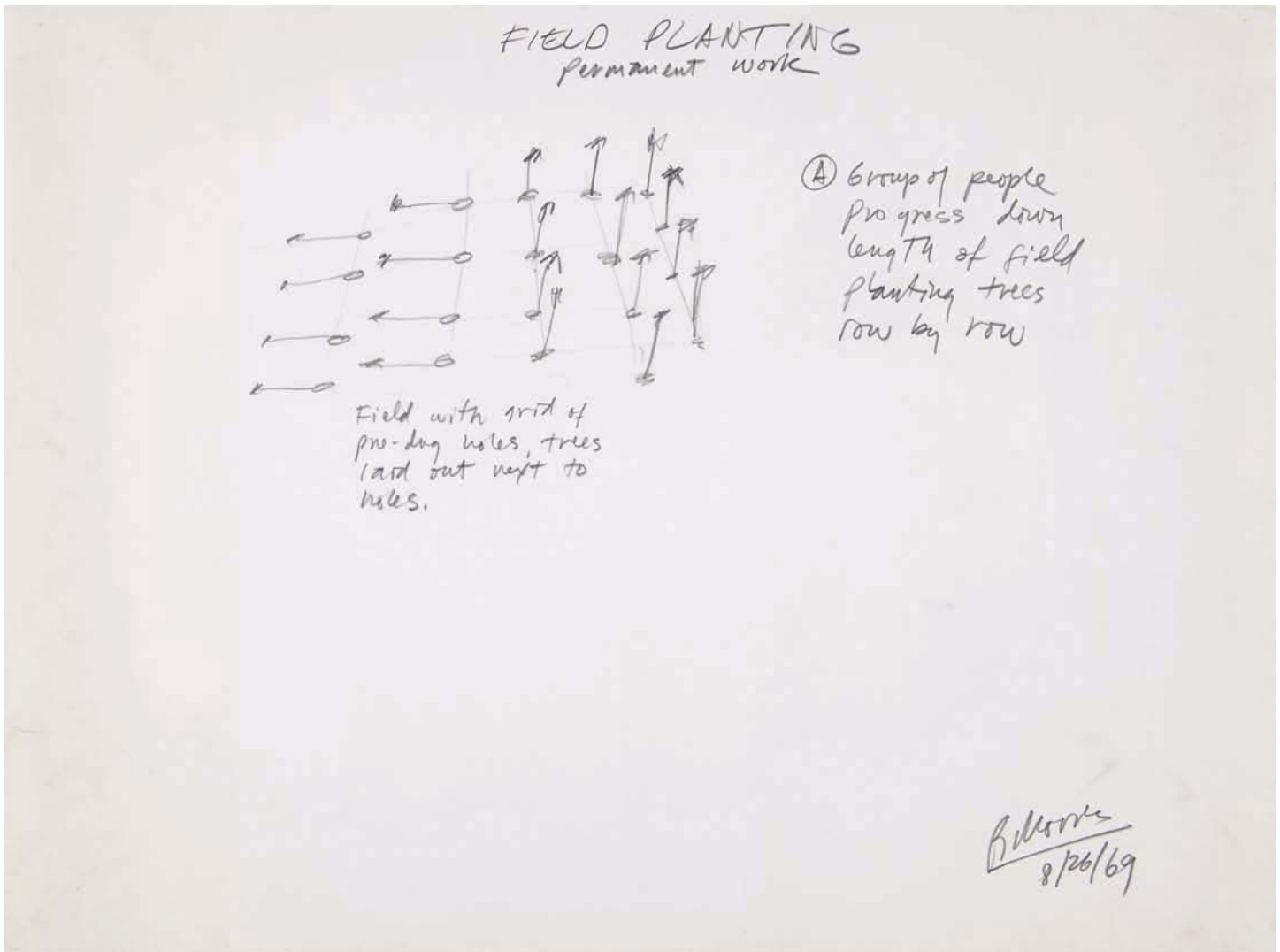
CUADERNO DE DIBUJO

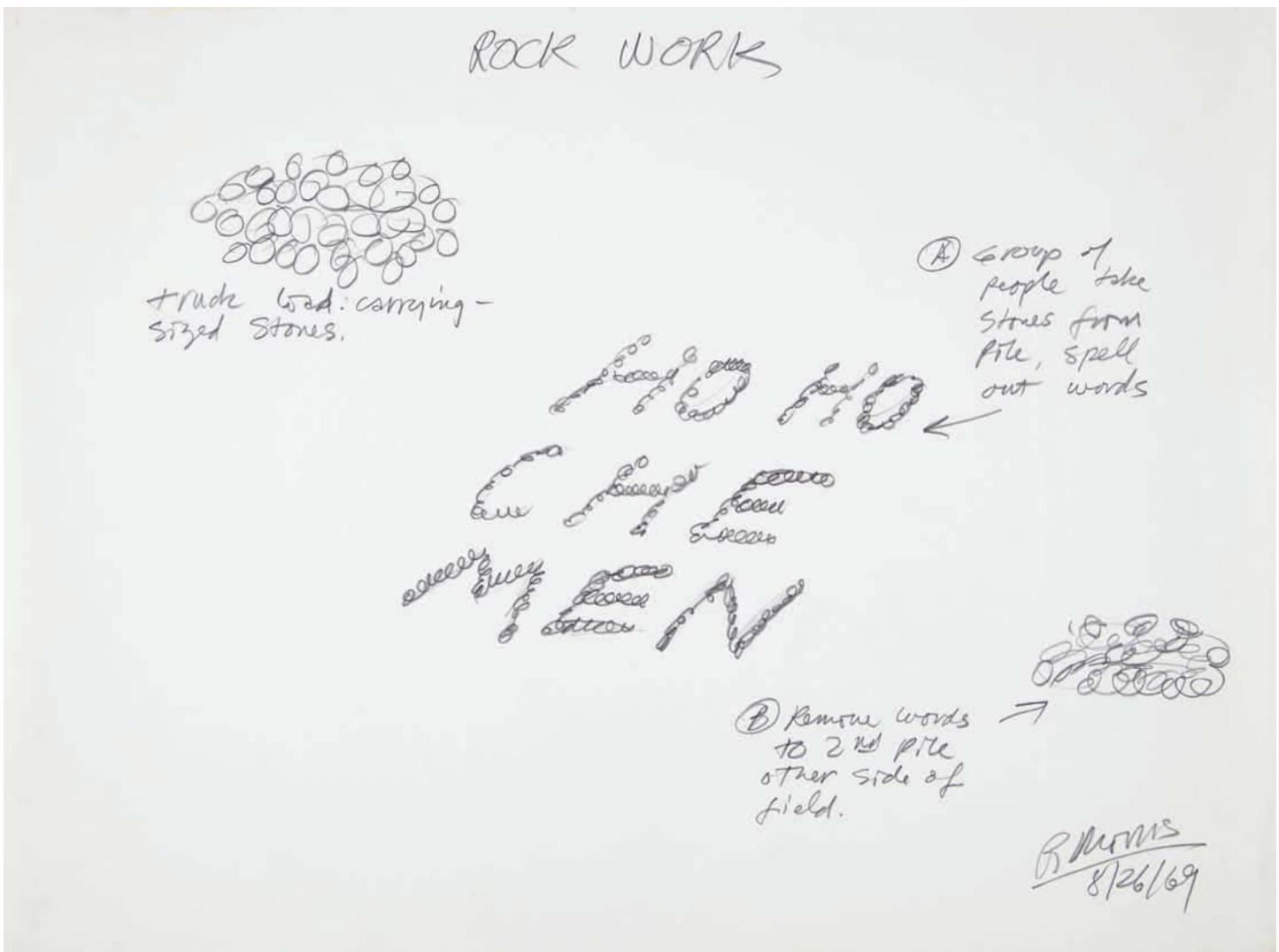












DIBUJOS: UNA APRECIACIÓN

Thomas Krens

A primera vista, una exposición de dibujos que recorre la trayectoria de un solo escultor puede antojarse un ejercicio marginal –en el mejor de los casos, el complemento didáctico bidimensional de una obra concebida, construida y mejor experimentada en tres dimensiones–. Además, cuanto más sólida sea, en su conjunto, la obra escultórica, cuanto más en deuda esté el estatus del artista con su contribución al avance de la escultura, más probable será que los dibujos sean considerados meros accesorios de la obra principal: piezas interesantes que documentan un proceso, fascinantes porque permiten asomarse a la génesis y el desarrollo de una idea, y útiles para llegar hasta esas ideas en las que nunca se profundizó. Con todo, estos documentos conforman, fundamentalmente, una categoría experiencial secundaria cuando se comparan con el creciente impacto de la obra tridimensional. Podríamos pensar que este es el caso de la obra de Robert Morris. Morris es uno de los mejores artistas de los años sesenta y setenta, y esta reputación se la debe esencialmente a la fuerza de su escultura. A finales de 1971, Otterloo, Londres, Nueva York, Washington y Detroit ya habían albergado exposiciones retrospectivas de su trabajo. Según numerosos críticos e historiadores, Morris es uno

de los artistas más importantes de las últimas tres décadas. Por ejemplo, con motivo de su retrospectiva en Detroit, Jack Burnham, escribió: “Morris es uno de los artistas más reflexivos e influyentes de esta década... a mi entender, ningún otro artista tiene una comprensión intelectual tan completa de sus propios actos”. Edward Fry dijo que era “uno de los artistas más brillantes y provocadores de su generación”. En *The New York Times*, Peter Schjeldahl se refirió a él como “una presencia casi mística en el mundo del arte, un artista que, parecía, no podía hacer nada mal”. Elogios que no pueden calificarse de poco entusiastas, éste último y todos los demás a propósito de su escultura.

Conocí a Robert Morris en enero de 1977, cuando vino a Williamstown para construir una pieza que consistía en un espejo de gran tamaño que se instalaría en el patio del Clark Art Institute. Durante las seis semanas que duró su residencia, en las que concibió y ejecutó la escultura del espejo, tuve muchas oportunidades de ver cómo se iba materializando la obra. Hizo una serie de dibujos y esquemas –algunos meras anotaciones, otros de naturaleza arquitectónica, grandes, minuciosos y terminados– paralelos al desarrollo y la construcción de la obra. Simultáneamente

trabajaba en una serie formal de dibujos que había iniciado en 1976 y que era radicalmente diferente en su concepción de la relacionada con sus esculturas. Para esta serie, titulada *Blind Time II*, Morris dio instrucciones a una mujer ciega de nacimiento para que dispersase tinta negra de imprenta sobre grandes hojas de elegante papel de dibujo.

Además de estos dos proyectos, durante su estancia en Williams Morris también produjo una serie de dibujos de perspectiva –especulaciones realistas, manipulaciones o variaciones de la idea básica que inspiró la instalación Clark–. Así pues, fue en el invierno de 1977 cuando me di cuenta por primera vez del alcance de la obra gráfica de Morris y de la importancia de sus dibujos a la hora de interpretar y comprender su trabajo. Por supuesto, sabía que Morris, al igual que la mayoría de los escultores, hacía dibujos y que éstos habían sido expuestos en alguna ocasión en muestras colectivas o como componentes menores en exposiciones individuales. Sin embargo, al ser testigo de la simultánea variedad de sus piezas bidimensionales y de la intensidad con la que produce su obra, empecé a pensar que los dibujos eran claves en su trayectoria.

Unos meses más tarde retomé mi interés por la obra de Morris. El artista me comentó que dibujaba con regularidad desde los años cincuenta, y que tenía guardados, calculaba, en torno a trescientos dibujos que nunca se habían expuesto, publicado o difundido a través de su galería. No obstante, tendrían que pasar dos años –estamos en la primavera de 1979– para que pudiese ir a ver el material a su casa, situada en el norte del Estado de Nueva York. Limitarme a decir que me llevé una sorpresa no hace justicia a mi reacción. Inicialmente me llamó la atención la mera cantidad y variedad de la obra. Morris atesoraba más de 400 dibujos. Había meticulosos esquemas axonométricos a bolígrafo y tinta y bocetos hechos con lápiz grueso y ceras; abstracciones gestuales de los cincuenta e impresiones corporales de grafito y óleo de los setenta; *frottages* a carboncillo y aguadas a bolígrafo y tinta; *renderings* impresionistas y marcas sistematizadas; textos escritos a máquina con anotaciones y *collages* fotográficos. Si comparaba estas obras con los dibujos de Morris que sabía pertenecían a colecciones públicas y privadas, este hallazgo en Gardiner, Nueva York, apuntaba a que la totalidad de estos dibujos constituían una obra gráfica paralela e independiente de gran importancia. Mi primera

impresión fue pensar en la armonía que había entre todos los dibujos. De ellos se desprendía que el Robert Morris anterior al minimalismo y la *performance* había sido un expresionista abstracto, y su singular estilo de expresionismo abstracto sin emoción, calculador y jibarizado podía considerarse el precursor del minimalismo intelectual de los sesenta. Surgieron historias, se apuntaron continuidades. La idea de organizar una exposición parecía evidente.

En los meses posteriores, Morris y yo continuamos conversando sobre los dibujos y emprendí, con ayuda de Catherine Evans y Rebecca Folkman, el arduo proceso de armar un catálogo exhaustivo de todos sus dibujos y esculturas; fue en ese momento cuando empecé a ver los dibujos en su ámbito cronológico. Todos ellos eran agentes conectores que cubrían los espacios que se abrían entre determinados momentos más familiares de la fase escultórica de Morris. Éstos transformaban las alteraciones conceptuales que, según algunos expertos, fueron imperativas en la obra de Morris hasta 1977, y unían las diversas líneas de trabajo que Morris había manifestado en sus textos y esculturas hasta formar un tapiz más sólido y homogéneo; trazando una red en el tiempo y espacio

escultórico que tenía como núcleo a la entidad creadora conocida como Robert Morris.

Para finales de la década de los setenta Morris había desarrollado y mantenido una relación vigorosa, aunque ambivalente, con el arte público y la crítica. Por una parte, se le consideraba un importante intelectual, el artista teórico del yo y la conciencia histórica: una artista de “inmensa” influencia y una “presencia superior a las demás” según el crítico Carter Ratcliff; “uno de nuestros seres humanos más valiosos y provocadores”, en palabras de John Russell. Por otra, su obra seguía siendo enigmática, problemática y, por lo general, no demasiado conocida. Su intensidad intelectual y estilo cambiante inquietaba a un mundo del arte que demandaba cambios constantes y estimulación visual pero que apreciaba la estabilidad de un artículo de consumo fiable y con salida comercial. Sorprendentemente pocos críticos manifestaron un interés serio por medirse con la obra de alguien tan formidable y cambiante como Morris, lo cual sólo contribuyó a engrandecer la mitología que rodeaba su trabajo.

Desde esta posición privilegiada se concibió y realizó la selección de los dibujos de Robert Morris. Aunque

la intención de la exposición no era esclarecer ninguna paradoja o contradicción sobre su obra, ni sacar conclusiones inmediatas sobre su relevancia artística, hay que subrayar que tampoco se trata de un mero accesorio interesante de la obra escultórica, una colección bidimensional de piezas que nos aportan una valiosa información sobre la identidad conceptual de una obra más amplia. La muestra se basa en dos premisas fundamentales. La primera: Robert Morris ha desempeñado un papel central en una importante disciplina cultural a finales de una época histórica. Hay quienes opinan que el arte sufre una crisis profunda, quizás incluso definitiva, desde hace treinta años. En 1982 casi nadie cuestionaba que la historia del arte hubiese sufrido una radical fractura epistemológica. Hoy apenas empezamos a explorar las consecuencias de esta fractura tanto en el arte como en la historia del arte. La obra de Morris puede interpretarse como un proyecto cartográfico, una especie de trazado sistemático de puntos aleatorios en un campo de actividades artísticas espacialmente posibles que descansan entre los límites de objeto y arquitectura. El arte y la escritura de Morris han reflexionado de forma intensa y continuada sobre un contexto de veloz transformación epistemológica. Sus

dibujos contribuyen a la inteligibilidad de una forma más fundamental que periférica.

La segunda: esta exposición parte de la idea de que la riqueza artística de Morris no está nítidamente patente en ningún objeto, faceta o categoría de su trabajo. Empleo el término riqueza inequívocamente, refiriéndome a la compleja red de relaciones entre persona, cultura e historia que se reflejan y refractan en su obra. Creo que los dibujos proporcionan contexto. Las distorsiones existentes entre apariencia y realidad, entre una entidad conocida y desconocida, entre significados ocultos y manifiestos, no se resuelven o explican en esta exposición, simplemente se documentan. Por ello, me parece oportuno considerar que todos estos dibujos son un texto paralelo a la obra escultórica; los dibujos son tan necesarios para comprender la escultura como ésta para la total comprensión de los dibujos.

Para utilizar los dibujos a modo de texto, como una especie de manual del pensamiento de Morris, la referencia entre ellos y la escultura tiene que ser sistemática y continuada si los significados han de imaginarse. Del mismo modo que las notas que Marcel

Duchamp hizo sobre *Green Box* son el complemento deseado y necesario para *Large Glass*, pues actúan como indicadores de un sinfín de complejidades y alusiones inherentes a la concepción de la propia pieza, debe darse una simbiosis deseada y necesaria entre la escultura de Morris y sus dibujos. Sólo cuando se mira de esta forma la obra en general empieza a manifestarse.

El problema de sus dibujos, es decir, el problema de leer esos textos, reside en su complejidad por diversos hechos prácticos. Uno es administrativo: hasta hoy se han identificado más de 900 dibujos producidos por Morris durante el último cuarto de siglo, pero como nunca se mantuvo un inventario sistemático se desconoce si está completo o no. En segundo lugar, la conexiones entre los dibujos y la escultura no siempre son explícitas. Por lo general, los dibujos corren en paralelo a las inquietudes expresadas por el artista en la escultura pero, en ocasiones, determinados grupos de dibujos están completamente alejados de la actividad escultórica de Morris. El lenguaje conceptual de los

dibujos puede parecer obvio, pero sus significados están menos claros. En este sentido, el problema no es distinto al que planteó Leonardo da Vinci en sus cuadernos. Los estudiosos de su obra han concluido que las casi 6.000 páginas de anotaciones y dibujos que formaron parte de los cuadernos del artista son sólo una pequeña parte de su legado. Prácticamente todos los estudios sobre el italiano se han centrado en la investigación de la procedencia y el fechado, lo cual sugiere que aún estamos al principio, que nos queda mucho para comprender al artista y pensador Leonardo Da Vinci.

Del mismo modo, esta exposición puede entenderse como un primer paso en la investigación sistemática del arte creado por Morris en los últimos veinticinco años. Lo cierto es que desde mi posición, a todas luces privilegiada, poco puedo añadir sobre los dibujos de Morris. Esta exposición es sólo un primer paso que, además, damos con modestia. No propone ninguna definición o deconstrucción del arte de Morris.

*El texto arriba recogido es, excepto por pequeñas modificaciones, la versión original de aquél publicado en inglés como una introducción al catálogo de exposición *The drawings of Robert Morris*, organizada por Thomas Krens y The Williams College Museum of Art y que fue publicado en 1982.*

EL DIBUJO EN EL CORAZÓN DE LAS TINIEBLAS

LOS BLIND TIME DRAWINGS (1973-2000) DE ROBERT MORRIS

Jean-Pierre Criqui

“Cuando sigo la regla, no elijo. Sigo la regla *a ciegas*.”

Ludwig Wittgenstein, *Recherches philosophiques*, § 219

Cierta ironía del destino ha hecho que los dibujos de Robert Morris agrupados bajo el título general de *Blind Time*, amplio conjunto comenzado en 1973 y subdividido a día de hoy en seis series a las que se les han añadido algunas obras sueltas, se hayan expuesto y reproducido en pocas ocasiones— en una palabra, se hayan *visto* poco, como si la suspensión de la mirada que antecede a su creación los hubiera mantenido en la semioscuridad conforme a su principio creador como a las cuestiones filosóficas cuanto menos espinosas que se plantean. Muy poco vistos con respecto a su cantidad (unos trescientos cincuenta números pero aquí surge una dificultad debida a la ausencia de cualquier registro de producción y a la dispersión de las hojas); poco vistos, principalmente, si tenemos en cuenta la importancia estética de tal corpus, su ahorro, su variedad y complejidad.

Con el fin de abordar los dibujos realizados sin la ayuda de los ojos, hay que situarlos antes que nada dentro del contexto de la obra de Morris y destacar

cómo ésta ha procedido, desde su comienzo, a minorar la función óptica (como elemento esencial del acto creador pero también como resorte de contemplación y del placer en el espectador) y a desvalorizar lo que Duchamp estigmatizaba bajo el nombre de “retiniano” —, todo ello asociado, como en éste último, al abandono de la pintura. Así como la inmensa mayoría de los artistas de su generación, Morris, nacido en 1931, comenzó su carrera artística como pintor aunque las obras de sus dos primeras exposiciones personales en la Dilexi Gallery de San Francisco (donde residía por aquel entonces) en 1957 y 1959, muestran ya una predominancia del negro, del blanco y del gris, una tendencia hacia el acromatismo que caracterizará la continuación de su obra. La historia del arte de la segunda mitad del siglo XX coincide en buena parte con la necesidad de desviarse de las técnicas de medium-óleo rey encarnado tanto tiempo por la pintura y de deshacerse de ellas como si de una carga pesada se tratara para seguir con la práctica mediante vías alternativas o encontrarla a favor de alguna experimentación. Morris, que participó durante la segunda mitad de los años cincuenta en los proyectos de su por entonces mujer, la coreógrafa y bailarina Simone Forti, se encontró

1. Declaraciones recogidas en 1978 por Thomas Krens y reproducidas en «*The Triumph of Entropy*», su texto para el catálogo de la exposición organizada por Rosalind Krauss, «*Robert Morris: The Mind / Body Problem*», Nueva York, Solomon R. Guggenheim Museum, 1994, p. XIX (siempre que no se indique lo contrario, la traducción será la mía).

enfrentado a una forma de arte en tiempo real ya que existía un desfase irreconciliable (y frustrante) entre el cuadro como objeto acabado y su proceso de realización: “Dejé de pintar por una razón concreta — no conseguía resolver ciertos problemas. Había en la pintura una especie de carácter ontológico que no podía aceptar: por un lado estaba comprometido con una actividad y por otro no conseguía encontrarme con el objeto. Esto me molestaba cada vez más en el plano intelectual y no conseguía acostumbrarme como lo hacía Pollock... Era el único que conseguía que estas dos cosas estuvieran juntas¹.”

Vollard afirmaba que Cézanne decía sobre Monet que no era más que “un ojo— ¡pero qué ojo!” La idea de una visibilidad pura unida a un discurso esencialista corriente desde Fiedler y Hildebrand hasta Greenberg y sus discípulos, pasando por figuras tan diferentes como Wölfflin o Roger Fry, constituyó uno de los grandes relatos del arte moderno y encontró en la pintura su elección. Morris se separó de este tipo de pintura pero también de esta primacía óptica y ocular. Las obras creadas tras instalarse en Nueva York en otoño de 1960 muestran una puesta en segundo plano aparente de la visualidad, un tropismo hacia el “poco que ver”. Una de estas primeras obras creada

en enero de 1961 fue *Box with the Sound of Its Own Making*, un pequeño cubo de madera que contiene el registro de su construcción, una especie de *À bruit secret* sin misterio alguno y sin cualidades particulares que se desprende de la investigación visual para restituir, en el plano sonoro, un segmento de “tiempo real” con una duración de tres horas y media. Dentro del cambio de dirección hacia la esfera acústica, la reflexividad modernista sale perjudicada: la “esencia” de lo que vemos se percibe mediante el oído. En otras palabras, *What you see is what you hear*. Ese mismo año, Morris presentó su obra *Passageway* en el loft de Yoko Ono en Chambers Street. Dicha obra es la más grande realizada por él hasta la fecha y representa un pasillo en contrachapado pintado en gris y cuya curva, cuya longitud es de unos quince metros, se va estrechando y enfrenta en su final a la persona que la recorre a un callejón sin salida en ángulo recto: no queda nada por ver, nada por hacer, simplemente dar media vuelta. El regreso hacia uno mismo que la pintura, sobre todo la del expresionismo abstracto, debía mostrar, pasa por la criba de la literalidad, la desublimación (el espectador y su trayecto por el espacio se convierten en el soporte y en la imagen); algo dentro de lo visible se pierde o se ausenta aquí.

2. Correo electrónico enviado al autor de 27 de julio de 2003.

3. La traducción francesa del conjunto de estas fichas se encuentra en el catálogo *Art conceptuel 1*, CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux, 1988, p. 28-34

Morris afirma sobre *Passageway*² que “esta obra está prácticamente sostenida por una especie de ceguera corporal”.

En 1962, *Card File* introdujo el lenguaje en el juego de la reflexividad hacia lo absurdo. Las cuarenta y cuatro fichas redactadas por Morris corresponden a la elaboración de un fichero y a sus circunstancias e insiste sobre los “más o menos”, las lagunas y los errores con los que está poblado³. Podemos leer lo siguiente en la ficha *Losses* (“Pérdidas”): “Falta un pequeño paquete de fichas de 3 x 5 pulgadas; imposible acordarme de lo que ahí estaba escrito”; en la ficha *Dissatisfactions* (“Motivos de descontento”): “Todos los datos pertinentes no pueden guardarse. Máquina soltera, relativamente eficaz, que no produce más que decepción”. *Card File* muestra, en un tono muy socarrón, la monotonía de la administración, el trabajo repetitivo, su racionalidad aproximada y las perspectivas obstruidas reservadas a los funcionarios. Esta rutina grisácea es la que, siempre en 1962, aparece en las páginas de los diarios utilizados por Morris para sus obras de la serie *Crisis*. Este gesto sustrae más a la vista en vez de dejar ver y muestra aquí y allí algunas palabras, una imagen, índices de una catástrofe posiblemente inminente. Los *Memory Drawings*

(1963) ofrecen únicamente y como delectación visual, un texto y sus variantes. Se trata de cinco páginas con la única escritura manuscrita del artista: en la primera anotó la síntesis de un conjunto de lecturas sobre la fisiología de la memoria: después memorizó este texto y lo reprodujo lo más fielmente posible a intervalos de uno, cuatro, ocho y dieciséis días (contándolos a partir de la página anterior). Conforme a la lógica del registro y medida de aquella época, la práctica mayoría de su producción, que encontraremos diez años más tarde en el principio de los *Blind Time Drawings*, Morris, incorporó la fecha y la hora debajo de cada dibujo. Fue coetáneo de los *Memory Drawings, Self-Portrait (EEG)* y consiguió eliminar de su proceso de producción, la intervención de la mano del artista así como la de su vista. Esta obra es un electroencefalograma de un tamaño igual al de Morris (quien confiesa haber concentrado sus pensamientos en su propia persona durante la prueba) y versiona, desde un cierto punto de vista, la noción de escritura automática y vacía el género sobre el que se inscribe de cualquier dimensión psicológica. El ser se substituye completamente al hacer— pero de una manera paradójica para mostrar la inanidad del primero con respecto al segundo. *Exit*, el “carácter ontológico” que Morris encontraba tan

4. Ver el ensayo de Rosalind Krauss, "The Mind / Body Problem : Robert Morris in Series" en el catálogo *Robert Morris : The Mind / Body Problem*, op. cit., p. 2-17, así como, más ampliamente, el capítulo consagrado al arte minimalista de su libro "Passages. Une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson", (1977), traducido por C. Brunet, Paris, Macula, 1997. Dichos análisis se basan en los textos publicados por Morris a partir de la mitad de los años sesenta y están disponibles en su antología "Continuous Project Altered Daily. The Writings of Robert Morris", Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1993. Para tener distintas visiones sobre la serie *Blind Time* propiamente dicha, consultar el catálogo *Robert Morris : Blind Time Drawings*, New York, Haim Chanin Fine Arts, 2003, que contiene los textos de Nena Tsouti-Schillinger y de Kenneth Surin.

5. Aplicación de un método ya descrito por Platón que desprecia por supuesto una creación de las cosas "sin verdadera existencias": "Siempre que consentas a llevar de un lado a otro un espejo en la mano habrás creado un sol y lo que hay en el cielo, una tierra y a ti mismo así como el resto: animales, objetos fabricados, plantas y todo sobre lo que hablábamos antes." (*La República*, X, 596, traducido por L. Robin in *Platon, Obras completas*, vol. I., Paris, Gallimard, La Pléyade, 1950, p. 1206.)

embarazoso en la pintura. El yo, así como el arte, es contingente y así lo proclamará en 1991 la obra *Blind Time Drawing* ("Mnemonic Horizon Contingent Self"): es un efecto del hacer (y del decir) y no un origen o una interioridad generadora⁴.

A este obstáculo a la visión, a esta ceguera metafórica sobre los que se basaban las obras de sus comienzos (se puede apreciar en *Passageway* o en los dibujos de la serie *Crisis*, así como en otras muchas obras tales como *Photo-Cabinet* de 1963), se contraponen una estrategia de visibilidad, de multiplicación al infinito de las apariencias mediante la utilización de espejos. Los cuatro *Mirrored Cubes* de 1965 están considerados como un momento fundamental del minimalismo y conspiran en realidad contra el desorden de los objetos y de la gestalt: no existe ninguna estabilidad de aspecto entre estos sólidos con contornos huidizos, con superficies agitadas por reflejos cambiantes y que no son más que exterioridad, contexto, transformación. Encontraremos en la obra de Morris y de cuando en cuando, este rol entrópico de muchas maneras. Dos ejemplos: *Mirror Film* (1969), que muestra al artista sujetando un gran espejo y moviéndose en círculos en un paisaje nevado⁵; *Portland Mirrors* (1977), y las perspectivas ilimitadas

que ofrecen estos espejos colocados frente a frente. Tal enloquecimiento de la vista se asemeja en su lógica al fenómeno del deslumbramiento donde se conjugan el exceso de lo visible y la pérdida de vista. Pero dicho deslumbramiento puede ser una revelación igualmente como en la parábola de la conversión de San Pablo donde el entonces llamado Saúl queda cegado en el camino por una luz venida del cielo que le deja "con los ojos abiertos y sin poder ver", tal y como lo recogen las *Actas de los Apóstoles* (IX, 8) — tras tres días de ceguera completa volvió a ver y se unió a los partidarios de Jesús. Esta dialéctica de la ceguera y de su inversión positiva— sensible y deslumbrante para alabar a una persona o una cosa y desprovista aquí de cualquier consonancia religiosa— constituye un elemento crucial dentro de la estética de Morris ya que todos los dispositivos establecidos trabajan para dejar en último lugar a la recuperación de la visión para contrariar al ejercicio ordinario de la vista y para poner en evidencia la privación o profusión.

Precisamente, en junio de 1973, Morris comenzó a trabajar en el primer grupo de los *Blind Time Drawings*, que consta de noventa y ocho hojas, realizadas todas durante la segunda mitad de ese año. Los siguientes

6. La conmoción por el rol de la visión en la producción de la obra conllevan, por parte del espectador, unas nuevas modalidades de mirada. Esto fue demostrado por Yve-Alain Bois con respecto a Matisse, en un texto llamado precisamente “*La Ceguera*”, catálogo *Henri Matisse 1904-1917*, Paris, Centre Pompidou, 1993, p. 12-56.

7. Correo electrónico enviado al autor, 22 de mayo 2004.

8 « Some Notes on the Phenomenology of Making : The Search for the Motivated », *Continuous Project Altered Daily*, op. cit., p.73.

grupos, hasta los *Blind Time VI* de 2000, son menos abundantes pero el conjunto constituye una de las obras a ciegas jamás ensambladas por un artista. Aunque Morris no haya sido por supuesto el primer artista en trabajar con los ojos cerrados (sólo en el siglo XX, Miró, Matisse, Twombly, de Kooning, Ellsworth Kelly entre otros y según presuposiciones distintas, intentaron antes que él esta experiencia⁶), pone sin embargo a punto un protocolo inédito que asemeja sus dibujos desde el principio al género de la *task performance* al que ya traspuso en numerosas ocasiones los principios de su obra. Cada dibujo, creado en una sola sesión, está basado en una acción a realizar, definida anteriormente y explicitada por escrito en la parte inferior de cada hoja donde el artista anota el tiempo que ha necesitado para realizarla y el intervalo de tiempo con la duración efectiva de la ejecución, debidamente cronometrada. Morris afirma al respecto: «Siempre he cronometrado mi trabajo. Le daba al cronómetro, cerraba los ojos y empezaba. Cuando acababa (siempre con los ojos cerrados), calculaba más o menos el tiempo transcurrido, abría los ojos y miraba el cronómetro. Después anotaba el intervalo de tiempo [*discrepancy*] en un papel a parte o bien en el reverso del dibujo para incluirlo más tarde en el texto que

inscribía en la parte inferior de la hoja. La producción de estas obras implicó toda clase de estimaciones, en términos de presión, de emplazamiento, proximidad, distancia etc., y era por lo tanto lógico estimar también la duración del trabajo. En realidad, esto no tenía nada de lógico pero lo hice con la primera serie y continué haciéndolo con el resto⁷.»

Unicidad de la sesión, programa, medida, intervalo de tiempo, error: todos estos elementos son determinantes. Fijan el marco conceptual y metodológico de cada uno de los *Blind Time* y los relacionan con la preocupación por reconciliar medios y fines que apartó a Morris de la pintura y por la que él mismo intentó una especie de arqueología en un texto de 1970 consagrado a lo que él llamaba “la búsqueda de la motivación” [*the search for the motivated*]. “Creo que, como en los objetos resultantes, existen “formas” por descubrir en la actividad de creación. Se trata de formas de comportamiento destinadas a probar los límites y las potencialidades inherentes a la interacción de nuestros actos con materiales de nuestro entorno. Es lo que podríamos llamar la parte inmersa del iceberg”, escribía Morris por aquel entonces⁸. El trabajo a ciegas es como un eco o el emblema de esta cara oculta del arte. El hecho de utilizar en la mayoría de los casos el

9. Pido prestada esta expresión a Walter Benjamin, cuya pluma califica en su obra sobre Kafka de 1934: “La obra entera de Kafka es un catálogo de gestos que no poseen para el autor un sentido simbólico determinado pero que se retoman constantemente en nuevos contextos, en nuevos arreglos experimentales alrededor de un sentido” (“Franz Kafka. *Por el décimo aniversario de su muerte*”), traducido por P. Rusch en *Ceuvres II*, Paris, Gallimard, Folio, 2000, p. 424-425). Asimismo, Gustav Janouch nos enseña que el autor de *La Metamorfosis* le confesó un día: “Mis historias son una manera de cerrar los ojos” (*Conversaciones con Kafka*, traducido por B. Lortholary, Paris, Maurice Nadeau, 1978, p. 38).

10. Este dibujo conservado en el Louvre, es un estudio sobre la figura del Error en el cuadro *Le Temps découvrant la Vérité*, pintado alrededor de 1702 y que fue comentado por Jacques Derrida en *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines* (Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1990) y del que recomiendo la lectura con respecto a los temas entrelazados del dibujo y de la ceguera. Existe un vínculo, con respecto a “una retórica de la ceguera” en la filosofía y la crítica literaria realizada por Derrida, con el libro de Paul de Man, *Blindness and Insight* (segunda edición revisada, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1983, ver p. 102-141), cuyo título podría resumir de manera admirable los *Blind Time Drawings*. En cuanto a la dimensión heurística del error en el pensamiento del Siglo de las Luces (ya que, como cita Man, “la interpretación no es otra cosa que la posibilidad del error”) y más ampliamente para una reflexión sobre una posible “historia del error”, recomiendo a David W. Bates, *Enlightenment Aberrations. Error and Revolution in France*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 2002 (en cuya tapa se encuentra el dibujo de Coypel). Agradezco a Éric Vigne el haberme hecho descubrir esta obra.

negro y el gris (la tinta sustituye al grafito, diluido o no y al óxido de hierro en las dos últimas series), como si quisiera provocar a las tinieblas, no sorprenderá a nadie. En cuanto a las indicaciones que el artista establece para él mismo, éstas son elementales y se enuncian de manera estrictamente descriptiva — por ejemplo, en el caso del primer *Blind Time* (el carácter elíptico o paradójal de los enunciados se intentará conservar en francés) “Ojos cerrados, grafito en las manos y 3 minutos de tiempo previstos: dos manos intentan recorrer la página con toques idénticos, cada una se esfuerza por mantener la regularidad de su columna de toques. Error en la estimación del tiempo: + 8 segundos.” Implican a veces la inscripción anterior de algunas figuras en la hoja: “He dibujado anteriormente un círculo y un cuadrado con los ojos cerrados y mis dos manos intentan rellenar mediante fricciones el interior del círculo durante unos sesenta segundos. Realizo un segundo intento a la derecha para cubrir mediante fricciones la periferia de un cuadrado y subiendo hacia el lado superior durante unos sesenta segundos. Error en la estimación del tiempo: + 31” círculo; + 10” cuadrado. » La operación implica más raramente un vaivén entre la ceguera y la visión: «Trabajando con los ojos vendados en la zona superior

durante unos tres minutos, las dos manos intentan hacer movimientos idénticos a cada lado de la página para alcanzar cada punto de una zona rectangular definida aproximadamente. Quito la venda de la figura de la zona superior durante sesenta segundos. Hago un segundo intento para con la venda tapando la parte inferior de la primera zona para conseguir una estimación más precisa del tiempo y para realizar un rectángulo más exacto y completamente cubierto. Error de estimación del tiempo del primer intento: +30 segundos, segundo intento: 0 segundos.»

Independientemente del contenido tan prosaico de este “catálogo de gestos”, no hay que subestimar el lugar que ocupan los errores, la divagación o la desorientación— nociones en las que la ceguera es una figura clásica, tal y como nos lo muestra un célebre dibujo de Antoine Coypel llamado *El Error* que muestra a un ciego avanzando con los brazos estirados hacia adelante¹⁰. Morris prefiere, antes que realizar una tarea cualquiera, perderse y medir su extravío (se trata de la primera consecuencia de la recuperación de la visión). Queremos destacar a este respecto que los *Blind Time I*, o por lo menos una parte de ellos, hicieron su aparición pública durante una doble exposición del artista organizada

por las galerías Castelli y Sonnabend, en Nueva York en abril de 1974. Dicha exposición presentó bajo el título “Labyrinth-Voice-Blind Time”, una serie de grandes tintas sobre papel, fechadas en 1973 y que exploraban las formas del laberinto. En cuanto a *Voice*, se trata de una instalación sonora cuya banda sonora, que se refiere a 8 lectores/actores distintos y se extiende durante tres horas y media, mezcla distintos textos de Morris con extractos de los estudios del psiquiatra alemán Emil Kraepelin sobre la demencia precoz y la paranoia. Dichas voces engendran, por su superposición y circulación de un punto a otro de la sala (se utilizan ocho altavoces en esta obra), una especie de laberinto inmaterial en el que el visitante se encuentra inmerso por su cuenta y riesgo. El cartel de la exposición dio mucho que hablar, sugería un cierto extravío y mostraba a Morris cubierto por cadenas, con un casco militar, con el torso desnudo y reluciente, como si fuera un retrato de estilo proto-Mapplethorpe. Se trata de una imagen ambigua, arriesgada, irónica, irrisoria y no interpretable que hacía referencia a la *I-Box* de 1962 y que mostraba al artista desnudo y sonriente, sin accesorio alguno: ¿dónde está el sujeto Morris y qué ha sucedido con el «yo» en la obra con este nombre?

Los *Blind Time II* se realizaron en 1976, se apartan notablemente de la vía abierta por el grupo anterior y constituyen una experiencia límite con respecto al tema en el que Morris se encontraba dividido. Morris contó, para realizar este subconjunto, con la colaboración de una mujer ciega de nacimiento, contratada a través de la American Association of the Blind, quien pintó bajo su dirección. Las sesiones de trabajo con esta mujer, conocida únicamente por las iniciales (A. A.), se grabaron con un magnetófono. La idea de Morris era la de transcribir las declaraciones de A. A. al respecto y de plasmarlas en los dibujos correspondientes. Parece ser que la colaboración fue bastante tumultuosa por lo que se desprende de una entrevista realizada a Morris en aquella época: “Todo esto comenzó a partir de donde me había quedado, mediante cosas orientadas a la realización de tareas. Pero debido a lo que le interesaba más particularmente, esto se transformó en algo bastante psicológico. Acabó realizando el retrato de varias personas o de algunas experiencias tuyas pero sin orden ni concierto. Intenté explicarle la perspectiva y la regla que dice que en una página, las personas son más pequeñas a medida que se alejan de uno. Me respondió que aquello era una de las cosas más ridículas que había escuchado nunca. Se

11. Jonathan Fineberg, "Robert Morris Looking Back: An Interview", *Arts Magazine*, septiembre de 1980, p. 114-115. Entrevista grabada en 1977.

12. Correo electrónico enviado al autor, 20 de mayo de 2004.

encariñó de nociones como la superficie o la presión y a otras a las que yo mismo me había dedicado pero esto derivó en cosas analógicas y en sentimientos. Eso era lo que más le interesaba y los dibujos tomaron una dirección muy distinta a lo que yo había hecho¹¹."

Los hechos posteriores a esta colaboración no hicieron más que empeorar la situación ya que A. A., quien pidió tener la transcripción de sus declaraciones, se negó a devolverle el texto al autor. Esto provocó una precipitación entrópica descrita por el artista de la siguiente manera: "No hice ninguna copia del manuscrito pero tenía mecanografiados una docena de extractos elegidos por mí para una exposición en la galería Castelli en la que había expuesto diez o doce dibujos justo después del final de la serie. Enmarqué estos extractos provisionalmente y de manera separada (esperando que A. colaborara conmigo para hacer una selección definitiva y para inscribir los textos elegidos en los dibujos). Pero el tiempo pasaba y ella seguía negándose a devolverme el manuscrito o a darme su consentimiento para utilizar cualquier extracto. Al final acabé por aparcar todos estos dibujos en el limbo de mis archivos. [...] Pero luego se me ocurrió la idea de mostrar todas las series de *Blind Time Drawings* juntas, e intenté, como buenamente pude, juntar estos textos con sus dibujos mediante cartelitos mecanografiados y

separados. Evidentemente, había olvidado con el tiempo qué texto iba con cada dibujo y lo que hice fue ir juntando arbitrariamente aquéllos que tenía a mi disposición y pescando en mis archivos tal o tal página para juntarla con tal o tal dibujo. De alguna manera, no conseguía deshacerme de la idea de que al menos una parte de las palabras intercambiadas entre A. y yo deberían acompañar a las imágenes, independientemente del carácter fragmentario del resultado. Como si estos significados flotaran todavía por encima de los dibujos y pudieran captarse, por así decirlo, en el aire y reintroducirse en objetos concretos — como ecos de las conversaciones que mantuvimos durante la producción de las obras. Pero estos dibujos fueron numerados y re-numerados tantas veces que fue imposible reconstituir una mínima secuencia original. Hace algunos años el abogado de A. me llamó para decirme que quería devolverme el manuscrito. Le respondí que era demasiado tarde y que ya no lo quería¹²."

Es posible que la idea de trabajar como un coreógrafo o un realizador y de utilizar a una persona como actor le viniera a Morris en 1974 cuando realizó a ciegas un gran dibujo mural con motivo de una exposición en el museo de la universidad de Princeton. Morris realizó en aquella obra llamada

13. Ver el bello libro de Jacqueline Lichtenstein, *La tache aveugle. Essais sur les relations de la peinture et de la sculpture à l'âge moderne*, Paris, Gallimard, 2003. El “problema de Molyneux” se refiere a la posibilidad de un reconocimiento puramente visual de una esfera y de un cubo con un volumen equivalente de los que el tacto hubiera permitido la identificación anteriormente. La respuesta positiva se basa normalmente en la idea aristotélica de los “sensibles comunes”, es decir, cualidades de objetos perceptibles por varios sentidos— movimiento, tamaño, número que pueden percibirse mediante la vista y el tacto; el color y el sonido no lo son: “sensibles propios”. Éste es un tema siempre candente y que nos remite a la obra colectiva dirigida por Joëlle Proust, *Perception et intermodalité. Approches actuelles de la question de Molyneux*, Paris, PUF, 1997.

Light-Codex-Artifacts I (Aquarius), tras haber delimitado la pared con chinchetas, la configuración de la constelación de Acuario (su signo del zodiaco). Siguiendo las indicaciones de un asistente, unió cada uno de los puntos con una regla graduada untada con una mezcla de vaselina y de mina de plomo. Pero la profunda alteridad que le supuso haber conocido a A. A. (Morris confiesa haber querido trabajar dentro de esta alteridad eligiendo a una persona ciega de nacimiento y por ende mujer) se manifestó en ella bajo la forma de una resistencia — sin hablar de los efectos ansiogénicos provocados por esta experiencia, tal y como se desprende de las declaraciones asociadas al dibujo de 30 de diciembre de 1976 y que muestran un cierto malestar: “Bueno... creo que soy capaz de concentrarme durante unos siete minutos... Pero es posible que esto no sea cierto en realidad. Siempre ando haciendo cien cosas distintas pero pienso que si las hago es porque me gustan realmente, y que hacer una sola cosa me aterroriza por si no llegara a hacerla con disciplina, intensidad y profundidad. Por lo tanto, el mejor medio para evitar descubrir que realmente no puedo hacerlo es no intentarlo”. Sea lo que sea, los dibujos de A. A., que a veces combinan sanguina y

grafito, impresionan por la distancia que mantienen con los de Morris: por su aspecto a veces violento y no coordinado y por una especie de energía radical que emana de su imposible figurabilidad. Todo este grupo nos remite forzosamente a las especulaciones sobre la ceguera que marcaron el Siglo de las Luces. Desde Locke con su *Essay Concerning Human Understanding* (1690) hasta Valentin Haüy con su *Essai sur l'éducation des aveugles* (1786), pasando por la célebre *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient* (1746) de Diderot, los ciegos de nacimiento han sido objeto de una gran atención por parte de los filósofos y pedagogos debido a las experiencias quirúrgicas sin precedente que tienden a comprobar las informaciones sobre el problema planteado a Locke en 1693 por el matemático irlandés William Molyneux, quien contemplaba las modalidades del paso de la percepción táctil a la percepción visual en un ciego de nacimiento que recuperó la vista tras una operación de cataratas. La colaboración con A.A. se relaciona de manera crucial, con las preocupaciones del escultor que son las mismas que las de Morris y con el compromiso fundamental de los *Blind Time Drawings* en las relaciones entre vista y tacto, con un capítulo importante de la teoría del arte moderno¹³.

14. Correo electrónico enviado al autor, 22 de mayo de 2004.

Tuvieron que transcurrir casi diez años para que Morris, quien se implicaba cada vez más y directamente en el teatro de la ceguera, volviera a realizar en 1985 el tercer subconjunto de la serie *Blind Time*. Sus obras seguían respondiendo a una tarea determinada anteriormente y, en comparación con el grupo de 1973, mostraban una orientación menos fenomenológica. El texto añade a la descripción de las operaciones planificadas, unas notaciones de naturaleza distinta ligadas normalmente a las lecturas del artista dentro del campo científico. Por ello, en el siguiente caso: “Trabajando con los ojos vendados durante unos 4 minutos, los dedos intentan definir mediante fricciones una casilla a la izquierda y luego progresan hacia la derecha, siendo la distancia proporcional a la suma de los contactos de la mano con la página y a la presión inversamente proporcional de la distancia recorrida. Luego se producen varios borrados. Paso de la armonía, de la causalidad y del carácter discreto hacia la indeterminación, las probabilidades, la violencia, la discontinuidad y la entropía. Diagrama de Feynman relativo a la aniquilación de una parte borrada por la memoria. Error en la estimación del tiempo: -11 segundos.” Se observará que los gestos prescritos poseen una sofisticación inédita y obligan

a tener en cuenta, de manera simultánea, distintos parámetros. Es un hecho excepcional dentro de un corpus donde la mano se impone como herramienta única y se utiliza una goma para concluir la acción. El dibujo, cuyo único aspecto no permitiría reconstituir el proceso de realización, contrariamente a algo que era frecuente en los *Blind Time I*, sugiere una especie de caos, de desorganización o derrumbe y parece no tener “ni pies ni cabeza”. La alusión al físico Richard Feynman (1918-1988), que recibió el premio Nobel en 1965 por sus trabajos sobre electrodinámica cuántica y al que Morris conoció un tiempo antes, acabó arreglándolo. De manera frecuente, el artista, preguntado por sus dibujos, destaca su carácter arbitrario, acentuando así la separación con la marcha regulada de su ejecución: “No sé muy bien por qué me he decantado por cuestiones científicas en esta serie. Llevo años leyendo cosas sobre historia de la ciencia, física cuántica sobre todo, y acabé por conocer a Feynman en California... Pero no tenía intención de utilizar este material en mis dibujos. Tal y como dijo Davidson, en caso de acción irracional, el personaje no tiene la razón¹⁴.”

Algunos dibujos se alejan sin embargo de la referencia estricta al mundo de la ciencia para dejar paso a una

15. “Cuando, por ejemplo, el mundo de los objetos claros y articulados se encuentra abolido, nuestro ser perceptivo amputado de su mundo dibuja una espacialidad sin cosas. Esto sucede durante la noche. No es un objeto ante mí, me envuelve, penetra todos mis sentidos, asfixia mis recuerdos y borra incluso mi identidad personal. Ya no estoy suprimido de mi puesto perceptivo para poder ver desfilando a distancia los perfiles de los objetos. La noche no tiene perfiles, me afecta y su unidad es la unidad mística del *mana*” (Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 328).

16. Sigmund Freud, *La Interpretación de los Sueños*, traducido por I. Meyerson, edición aumentada y revisada por D. Berger, Paris, PUF, 1967, p. 274: La manera en la que el sueño expresa sus categorías de *oposición* y de *contradicción* es realmente sorprendente: no las expresa, parece ignorar el “no”. Reúne a los contrarios y los representa en un solo objeto. El sueño representa a menudo un elemento cualquiera por su deseo contrario, de manera que no se puede saber si un elemento del sueño, susceptible de contradicción, traiciona un contenido positivo o negativo en el pensamiento del sueño”.

forma de meditación digamos metafísica como en este caso: “Trabajando con los ojos vendados durante unos 7 minutos, hago un intento de trazar una casilla en la parte inferior izquierda. Seguidamente, la mano ejerce una presión dos veces superior a la de la derecha en el interior de la zona que se encuentra a aproximadamente un tercio de la página. La mano derecha sigue el movimiento de la izquierda y se extiende complicando sus desplazamientos. / Buscando una metáfora para la manera en la que se pudiera ocupar el momento que separa, por una parte, el tiempo transcurrido y las posibilidades que esconde y, por otra, un futuro que puede ser imaginado pero que no se puede ocupar. Los dos emanan de esta profunda interconexión entre lenguaje, tradición y cultura sobre la que se elabora nuestro relato del tiempo. / Error en la estimación del tiempo: -35 segundos.” Reflexividad superior a través de la cual el tiempo se encuentra solicitado de múltiples maneras y entra en colisión con esta especie de disolución del yo propia de la noche “sin perfiles” y con su “espacialidad sin cosas”, retomando los términos de Merleau-Ponty, un autor que Morris comenzó a estudiar a principios de los sesenta¹⁵.

La angustia aflora de manera explícita y por momentos al filo de los *Blind Time III*: “Trabajando con los ojos

vendados durante unos seis minutos, las manos intentan realizar el alzado del campo visual imaginado, hacia el interior y con una presión constante desde los puntos ciegos localizados en la estimación. / El futuro lejano, dentro de lo inimaginable y lo inviable, es el origen para la conciencia de cada uno, de una de las formas de tortura más refinadas. / Error en la estimación del tiempo: -1’ 29”.” Este extraordinario dibujo en el que se mezclan la visión y la previsión muestra al mismo tiempo una imagen de la vista (los dos ojos o el par de “gafas” cuya imagen ocupa prácticamente toda la superficie) y de su negación (gracias al protocolo explicado en su texto), es una condensación de contrarios cuyo impacto sugiere el trabajo del sueño. Cerrar los ojos para dibujar, levantar deliberadamente cualquier control óptico para producir un artefacto destinado a la mirada. ¿Cómo definir mejor un intento así que mediante la voluntad de “reunir a los contrarios” y de “representarlos en un único objeto”? Freud distinguía estas dos funciones en el trabajo del sueño marcando así la ambivalencia potencial considerable en el que se encontraba inmerso¹⁶. Un ejemplo interesante para nuestra comparación es el *Traumdeutung* que se refiere a un sueño que tuvo el autor la víspera del entierro de su padre y en el que se

17. *Ibid.* Bajo el título, *On est prié de fermer les yeux*, Max Milner dedica todo un libro a las paradojas de “la mirada prohibida” en literatura (Paris, Gallimard, 1991).

18. “*Las obras de arte flotan en la superficie de un océano de palabras*”: así comenzaba en 1973 “Some Splashes in the Ebb Tide”, uno de los textos en los que Morris trata esta intrincación del arte y del lenguaje (retomado en *Continuous Project Altered Daily*, *op. cit.*, p. 119-141). He tratado el estatuto del texto en el trabajo de Morris en “*Note lacunaire sur Robert Morris et la question de l’écriture*”. *Un trou dans la vie. Essais sur l’art depuis 1960*, Paris Desclée de Brouwer, 2002, p. 55-78. La figura del laberinto, omnipresente en su obra, tiene relación con el lenguaje y es un eco de la observación de Wittgenstein: “El lenguaje es un laberinto de caminos. Llegas a un sitio por *un algún* lado y te acuerdas; pero llegas al mismo sitio por otro lado y ya no te acuerdas” (*Recherches philosophiques*, traducido por F. Dastur, M. Élie, J.-L. Gautero, D. Janicaud, É. Rigal, Paris, Gallimard, 2004, § 203, p. 127). En cuanto al laberinto de Morris, consultar Maurice Berger, *Labyrinths. Robert Morris, Minimalism, and the 1960s*, New York, Harper & Row, 1989, y más recientemente la obra de Morris “*Threading the Labyrinth*”, *October*, n° 96, primavera 2002, p. 61-70.

19. Estas dos obras fueron traducidas al francés por P. Engel en 1993: *Actions et événements* (Paris, PUF), *Enquêtes sur la vérité et l’interprétation* (Nîmes, Jacqueline Chambon). En cuanto a los *Blind Time IV*, obsérvense las reflexiones de Davidson, “*Le troisième homme*”, traducido por P. Engel, *Les Cahiers du Musée national d’art moderne*, n° 53, otoño 1995, p. 25-31, y de Morris « *Écrire avec Davidson* », traducido por Y. Abrioux, *Ibid.*, p. 33-43. Los dos artículos se acompañan de reproducciones de los *Blind Time IV* y de la traducción de sus textos.

le apareció un cartel que contenía dos inscripciones con significados distintos: *Se ruega cerrar los ojos / Se ruega cerrar un ojo*¹⁷. En otras palabras, la ceguera que se impone Morris en sus obras comparte con este sueño la característica de ser una persecución de la visión por caminos alternativos (“Por mucho que hagamos, siempre pensamos que vemos. Creo que el hombre sueña únicamente para no dejar de ver” mandó decir Goethe a Otilia en *Las Afinidades electivas*). Finalmente, el arraigamiento fundamental de los *Blind Time Drawings* en el lenguaje — el hecho de que se sostienen sobre una forma u otra de “pre-texto” y que llegan hacia nosotros flotando en la superficie de un océano de palabras¹⁸ — los asemejan al funcionamiento del inconsciente.

La interacción entre imágenes y textos alcanzará en los *Blind Time IV* de 1991 y subtítulos *Drawing with Davidson*, una complejidad mayor. Morris introdujo en su dispositivo al filósofo Donald Davidson (1917-2003), una de las grandes figuras de la filosofía americana contemporánea que aparece aquí a través de las citas de sus libros *Essays on Actions and Events* (1980) y *Inquiries into Truth and Interpretation* (1984)¹⁹, a la vez como interlocutor potencial y

como fuente del horizonte del pensamiento de estos dibujos. Poseen una vena abiertamente heterogénea, estratificada, “barroca”, mezclan reminiscencias personales y preguntas retóricas con descripciones del proceso de su realización y participan en un juego de espejos infinitos alrededor de nociones de sujeto, acción, expresión y reflexividad tal y como se activan en la práctica del arte. La metáfora, el alma, la mentira, el sueño — sus usos, *su trabajo*, sus consecuencias— se evocan con regularidad. Pero esto no impide la manifestación de un escepticismo cierto en cuanto a la iluminación mutua que se supone tienen que aportarse las imágenes y las palabras: “Para empezar, se traza una serie de ángulos dispuestos arbitrariamente. Seguidamente, trabajando con los ojos vendados y estimando el tiempo transcurrido, las manos intentan cubrir mediante fricciones el interior de los ángulos en el lado derecho de la página, modulando hacia el exterior un campo de marcas cada vez más ligeras. A la izquierda se hace el mismo intento en el exterior de los ángulos. / Error en la estimación del tiempo: -1’ 12”. / Dos de los ángulos trazados a lápiz indican los emplazamientos de los textos o de las fotografías de esta obra y explican por qué y cómo los ángulos son metáforas de la proa del Bismarck luchando para no

20. Sobre la cuestión de las reglas, consultar a Robert Morris, « *Professional Rules* », *Critical Inquiry*, n° 23, invierno 1997, p. 298-322.

hundirse durante sus últimas y desgraciadas horas en el mar. El ángulo completamente oscurecido equivale a una metáfora de ... / “ ... ¿cuántas cosas captan su atención? Podría elaborarse una larga lista pero ésta no podría cerrarse ya que la idea misma de cierre no cubre ninguna aplicación. ¿Cuántos hechos o proposiciones se transmiten mediante una fotografía? ¿Ninguno, una infinidad, o únicamente un sólo hecho difícil de establecer? Pregunta incorrecta. Una imagen no vale más que mil palabras, ni que cualquier otra cantidad de palabras. Las palabras son una mala moneda de cambio cuando se trata de imágenes.”— Donald Davidson”.

Podemos observar que, aunque siempre se indica el error en la estimación del tiempo, falta la referencia a la duración estimada en primer lugar por el artista. La regla pierde su sustancia, su rigor descriptivo. “Una regla es como un panel indicador”, decía Wittgenstein en el párrafo 85 de sus *Recherches philosophiques*²⁰, se difumina, se deshilacha, como las huellas gráficas en la superficie de la hoja que representan a la vez manchas y sombras. Nos cruzamos en este grupo de obras con distintos actores del mundo del arte reciente: Duchamp (“Cuando le pregunté a Marcel Duchamp, poco antes de su muerte, si le hubiera gustado ser un

gran Maestro [de ajedrez], me contestó: “Por supuesto que sí, pero tengo que reconocer que los hay mejores que yo. Y no ha sido fácil admitirlo. Uno se pregunta, como lo hacen las chicas: “Pero qué tienen ellas que no tenga yo?””; Joseph Beuys y su relato mítico de su casi-resurrección después de que su Stuka fuera abatido por encima de la estepa rusa en 1943 (“Lo que diferencia a una mentira de una metáfora no es una diferencia en las palabras utilizadas o en lo que significan (en el sentido preciso de la noción de “significado”) sino que es la manera en la que se utilizan estas palabras” cita Davidson; distintos anónimos tales como el “minimalismo palurdo y sin respiro a la cabeza de una pequeña manufactura desbordante de objetos que manifiestan su estilo como una marca de fábrica” o estos “conceptuales-agregados de prensa”. De otra manera, se evoca igualmente la locura de Nietzsche. Un dibujo magnífico en el que se conjugan la infancia, el sentido del tacto, y lo prohibido, que hace referencia a Cézanne: “Trabajando con los ojos vendados y estimando el tiempo transcurrido, evocando el recuerdo que tuve del primer Cézanne — la Montaña Sainte-Victoire vista desde las Lauves, colección de la Nelson Gallery of Art de Kansas City, en Missouri —, toco la hoja como si tocara a Cézanne. En 1988

21. En un texto titulado “Cézanne’s Mountains” (*Critical Inquiry*, n° 24, primavera 1998, p. 814-829), Morris retomará las nociones cruzadas de tacto y ceguera en algunas líneas (p. 827-828) y que hacen surgir sus propios *Blind Time Drawings*: « El espacio conseguido por Cézanne es un espacio inestable. En las Sainte-Victoire, donde se observa un principio de pérdida de identidad de los objetos, el espacio comienza a comprimirse. El sentimiento provocado por estas obras es a la vez majestuoso y ansioso y se compone a la vez de terror y de alivio. Es el sentimiento de una ceguera naciente para la que nos disponemos a perder el mundo visual y a sus objetos, los terrores y las exigencias que estos nos imponen. El mundo visual de la profundidad y de los objetos se cambia por otro proporcionado por el algoritmo háptico. Este paisaje se transforma en un abismo en el que la profundidad visual se oscurece con el tacto, donde el tacto se identifica como color, como si el tacto pudiera leer el color, como si el color fuera accesible mediante el tacto, o como si la misma Mnemosina llegara mediante los toques de color. La elisión de los objetos a favor de los toques de color que saturan el campo visual no se deriva de una posición empírica que valore las “sensaciones” en detrimento de los objetos y que no teoriza el espacio de la abstracción. Las Sainte-Victoire están en el umbral de esta nueva fase. Se encuentran a la entrada del mundo visual de su cierre, del mundo a punto de fundirse en este espacio de ceguera donde la profundidad desaparece en pro del tacto, de los toques indecisos del duelo y del adiós, que son las marcas de sus últimas obras”.

22. Correo electrónico enviado al autor, 20 de mayo de 2004.

visité el estudio de las Lauves en Aix, con el fin de tocar la capa de Cézanne. Me quedé ahí de pie, con mis dedos tocando la tela, tanto tiempo como me fue posible sostener el deseo, pero también la molestia y el miedo a ser descubierto. Oía el tráfico de ahí fuera y me sentí lleno de nostalgia por los silencios que Cézanne buscaba. / Error en la estimación del tiempo: -52”. / “¿Por qué querría alguien realizar una acción cuando en realidad piensa que sería mejor realizar otra? Si lo que se busca es una explicación psicológica, entonces las respuestas harán referencia sin duda a este fenómeno interesante bien conocido en la literatura sobre la incontinencia: la estafa a uno mismo, los deseos dominantes, la ausencia de imaginación, etc. Pero si comprendemos así la pregunta: ¿por qué razón la persona hace *a* cuando cree que estaría mejor hacer otra cosa? Entonces la respuesta deberá ser: por ello, la persona no tiene razón.” — David [*sic*] Davidson²¹». Una película de Teri Wehn-Damisch, *Blind Time*, rodada en París en 1994, muestra a un Morris realizando uno de sus dibujos a ciegas y pone de relieve, y de manera admirable, el papel del tacto en estas obras, donde se ataca al papel con manos desnudas y muchos tanteos que recuerdan a los gestos de un escultor (el modelado de la arcilla entre otras

cosas) pero también la implicación de todo el cuerpo del artista tendido encima de la hoja, como encima de un espejo secreto al que habría que dar consistencia con las manos, y hasta la dimensión sonora del acto (fricciones, golpeteos, suspiros, ruidos guturales). “Mientras trabajaba, pensaba en el futuro de mi hija Laura que en aquella época tenía nueve años, en la manera en que atravesaría las distintas fases de la vida e intentaba producir con mi cuerpo los movimientos ligados a la presión, al desplazamiento y que hacen las veces de meditaciones”, comenta Morris sobre este particular dibujo²². Sin duda, con estos pensamientos ligados al tema de la filiación y para distender la atmósfera de tensión palpable tras esta sesión (pero también porque la apertura de los ojos después de cada dibujo a ciegas es como un nacimiento), el artista, al final de la película, tiende su hoja hacia la cámara y se exclama sonriendo « *Gee, Ma, what do you think ?* » — ¡Eh mamá!, ¿qué piensas sobre esto?”. (El destino quiso que, antes de que Morris se fuera de los estudios, le remitieran un mensaje pidiéndole que llamara a su esposa a Estados Unidos: su madre acababa de fallecer). Así como algunos dibujos de aquella época, el *Blind Time* realizado durante esta película no pertenece a ninguno de los seis subconjuntos de la

23. Raymond Klibansky, Erwin Panofsky y Fritz Saxl, *Saturne et la mélancolie* (1964), traducción de F. Durand-Bogaert y L. Evrard, Paris, Gallimard, 1989.

serie. Estas otras obras conllevan únicamente como texto una única palabra inscrita anteriormente. Tal es el caso de *Utopia* (1992) o de las hojas de 1995 que invocan a los Muarés— *Moirae, Lachesis* — y en las que Morris utilizó segmentos de cuerda empapados con tinta (hilar, medir, cortar: los tres actos con los que Hesíodo, en su *Teogonía* nombraba a los hijos de “la Noche tenebrosa” y que asociaba a los sueños, a la muerte y a la angustia que en teoría debían regular la medida de cualquier vida humana).

Los dos últimos grupos (V y VI) de los *Blind Time Drawings* son menos amplios, están constituidos a día de hoy por *Melancholia* (1999) y *Moral Blinds* (2000) y tienen en común el haber sido realizados con tinta sobre mylar, un soporte traslucido que recuerda al papel de calco. Tal y como se había hecho antes, sobre todo en el cuarto grupo, algunas inscripciones se trazaron sobre la hoja antes del trabajo a ciegas. Se trata, en el caso de *Melancholia*, de figuras de sólidos geométricos que recuerdan al grabado *Melencolia I* (1517) de Durero, en el que la exégesis erudita ha sido retomada por Klibansky, Panofsky y Saxl²³. Conforme a este subtítulo, los textos caligrafiados por el artista en la superficie de sus dibujos son más

que nunca autobiográficos y hablan de su pasado, de acontecimientos íntimos de su propia vida y particularmente de los episodios relacionados con la pérdida, el duelo y la presencia potencial de la muerte dando un rodeo por cada instante de la existencia. Tal es el caso por ejemplo de un dibujo que evoca el ahogamiento que estuvo a punto de costarle la vida a Morris cuando tenía ocho años — “Ahora y entonces, cierro mis ojos con fuerza, ahora y entonces busco a ciegas algo que me pueda salvar”: La memoria venida de lo más profundo del propio cuerpo y que el ejercicio del arte hace resurgir como un trampolín. Otro dibujo reanima, por la capacidad emocional del sentido del tacto, un registro fantasmal de las circunstancias de su visita al estudio de Cézanne arriba mencionado: “Trabajando con los ojos vendados, con tinta a la derecha y agua a la izquierda, estimando el tiempo transcurrido y acordándome de la imagen de Allan Buchsbaum acurrucado bajo una manta gris en la habitación asfixiante donde me hablaba de su muerte inminente. Decía, con una risita que revelaba su fiebre, que había hecho todo lo que había querido, y que estaba de acuerdo con la concepción hindú según la cual la vida no es más que un paso de la ilusión al olvido. Me acordé de todo esto y me imaginé estando

de nuevo en aquella habitación asfixiante y tocando los pliegues de su manta. Las manos trabajan juntas, tinta a la derecha, agua a la izquierda, en un intento de marcar y borrar simultáneamente dichos pliegues. Error en la estimación del tiempo: -33 segundos”. Se crea un espacio escénico virtual mediante la operación del dibujo, una escena flotante en la que los recuerdos y los afectos afluyen, se entremezclan, se escurren (el aspecto fluido y a veces casi acuático de la intervención a ciegas es realmente sorprendente en estas obras y queda más reforzado si cabe por los contornos netos y duros de las figuras geométricas tomadas de Durero, cálculos biliaris que el gesto de Morris consigue disolver parcialmente o incluso digerir). En los momentos de reminiscencia más trágicos, se da el caso de que la duración se corresponde, por así decirlo, a ella misma, sin errores de estimación: es una indicación fugitiva de un tiempo presente en el que el pasado se revive completamente: “Trabajando con los ojos vendados y con tinta en las manos, estimando el tiempo transcurrido y acordándome de la muerte de mi padre; comienzo al final de la página ejerciendo presiones hacia arriba con la fuerza con la que recuerdo haber levantado su cuerpo frágil tras una caída en su habitación. Después delimito un rectángulo en

el ángulo superior izquierdo y me acuerdo de los esfuerzos desesperados para pedir que se corrieran las cortinas y le protegieran del sol abrasador de la tarde. Finalmente, hago en este espacio cuarenta marcas breves por los cuarenta robles que rodeaban la casa en aquella tarde húmeda y resplandeciente de agosto en Missouri. Error en la estimación del tiempo: 0”.

En los *Blind Time VI*, la expresión que contiene el epíteto “moral” ocupa el campo del dibujo. En cuanto al texto, éste está escrito en el anverso de la hoja, haciendo un guiño leonardino e invertido de derecha a izquierda. La inflexión de todo este grupo es de orden ético y está enunciada de manera separada en las “Moral Norms”: “Trabajando con los ojos vendados con tinta en las manos e intentando delimitar mediante el tacto una banda horizontal negra en medio de la página. Bajo después con las manos desde esta zona hasta la parte inferior de la página. Y después vuelta a empezar desde la banda hasta el borde superior. Al final intento correr la cortina [*to draw the blind*, es decir, literalmente, [“dibujar a ciegas »] en la página. / ¿Acaso estamos dotados de algunas normas innatas en materia de ética que nos pudieran guiar y acaso somos más o menos constantes a lo largo de nuestra vida? ¿Tal conocimiento normativo está siempre

24. Ver también Robert Morris, « From a Chomskian Couch : The Imperialistic Unconscious », *Critical Inquiry*, nº 29, verano de 2003, p. 678-694 (sesión de un análisis ficticio con el “Dr. Chomsky” donde cada intervención de este último está sacada de uno de sus libros).

25. Ver Pierre Hadot, *Exercices spirituels et philosophie antique*, nueva edición revisada y aumentada, París, Albin Michel, 2002.

disponible, a priori, en cada elección moral que se nos impone? ¿Y qué justificaciones encontramos para aquellos individuos que se apartan de las normas? / Error en la estimación del tiempo: -1’ 9””. Pero el tono de las notaciones de Morris es generalmente sombrío, pesimista, incluso apocalíptico, como por ejemplo en “Moral Void”: “Trabajando con los ojos vendados y con tinta en las manos, comienzo por tocar la página hacia lo alto y después voy bajando hacia el centro aumentando la presión de mis dedos a medida que se va secando la tinta. Continúo frotando como en una especie de vacío, como si la presión de los dedos se ejerciera sobre la nada. Al final, intento trazar el contorno de unas cortinas corridas [*of the drawn blind*: “del ciego dibujado”]. / Error en la estimación del tiempo: -1’ 23”. / Mientras que trabajo, pienso en aquella época monstruosa, tan desprovista de cualquier moral, tan instalada entre las distracciones bobas y auto-centradas, tan ávida de estupidez pública, tan llena de fe con respecto al raudal incesante de ferias de cuchufleta, tan obesa y atascada en su sobreabundancia tecnológica.”

Existe una cierta coloración chomskiana en tales afirmaciones y de hecho, Morris ha sido durante los últimos años un lector ferviente— y un interlocutor

— de Chomsky (la instalación multimedia de 2002, *American Beauties & Noam’s Vertigo*, hace alusión a éste último)²⁴. Sea lo que fuere, el hecho de que la desgracia de los hombres provenga del miedo hacia cosas de las que no se tiene que tener miedo, deseando cosas que no se tienen que desear y que se les escapan, constituye una de las bases más antiguas de la reflexión moral y Morris se coloca por lo tanto dentro de esta perspectiva filosófica más amplia con sus más recientes *Blind Time*. Habría que comparar la práctica del dibujo a ciegas con una forma de *ejercicio espiritual* de la filosofía antigua: una prueba reglada que imprime ritmo a los trabajos y a los días y que permite, puesto que pone en duda constantemente los datos de la existencia y sus circunstancias presentes, seguir viviendo²⁵. Dicha prueba realizada cerrando los ojos proviene de la *introspección*. Hume hace aquí una aparición al hilo del texto que acompaña a “Moral Agent”: “A medida que voy trabajando, voy considerando la página como un análogo del yo. Y pienso en el escepticismo de David Hume sobre este yo y me acuerdo de su observación según la que, cuando se miraba a sí mismo, no encontraba más que percepciones particulares y nada que pudiera considerar como “el yo”. ¿Pero acaso no nos

consideramos como agentes morales y pensamos que somos responsables de nuestros actos? ¿Acaso El elemento ético no debería tomarse como una especie de facultad innata? ¿Pero entonces, cómo saber lo que es justo? ¿Quién lo sabe? Al final, intento trazar una cortina [*a blind*] en la página”, escribe Morris. El juego dialéctico entre la búsqueda y la pérdida del yo, entre la construcción y la desconstrucción de la identidad personal que sostiene todo su trabajo y que es el primer resorte de los *Blind Time Drawings*, plasma en los “Moral Blinds” la expresión que siempre vuelve de una manera u otra: “*to draw the blind*”. Esta “cortina” es aquélla con la que el artista acaba cada vez su dibujo pero también se esconde bajo esta palabra el “ciego”, que es el artista mismo en ese preciso momento. *Ogni dipintore dipinge se.*

Por la variedad de su aspecto, su ahorro de medios y por la riqueza de los problemas que provocan, los *Blind Time Drawings* constituyen una especie de monumento — fragmentario, estallado y sin equivalente alguno— dentro del arte reciente así como una vía de acceso privilegiado al pensamiento de su autor cuya obra, a imagen de múltiples laberintos creados por él, se han elaborado con curvas, zigzags y otras propuestas paradoxales. Desde este punto de vista, y puesto que hablamos de líneas, recordemos que en 1960 La Monte Young dedicó « a Bob Morris » su *Composition n° 10*, que consistía únicamente en las siguientes palabras: “Traza una línea recta y síguela”. Esto es exactamente lo que no ha hecho el interesado desde entonces, tanto en sentido propio como en sentido figurado.

El texto arriba recogido es, excepto por pequeñas modificaciones, la versión original de aquél publicado en inglés bajo el título «Drawing from the Heart of Darkness : Robert Morris's Blind Time » en J.-P. Criqui (dir.), Robert Morris: Blind Time Drawings 1973-2000, Göttingen, Steidl, 2005. Este libro salió a la luz a raíz de la exposición «Robert Morris» (27/2-29/5 2005) organizada por el autor mismo en el museo de arte contemporáneo Luigi Pecci de Prato (C Arte Prato), que reunió por primera vez unos ochenta Blind Time Drawings provenientes de las seis series que constituyen el conjunto del corpus.

CRONOLOGÍA

Robert Morris, Kansas City, Misuri, 1931.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES (selección)

2011

Robert Morris: 1934 and Before, Nueva York, 3 de mayo – 30 de junio

2010

Robert Morris: Blind Time (Grief), Sprüth Magers, Berlín, 12 de noviembre de 2010 – 8 de enero de 2011

Robert Morris: Untitled (Scatter Piece), 1968-69, Leo Castelli Gallery Nueva York, 26 de febrero – 15 de mayo

2009

Films by Robert Morris, Hunter College Art Galleries, Nueva York, 8 de octubre – 21 de noviembre

Robert Morris: Notes on Sculpture. Objects, Installations, Films, Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach, Alemania, 29 de noviembre de 2009 – 30 de mayo de 2010, itineró al Muzeum Sztuki w Lodzi, Lodz, Polonia, 10 de junio de 2010 – 24 de noviembre de 2010

2008

Robert Morris Deflationary Objects 1962 – 1976, Leo Castelli Gallery Nueva York, 4 de noviembre – 20 de diciembre

Robert Morris: Morning Star Evening Star, Sprüth Magers, Londres, 26 de junio – 29 de agosto

2006

Robert Morris, Lieu d'Art Contemporain en asociación con Lalya Moget, Aude, Francia, 23 de junio – 24 de septiembre

Waxing Time, Waning Light, Leo Castelli Gallery, Nueva York, 3 de noviembre – 22 de diciembre

2005

Robert Morris: Early Sculpture, Sprüth Magers, Londres, 22 de junio – 30 de Julio

Robert Morris, Centro per l'Art Contemporanea Luigi Pecci, Prato, Italia, 27 de febrero – 29 de mayo

Small Fires and Mnemonic Nights, Leo Castelli Gallery, 28 de enero – 19 de marzo

2002

Crisis and War and Memory and Dancing and other Drawings, Leo Castelli Gallery, Nueva York, 22 de febrero – 4 de abril

2000

Robert Morris: A Retrospective, Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), Valencia, España

Robert Morris: Selected Drawings, Dorskey Museum of Art, New Paltz, Nueva York

Robert Morris. Early Felts, Leo Castelli Gallery, Nueva York

Instalación permanente de 17 vidrieras de colores, Cathedral de Maguelone, Francia

Labyrinth, instalación permanente de granito, Pontevedra, España

1999

Robert Morris, Maison Levanneur, Chatout, France

1998

Robert Morris: The Rationed Years and Other New Work, Leo Castelli Gallery, Nueva York

Mirror Works and Mirror, 1969 film, Le Musee d'art contemporain, Francia

Retrospective of Prints and Multiples 1952-1998, Cabinet des estampes du Musee d'art et d'histoire, Ginebra, Suiza

Pietro Sparta Gallery, Chagny, Francia

1997

Horizons Cut: Between Clio and Mnemosyne, Leo Castelli Gallery, Nueva York

Robert Morris: Recent Felt Pieces and Drawings, Henry Moore Institute, Leeds, Inglaterra

Tar Babies of the New World Order, Nuova Icona, Venecia, Italia

Robert Morris, Pietro Sparta, Chagny, Francia

Robert Morris, Akira Ikeda Gallery, Osaka, Japón

1996

Robert Morris, Galerie Philomene Magers, Colonia, Alemania

Robert Morris, Lieu D'Art Contemporain,
Francia

1995

Leo Castelli Gallery, Nueva York

Steam, CAPC, Musee d'Art Contemporain,
Burdeos, Francia

Robert Morris, Centre Georges Pompidou,
París, Francia

1994

Robert Morris: *The Mind/Body Problem*,
Guggenheim Museum, Nueva York

1993

Akira Ikeda Gallery, Taura, Japón

Leo Castelli Gallery & 65 Thompson Street,
Nueva York

1992

Galerie Samuel Lallouz, Montreal, Canadá
Sonnabend Gallery, Nueva York

1991

Robert Morris, 65 Thompson Street y
Sonnabend Gallery, Nueva York

*Masterworks of Contemporary Sculpture,
Painting and Drawing: The 1930's to the 1990's*,
Bellas Artes, Santa Fe, Nuevo México

Robert Morris: *The I-Beam Suite*, Margo Leavin
Gallery, Los Ángeles, California

Robert Morris: *Prospectives on the Permanent
Collection*, Virginia Museum of Fine Arts,
Richmond, Virginia

1990

Leo Castelli Gallery, Nueva York

*Inability to Endure or Deny the World:
Representation and Text in the Work of
Robert Morris*, The Corcoran Gallery of Art,
Washington, DC

Robert Morris *Sculptures 1962-1984*, Runkel -
Hue - Williams Gallery, Londres

Robert Morris: *Feutres et Dessins, 1964-1984*,
JGM Galerie, París

Robert Morris *Sculptures 1964-1984*, Lang &
O'Hara Gallery, Nueva York

1989

Robert Morris: *The Felt Works*, Grey Art
Gallery, New York University, Nueva York

1988

Robert Morris: *Selected Work 1961-1988*, Margo
Leavin Gallery, Los Ángeles, California

Robert Morris, Leo Castelli Gallery, 142 Greene
Street, Nueva York

Robert Morris, Sonnabend Gallery, Nueva York

Robert Morris: *Oeuvres Recentes*, Galerie Daniel
Templon, París

Robert Morris: *The I-Beam Piece*, Galerie
Daniel Templon, París

1986

Felts 1973-1976, Galerie Daniel Templon, París

Robert Morris: *Works of the Eighties*, Museum
of Contemporary Art, Chicago, Illinois

1985

Robert Morris, Sonnabend Gallery, Nueva York

Robert Morris: *Works from 1967-1984*, Leo
Castelli Gallery, 142 Greene Street, Nueva York

1984

Robert Morris *Drawings*, Malmo Konsthall,
Malmo, Suecia (organizada por el Williams
College Museum of Art)

Robert Morris: *Recent Felt Pieces*, Galerie
Nordenhake, Malmo, Suecia

Robert Morris *Installation*, Malmo Konsthall,
Malmo, Suecia

Robert Morris: *Selected Works 1970-1980*,
Contemporary Art Museum, Houston, Texas

The Drawings of Robert Morris, Padiglione
d'Arte Contemporanea, Milán

Robert Morris: *Drawings, Firestorm &
Psychomachia*, Portland Center for the Visual
Arts, Portland, Oregon

1983

Psychomachia: Drawings, Leo Castelli Gallery,
Nueva York

Hypnerotomachia: Reliefs & Firestorm: Drawings,
Sonnabend Gallery, Nueva York

Psychomachia Drawings, Krannert Art
Museum, University of Illinois, Champaign,
Illinois,

Galerie Daniel Templon, París

Robert Morris: *Tekeningen 1956-1983*,
Rijksmuseum, Ámsterdam, Países Bajos

1982

The Drawings of Robert Morris, The Sterling
and Francine Clark Art Institute (organizado
por el Williams College Museum of Art);
Institute of Contemporary Art, Boston,
Massachusetts; Seattle Art Museum, Seattle,
Washington; Laguna Gloria Art Museum,
Austin, Texas; Grand Rapids Art Museum,
Grand Rapids, Michigan

1981

Robert Morris: *Selected Works 1970-1981*,
Contemporary Arts Museum, Houston, Texas

1980

Waddington Galleries II, Londres

Robert Morris: *Major Sculpture, Drawings and
New Felt Pieces*, Richard Hines Gallery, Seattle,
Washington

Robert Morris: *First Study for View From a
Corner of Orion (Night) and Second Study
for View From A Corner of Orion (Day)*, Leo
Castelli Gallery, 142 Greene Street, Nueva York
The Art Institute of Chicago, Chicago, Illinois

1979

Six Mirror Works, Leo Castelli Gallery, Nueva
York

In the Realm of the Carceral, Ileana Sonnabend
Gallery, Nueva York

Robert Morris: *Mirror Works and Drawings*,
Wright State University, Dayton, Ohio

1978

Galleria Civica d'Arte Moderna, Ferrara, Italia

1977

The Louisiana Museum of Modern Art,
Humlebaek, Dinamarca

Williams College, Amherst, Massachusetts

James Corcoran Gallery, Los Ángeles,
California

Stedelijk Museum, Ámsterdam, Países Bajos

Observatory (reconstrucción e instalación
permanente), Oostelijk Flevoland, Países Bajos

Blind Time, Galerie Art in Progress,
Dusseldorf, Alemania

Galerie Ileana Sonnabend, París

1976

Leo Castelli Gallery, Nueva York

Sonnabend Gallery, Nueva York

Leo Castelli, Nueva York

1975

Galleria D'Alessandro-Ferranti, Roma

1974

Institute of Contemporary Art, University of
Pennsylvania, Filadelfia, Pensilvania

Sonnabend Gallery, Nueva York

Leo Castelli Gallery, Nueva York

Galerie Art in Progress, Múnich, Alemania

Alessandra Castelli Gallery, Milan, Italia

Grand Rapids Project, Belknap Park, Grand
Rapids, Michigan

1973

Galerie Ileana Sonnabend, París

Galerie Konrad Fischer, Dusseldorf, Alemania
 Max Protetch Gallery, Washington
 Galleria Forma, Génova, Italia
 Lucio Amelio Modern Art Agency, Nápoles, Italia
 Ace Gallery – Canadá, Vancouver, Columbia Británica, Canadá
 Ace Gallery - Venice, Venice, California

1972
 Leo Castelli Gallery, Nueva York

1971
 Tate Gallery, Londres
 Galerie Ileana Sonnabend, París

1970
 The Detroit Institute of Arts, Detroit, Michigan
 Irving Blum Gallery, Los Ángeles, California
 Leo Castelli Graphics, Nueva York
 Whitney Museum of American Art, Nueva York

1969
 Leo Castelli Gallery, Nueva York
 Galleria Gian Enzo Sperone, Turín, Italia
 Irving Blum Gallery, Los Ángeles, California
 The Corcoran Gallery of Art, Washington

1968
 Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven, Países Bajos
 Galerie Ileana Sonnabend, París
Felt Pieces, Galerie Ileana Sonnabend, París
 Leo Castelli Gallery, Nueva York

1967
 Leo Castelli Gallery, Nueva York

1966
 Dwan Gallery, Los Ángeles, California

1965
 Green Gallery, Nueva York

1964
 Galerie Schmela, Dusseldorf, Alemania
 Green Gallery, Nueva York

1963
 Green Gallery, Nueva York

1958
 Dilexi Gallery, San Francisco, California

1957
 Dilexi Gallery, San Francisco, California
Exposiciones colectivas

2008
Summer Group Show, Shoja Azari y Shahram Karimi, Diana Kingsley, Heidi McFall, Doug and Mike Starn, con *The Birthday Boy*, una instalación de video de Robert Morris, Leo Castelli Gallery Nueva York, 2 de junio – 28 de julio
Wall Sculptures, Richard Artschwager, Donald Judd, Robert Morris, Salvatore Scarpitta, Richard Serra, Leo Castelli Gallery, Nueva York, 15 de enero – 23 de febrero

2006
The Wandering Eye: Works on Paper from the 60s and 70s, Leo Castelli Gallery, Nueva York, 10 de abril – 19 de mayo

2002
From Pop to Now. Selections from the Sonnabend Collection, Tang Teaching Museum and Art Gallery, Skidmore College, Saratoga Springs, Nueva York

2001
Saying Seeing 4 from the sixties, Leo Castelli Gallery, 59 East 79th Street, Nueva York

1996
Hunter College Art Department Faculty Exhibition, Art Gallery in the Hunter College Fine Arts Building, Nueva York
Omaggio a Leo Castelli, Da Rauschenberg a Warhol, da Flavin a Judd, negli anni Sessanta, 20 artisti a New York, Civiche Raccolte d'Arte, Padiglione d'Arte Contemporanea, Milán, Italia

1995
Attitudes/Sculptures, 1963-1972, CAPC, Musee d'art Contemporain, Burdeos, Francia

1994
Some Kind of Fact, Some Kind of Fiction, Sperone Westwater Gallery, Nueva York
Minimal Art?, Hallen Fur Neue Kunst, Schaffhausen, Suiza
Location I, Basilico Fine Arts, Nueva York
 Sonnabend Gallery, Nueva York

1993
Gravity and Grace: The Changing Condition of Sculpture 1965-1975, Hayward Gallery, Londres
Tutte Le Strade Portano a Roma?, Palazzo delle Esposizioni, Roma, Italia

Out of Sight, Out of Mind, Lisson Gallery, Londres
Points of Art, 45 edición de la Bienal de Venecia, Pabellón de Italia, Venecia, Italia
Fragments D'un Musee a Venir 4, Musee d'Art Contemporain et Modern, Ginebra, Suiza
Abject Art: Repulsion and Desire in American Art, Whitney Museum of American Art, Nueva York
La Biennale d'art contemporain, Lyon, Francia
Un'Avventura Internazionale: Torino e Le Arti 1950-1970, Castello di Rivoli, Museo d'Arte Contemporanea, Turín
Graphics, Galerija Dante, Umag, Croacia
American Art in the 20th Century: Painting and Sculpture 1913-1993, Martin-Gropius-Bau, Berlín; Royal Academy of Arts, Londres
Action/Performance and the Photograph, Turner/Knull Gallery, Los Ángeles, California
Early Minimal Masterworks, John Weber Gallery, Nueva York
Drawings: 30th Anniversary Exhibition, Leo Castelli Gallery, Nueva York

1992
American Art: 1930-1970, Lingotto, Turín, Italia
 Victoria Miro, Londres
Quotations, The Aldrich Museum of Contemporary Art, Museum of Contemporary Art at State University, Dayton, Ohio
Troubled Waters, Rockland Center for the Arts, West Nyack, Nueva York

1991
El Sueño de Egipto (La Influencia del Arte Egipcio en el Arte Contemporáneo), Centro Cultural, Arte Contemporáneo, A.C., Ciudad de México, México
La Sculpture et Son Dessin, JGM Galerie, París
 Galerie Nordenhake, Estocolmo, Suecia
Group Exhibitions, Paula Cooper Gallery, Nueva York
Minimal Tendencies, Runkel Hue Williams, Londres
Power: Its Myths and Mores in American Art, 1961-1991, Indianapolis Museum of Art, Indianápolis; Akron Art Museum, Akron, Ohio; Virginia Museum of Fine Arts, Richmond, Virginia
A View from the Sixties: Selections from the Leo Castelli Collection and the Michael and Ileana Sonnabend Collection, Guild Hall Museum, East Hampton, Nueva York

The Transparent Thread: Asian Philosophy on Recent American Art, Edith C. Blum Art Institute, Bard College, Annandale-on-Hudson, Nueva York

The Political Arm, John Weber Gallery, Nueva York

Abstract/Method, Davis-McClain Gallery, Houston, Texas

The Independent Curators Incorporated 15th Anniversary Print Portfolio, Castelli Graphics, Nueva York

The Art of Advocacy, The Aldrich Museum of Contemporary Art, Rigafield, Connecticut

Prints, Dorski Gallery, Nueva York

Drawing for Sculptures: From Rodin to Robert Morris, JGM Galerie, París, Francia

Changing Sculpture Exhibition, Margo Leavin Gallery, Los Ángeles, California

1990

It Must Give Pleasure: Erotic Perceptions, Vrej Baghoomiam Gallery, Nueva York

The 60's Revisited: New Concepts/New Materials, Leo Castelli Gallery, 578 Broadway, Nueva York

Aquarian Artists, University of Rhode Island, Kingston, Rhode Island

Art Conceptuel, Formes Conceptuelles, Galerie 1900-2000, París

A Museum, A Foundation, (Collection of the Maeght Foundation), Musee d'Art Moderne de Saint Etienne, Saint Etienne, Francia

Opening Exhibition, Gallery Ronny Van de Velde, Amberes, Bélgica

Committed to Print, Newport Harbor Museum, Newport Beach, California

Two Decades of American Art: The 60's and 70's, Nassau County Museum of Art, Roslyn Harbor, Nueva York

American Masters of the 60's: Early and Late Works, (comisariada por Sam Hunter), Tony Shafrazi Gallery, Nueva York

Leo Castelli Post Pop Artists, Nadia Bassanese Studio d'Arte, Trieste, Italia

Beyond the Frame, Rubín Spangle Gallery, Nueva York

Feux Pales, Musee d'Art Contemporain de Bordeaux (CAPC), Burdeos, Francia

1989

Jannis Kounellis, Robert Morris, Robert Rauschenberg, Sonnabend Gallery, Nueva York

Minimal Art: Works from the 1960's, Blum Helman Gallery, Nueva York

Minimalism, Nicola Jacobs Gallery, Londres

The 'Junk' Aesthetic: Assemblage of the 1950's and Early 1960's, Whitney Museum of American Art, Nueva York

Works on Lead, Nohra Haime Gallery, Nueva York

Group Show, Tony Shafrazi Gallery, Nueva York

A Decade of American Painting, 1980-89, Daniel Weinberg Gallery, Los Ángeles, California

Minimalism, Tate Gallery, Londres

The Junk Aesthetic: Assemblage of the 1950's and Early 1960's, Whitney Museum of American Art, Fairfield County, Stamford, Connecticut

Repetition, Hirschl and Adler Modern, Nueva York

From the Collection of Dorothy and Herbert Vogel, The Art Museum of Florida International University, Miami, Florida

Lead & Wax, Stephen Wirtz Gallery, San Francisco, California

1988

Lead, Hirschl & Adler Modern, Nueva York

Marcel Duchamp und die Avantgarde seit 1950, Museum Ludwig, Colonia, Alemania

Committed to Print, Museum of Modern Art, Nueva York

60's and '80's: Sculpture Parallels, Sidney Janis Gallery, Nueva York

Leo Castelli: A Tribute Exhibition, The Butler Institute of American Art, Youngstown, Ohio

A Contemporary Drawing Celebration: Exploring the Foundation of Sculpture, Zolla/Lieberman Gallery, Chicago, Illinois

In Honor of Toiny Castelli: Drawings for the Toiny, Leo and Jean-Christophe Castelli Collection, The Museum of Modern Art, Nueva York

Visions/Revisions: Contemporary Representations, The Marlborough Gallery, Nueva York

1988: The World of Art Today, Milwaukee Museum of Art, Milwaukee, Wisconsin

Castelli Graphics 1969-1988: An Exhibition of Selected Works in Honor of Toiny Castelli, Leo Castelli Graphics, Nueva York

The Sonnabend Collection, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España; CAPC, Musee d'Art Contemporain, Burdeos, Francia; Art Cologne, Colonia, Alemania; Hamburger Bahnhof, Berlín, Alemania; Galleria nazionale

d'arte moderna, Roma; Museo d'Arte Moderna e Contemporanea, Trento, Italia; Musee Rath, Ginebra; Sezon Museum of Art, Tokio; Miyagi Museum of Art, Sendai, Japón; Fukuyama Museum of Art, Hiroshima, Japón; National Museum of Modern Art, Kioto

Art Conceptuel, CAPC, Musee d'Art Contemporain, Burdeos, Francia

The 25th Anniversary Exhibition to Benefit the Foundation for Contemporary Performance Arts, Leo Castelli Gallery; Brooke Alexander Gallery, Nueva York

Sculpture Since the Sixties (From the Permanent Collection of the Whitney Museum of American Art), Equitable Center, Nueva York

Arte Minimal: Colección Panza, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

Identity: Six Representations of the Self, Whitney Museum of American Art, Federal Plaza, Nueva York

Sculptor's Drawings, John C. Stoller & Company, Mineápolis, Minnesota

New Visions of the Apocalypse, Museum of Art, Rhode Island School of Design, Providence, Rhode Island

1987

The Great Drawing Show 1957 - 1987, Michael Kohn Gallery, Los Ángeles, California

Wrinkled, Burnett Miller Gallery, Los Ángeles, California

Sculpture of the Sixties, Margo Leavin Gallery, Los Ángeles, California

Pop, Minimalism, and Earth Art: The MCA'S Permanent Collection with Selected Loans, Museum of Contemporary Art, Chicago, Illinois

Dessins, Galerie Catherine Issert, París

International Art Show for the End of World Hunger, International Visitor's Center, Washington, DC; Minnesota Museum of Art, Saint Paul, Minnesota; Sonja Henie Museum, Oslo, Noruega; Kolnisher Kunstverein, Colonia, Alemania; La Grande Halle de la Villette, París

Leo Castelli & His Artists: 30 Years of Promoting Contemporary Art, Centro Cultural Arte Contemporáneo, Ciudad de México, México

Collection Agnes and Frits Becht, Centre Regional d'Art Contemporain, Midi-Pyrénées, Francia

Works on Paper, Galerie Bernd Kluser, Múnich, Alemania

Hommage to Leo Castelli: Dedicated to the Memory of Toiny Castelli, Galerie Daniel Templon, París

Undercurrents: Rituals & Translations, Grossman Gallery, School of the Museum of Fine Arts, Boston, Massachusetts
Sculpture, Galerie Lelong, Nueva York

1986

Directions 1986, Hirshhorn Museum, Washington, DC

An American Renaissance: Painting and Sculpture Since 1940, Museum of Art, Fort Lauderdale, Florida

Memento Mori, Centro Cultural/Arte Contemporáneo, Fundación Cultural Televisa, A.C. Mexico; Moore College of Art, Filadelfia, Pensilvania

Definitive Statements: American Art 1964 - 66, Bell Gallery, Brown University, Providence, Rhode Island

Summer Group Show, Leo Castelli Gallery, Nueva York

Estructuras Repetitivas, Fundación Juan March, Madrid, España

Surrealismo!, Barbara Braathen Gallery, Nueva York

75th American Exhibition, The Art Institute of Chicago, Chicago, Illinois

Leo Castelli, Chicago International Art Expo, Chicago

1985

Art Minimal I, CAPC, Musee d'Art Contemporain, Burdeos, Francia

Minimal Art: A Survey of Early and Recent Work, John Weber Gallery, Nueva York

Citywide Contemporary Sculpture Exhibition, Toledo Museum of Art, Toledo, Ohio

Beyond The Monument, Whitney Museum of American Art, Fairfield County, Stamford, Connecticut

The Maximal Implications of the Minimal Line, Edith C. Blum Art Institute, Bard College, Annandale-on-Hudson, Nueva York

Selections From the William J. Hokin Collections, Museum of Contemporary Art, Chicago, Illinois

States of War: New European & American Paintings, Seattle Art Museum, Seattle, Washington

Large Scale Drawings by Sculptors, Renaissance Society, University of Chicago, Chicago, Illinois

New Dimensions, Akron Art Museum, Akron, Ohio

Group Exhibition, Dracos Art Center, Atenas, Grecia

A New Beginning 1968 - 1978, The Hudson River Museum, Westchester, Nueva York

Picture Frame, Gabrielle Bryers Gallery, Nueva York

New Work on Paper 3, Museum of Modern Art, Nueva York

Affiliations: Recent Sculpture and Its Antecedents, Whitney Museum of American Art, Fairfield County, Stamford, Connecticut

Charcoal Drawings 1980 - 1985, Janie C. Lee Gallery, Houston, Texas

Made in India, Museum of Modern Art, Nueva York

Drawings, Knight Gallery, Spirit Square Arts Center, Charlotte, Carolina del Norte

1984

Large Drawings, Zilkha Gallery, Wesleyan University, Middletown, Connecticut

The Shadow of the Bomb, University Gallery, University of Massachusetts at Amherst, Amherst, Massachusetts; Mount Holyoke Art Museum, South Hadley, Massachusetts

Ten Years of Collecting at the Museum of Contemporary Art, Museum of Contemporary Art, Chicago, Illinois

The Skowhegan Celebration Exhibition, Hirschl & Adler Galleries, Nueva York

ROSC '84, The Guinness Hop Store, Dublín, Irlanda

Endgame: Strategies of Postmodernist Performance, Hunter College Art Gallery, Nueva York

Via New York, Musee d'Art Contemporain, Montreal, Quebec, Canadá

American Drawings, Galerie Biedermann, Múnich, Alemania

The Charles and Laura Dwan Collection, Weatherspoon Art Gallery, University of North Carolina, Greensboro, Carolina del Norte

Dreams and Nightmares: Utopian Visions in Modern Art, Hirshhorn Museum, Washington, DC

Projects: World's Fairs, Waterfronts, Parks and Plazas, Rhona Hoffman Gallery, Chicago, Illinois

Citywide Contemporary Sculpture Exhibition, Toledo Museum of Art, Toledo, Ohio

Drawings by Sculptors: 2 Decades of Non-Objective Art in the Seagram Collection, Montreal Museum of Fine Art, Montreal, Canadá

Content: A Contemporary Focus, 1974 - 1984, Hirshhorn Museum, Washington, DC

1964-1984, Donald Young Gallery, Chicago, Illinois

Castelli at Art Center, Art Center College of Design, Pasadena, California

The Sculptor as Draftsman, The Visual Arts Gallery, Florida International University, Miami, Florida

New Drawings by Castelli Artists, Leo Castelli Graphics, Nueva York

Rediscovered Romanticism, New Math Gallery, Nueva York

Group Exhibition, Sonnabend Gallery, Nueva York

Blam! The Explosion of Pop, Minimal and Performance 1958 - 1964, Whitney Museum of American Art, Nueva York

American Sculpture, Margo Leavin Gallery, Los Ángeles, California

A Different Climate: Aspects of Beauty in Contemporary Art, Stadtische Kunsthalle, Düsseldorf, Alemania

1983

1984 - A Preview, Ronald Feldman Fine Arts, Nueva York

Twentieth Century Sculpture; Statements of Form, Whitney Museum of American Art, Philip Morris, Nueva York

Objects, Structures, Artifice: American Sculpture 1970-82, SVC/Fine Arts Gallery, University of South Florida, Tampa, Florida

Twentieth Century Sculpture: Process and Presence, Whitney Museum of American Art, Nueva York

Objects, Structures, Artifice: American Sculpture 1970-1982, Center Gallery, Bucknell University, Lewisburg, Pensilvania

Beyond the Monument, Hayden Corridor Gallery, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, Massachusetts

Art for a Nuclear Weapons Freeze, (exposición itinerante)

Ironcast, Pratt Institute Gallery, Brooklyn, Nueva York

Victims and Violations, Contemporary Arts Center, Nueva Orleans, Luisiana

Changes, Aldrich Museum of Contemporary Art, Ridgefield, Connecticut

New Art, Tate Gallery, Londres

The End of the World: Contemporary Views of the Apocalypse, New Museum, Nueva York

1982

Tulane University, Nueva Orleans, Luisiana

Antiform et Arte Povera, Sculptures 1966-69, Centre d'Arts Plastiques Contemporains de Bordeaux, Burdeos, Francia

The High Museum of Art, Atlanta, Georgia

Postminimalism, The Aldrich Museum, Ridgefield, Connecticut

Castelli and His Artists: Twenty-Five Years (organizado por el Aspen Center for the Visual Arts), La Jolla Museum of Contemporary Art, La Jolla; Aspen Center for the Visual Arts, Colorado; Leo Castelli Gallery, Nueva York; Portland Center for the Visual Arts, Oregon; Laguna Gloria Art Museum, Austin, Texas

The Rebounding Surface, Avery Center for the Visual Arts, The Bard College Center, Annandale-on-Hudson, Nueva York

Zeitgeist, Martin Gropius-Bau, Berlín

Minimalism X4, Whitney Museum of American Art, Federal Reserve Plaza, Nueva York

In Our Time, Contemporary Arts Museum, Houston, Texas

1981

Fabric in Art, Fosdick-Nelson Gallery, State University of New York - Alfred College of Drawing, Nueva York

Painting and Sculpture by Candidates for Art Awards, American Academy and Institute of Art and Letters, Nueva York

Selections from Castelli: Drawings and Works on Paper, Neil G. Ousey Gallery, Los Ángeles, California

Leo Castelli Selects for Gloria Luria Gallery, Gloria Luria Gallery, Bay Harbour Islands, Florida

Working Drawings, The Hunter College Gallery, Nueva York

New Dimensions in Drawings, Aldrich Museum of Contemporary Art, Ridgefield, Connecticut

Schemes: A Decade of Installation Drawings, Elise Meyer Gallery, Nueva York

Internationale Ausstellung Koln 1981, Colonia, Alemania

Soundings, Neuberger Museum, State University of New York en Purchase, Purchase, Nueva York

Variants: Drawings by Contemporary Sculptors, Sewall Art Gallery, Texas

Art Museum of South Texas, Corpus Christi, Texas

Small Works from the Past 15 Years, The New Gallery of Contemporary Art, Cleveland, Ohio

A Tradition Established 1940-70, Whitney Museum of American Art, Fairfield County Branch, Stamford, Connecticut

Metaphor: New Projects by Contemporary Sculptors, Hirshhorn Museum, Washington, DC

1980

Leo Castelli: A New Space, Leo Castelli, 142 Greene Street, Nueva York

Three Installations: Acconci, Morris, Oppenheim, Sonnabend Gallery, Nueva York

Hidden Desires, Neuberger Museum, State University of New York en Purchase, Nueva York

Sculpture on the Wall: Relief Sculpture of the Seventies, Fine Arts Center, University of Massachusetts, Amherst, Massachusetts

Explorations in the 70's, Pittsburgh Plan for Art, Pittsburgh, Pensilvania

Fabric Into Art, Amelia A. Wallace Gallery, New York Institute of Technology, Old Westbury, Nueva York

American Sculpture: Gifts of Howard & Jean Lipman, Whitney Museum of American Art, Nueva York

Drawings: The Pluralist Decade, Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Philadelphia, Pensilvania

Bienal de Venecia, 1980, Pabellón de Estados Unidos, Venecia, Italia; Kunstforeningen Museum, Copenhagen, Dinamarca; Henie-Onstad Art Center, Oslo, Noruega; Biblioteca Nacional, Madrid, España; Museu Gulbenkian, Lisboa, Portugal

Contemporary Sculpture, Selections from the Collection of the Museum of Modern Art, Museum of Modern Art, Nueva York

From Reinhardt to Christo, Allen Memorial Art Museum, Oberlin College, Oberlin, Ohio

Hauptwerke der Minimal Art, Ink, Zúrich, Suiza

Reliefs, Kunsthau Zurich, Suiza

Exposition Société des Artistes Indépendants, Grand Palais, París, Francia

The Minimal Tradition, Aldrich Museum of Contemporary Art, Ridgefield, Connecticut

Group Show, Sonnabend Gallery, Nueva York

Drawings/Structures, Institute of Contemporary Art, Boston, Massachusetts

Fabrications, Fine Arts Gallery, University of South Florida, Tampa, Florida

Architectural Sculpture, Los Angeles Institute of Contemporary Art, Los Ángeles, California

Sammlung Panza-Minimal Skulpturen, Kunstmuseum Düsseldorf, Düsseldorf, Alemania

Drawings to Benefit the Foundation for Contemporary Performance Art, Inc., Leo Castelli Gallery, Nueva York

American Drawings in Black and White, Brooklyn Museum, Brooklyn, Nueva York

1979

The Sense of the Self: From Self-Portrait to Autobiography, (organizada por Independent Curators, Incorporated), New Gallery of Contemporary Art, Cleveland, Ohio (exposición itinerante)

Drawings, Galerie Ricke, Colonia, Alemania

Words Words, Museum Bochum, Alemania; Palazzo Ducale, Génova, Italia

Drawings About Drawing Today, Ackland Art Museum, University of North Carolina, Chapel Hill, Carolina del Norte

Images of the Self, Hampshire College Gallery, Amherst, Massachusetts

Drawings by Castelli Artists, Leo Castelli Graphics, Nueva York

The Reductive Object: A Survey of Minimalist Aesthetic in the 1960's, Institute of Contemporary Art, Boston, Massachusetts

Great Big Drawing Show, The Institute of Art & Urban Resources, P.S.1, Long Island City, Nueva York

American Portraits of the Sixties and Seventies, Aspen Center for the Visual Arts, Aspen, Colorado

Summer Group Show, Leo Castelli Gallery, Nueva York

Sound at P.S.1, Institute for Art & Urban Resources, P.S. 1, Long Island City, Nueva York

Emergence & Progression: Six Contemporary American Artists, Milwaukee Art Center, Wisconsin; Virginia Museum of Fine Arts, Richmond, Virginia; J.B. Speed Museum, Louisville, Kentucky; New Orleans Museum of Art, Luisiana

Supershow, (organizada por Independent Curators, Incorporated), Hudson River Museum, Yonkers, Nueva York

1978

Project Drawings: Donald Judd, Rockne Krebs, Robert Morris, Kansas City Art Institute, Kansas City, Misuri

Aspects of Minimal Art, Julian Pretto Gallery, Nueva York

Probing the Earth: Contemporary Land Projects, (organizada por el Hirshhorn Museum), La Jolla Museum of Contemporary Art, La Jolla, California

Hermetic Aspects of Contemporary Art, (organizada por el Institute for Art & Urban Resources), P.S.1, Long Island City, Nueva York

Drawings for Outdoor Sculpture 1946-1977, Amherst College, Amherst, Massachusetts, (organizada por la John Weber Gallery); University of California at Santa Barbara, California; Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, Massachusetts

Salute to Merce Cunningham, John Cage and Collaborators, Thomas Segal Gallery, Boston, Massachusetts

Structures for Behavior, Art Gallery of Ontario, Toronto, Canadá

Incontri Internazionali d'Arte, Roma, Italia

Sculpture/Nature, Centre d'Arts Plastiques Contemporains de Burdeos, Francia

Summer Group Show, Leo Castelli Gallery, Nueva York

Art About Art, Whitney Museum of American Art, Nueva York; North Carolina Museum of Art, Raleigh, Carolina del Norte; Frederick S. Wright Art Gallery, University of California, Los Ángeles, California; Portland Art Museum, Portland, Oregon

20th Century American Drawings: Five Years of Acquisitions, Whitney Museum of American Art, Nueva York

Drawings for Outdoor Sculpture 1946-1977, (organizada por la John Weber Gallery), Laguna Gloria Art Museum, Austin, Texas

Architectural Analogues, Whitney Museum of American Art, Federal Reserve Plaza, Nueva York

Modern American Painting & Sculpture from the Dallas Museum of Fine Arts, Fort Worth Art Museum, Fort Worth, Texas

About the Strange Nature of Money, Stadtische Kunsthalle, Düsseldorf, Alemania; Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, Países Bajos; Centre Georges Pompidou, París, Francia; Palais des Beaux Arts, Bruselas, Bélgica

1977

Improbable Furniture, Institute of Contemporary Art, Filadelfia, Pensilvania

Drawing of the '70's', The Art Institute of Chicago, Illinois

Robert Barry, Don Judd, Robert Morris, Keith Sonnier, Leo Castelli Gallery, Nueva York

Ideas in Sculpture, The Renaissance Society at the University of Chicago, Chicago, Illinois

Words at Liberty, Museum of Contemporary Art, Chicago, Illinois

Two Decades of Exploration: Homage to Leo Castelli on the Occasion of His 20th Anniversary, Newport Art Association, Newport, Rhode Island

The City Project, New Gallery of Contemporary Art, Cleveland, Ohio

Drawings, The Sable-Castelli Gallery, Toronto, Ontario, Canadá

New York: The State of Art, New York State Museum, Albany, Nueva York

Probing the Earth: Contemporary Land Projects, Hirshhorn Museum, Washington, DC

Themes in American Painting, Grand Rapids Art Museum, Grand Rapids, Michigan

Proposals for Sawyer Point Park, Contemporary Arts Center, Cincinnati, Ohio

A View of the Decade, Museum of Contemporary Art, Chicago, Illinois

Drawings for Outdoor Sculpture: 1946-1977, John Weber Gallery, Nueva York

Works on Paper by Contemporary American Artists, Madison Art Center, Madison, Wisconsin

1976

Drawings Now, Museum of Modern Art, Nueva York

Autogeography, Whitney Museum of American Art, Federal Plaza, Nueva York

72nd American Exhibition, The Art Institute of Chicago, Chicago, Illinois

The New Image, High Museum of Art, Atlanta, Georgia

Survey Part I, Sable-Castelli Gallery, Toronto, Ontario, Canadá

American Art Since 1945, (organizada por el Museum of Modern Art, Nueva York) Dallas Museum of Fine Arts, Dallas, Texas

1975

Light/Sculpture, William Hayes Ackland Memorial Art Center, Chapel Hill, Carolina del Norte

Surrealitat-Bildrelitat 1924-1974, Stadtische Kunsthalle, Düsseldorf, Alemania

Zeichnungen III, USA, Städtisches Museum, Leverkusen, Alemania

Functions of Drawing, Rijksmuseum Kroller - Muller, Otterlo, Países Bajos

Labyrinth, Philadelphia College of Art, Filadelfia, Pensilvania

Twentieth Century, Masterworks in Wood, Portland Art Museum, Portland, Oregon

25 Stills, Whitney Museum of American Art, Federal Reserve Plaza, Nueva York

Sculpture, American Directions 1945 - 1975, National Collection of Fine Arts, Smithsonian Institution, Washington, DC

Judd, Flavin, Morris, Leo Castelli Gallery, Nueva York

Bodyworks, Museum of Contemporary Art, Chicago, Illinois

Menace, Museum of Contemporary Art, Chicago, Illinois

1974

Drawings, Leo Castelli Gallery, Nueva York

Political Art, Max Protetch Gallery, Washington, DC

Line as Language: 6 Artists Draw, Princeton University Art Museum, Princeton, Nueva Jersey

Idea and Image in Recent Art, The Art Institute of Chicago, Chicago, Illinois

Videotapes: Six from Castelli, De Saisset Art Gallery, University of Santa Clara, Santa Clara, California

Interventions in Landscapes, The Hayden Gallery, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, Massachusetts

The Ponderosa Collection, Contemporary Arts Center, Cincinnati, Ohio

Kunst-Uber Kunst, Kolnischer Kunstverein, Colonia, Alemania

Some Recent American Art, (organizada por el Museum of Modern Art, Nueva York), viajó a Australia y Nueva Zelanda

Galleria Christian Stein, Turín, Italia

Record As Artwork, Galerie Ricke, Colonia, Alemania

Castelli at Berggruen, John Berggruen Gallery, San Francisco, California

Art/Voir, Musée National d'Art Contemporain, Centre Georges Pompidou, París, Francia

In 3-D, Leo Castelli Gallery, Nueva York

1973

New York's Finest, Max Protetch Gallery, Washington, DC

1973 Biennial Exhibition, Whitney Museum of American Art, Nueva York

3D into 2D: Drawing for Sculpture, New York Cultural Center, Nueva York; Kunstmuseum Luzern, Lucerna, Suiza

Art in Evolution, Xerox Square Exhibit Center, Rochester, Nueva York

Ace Gallery - Canada, Vancouver, Columbia Británica, Canadá

American-Type Sculpture, Visual Arts Gallery, Nueva York

Video Tapes, Leo Castelli Gallery, Nueva York

Drawings, Cusack Gallery, Houston, Texas

Record as Artwork, Françoise Lambert Gallery, Milán, Italia

Contemporanea, Villa Borghese, Roma, Italia

1972

Projektion, Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek, Dinamarca

70th American Exhibition, Art Institute of Chicago, Chicago, Illinois

Reflection Through a Collector's Eye, Art Museum of Indiana University, Indiana

Diagrams & Drawings, Rijksmuseum Kroller-Muller, Otterlo, Países Bajos

Spoletto Festival, Spoleto, Italia

1971

Contemporary Sculpture from Northwest Collections, Western Washington State College, Bellingham, Washington

6th International Exhibition, Guggenheim Museum, Nueva York

Artist/Theory/Work, Kunsthalle Nurnburg, Nuremberg, Alemania

Kid Stuff, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, Nueva York

Works on Film, Leo Castelli Gallery, Nueva York

Prospect 71, Städtische Kunsthalle-Düsseldorf, Düsseldorf, Alemania

ROSC 1971, Royal Dublin Society, Dublín, Irlanda

Six Sculptors: Extended Structures, Museum of Contemporary Art, Chicago, Illinois

Art on Paper, Weatherspoon Gallery, University of North Carolina, Greensboro, Carolina del Norte

Works for New Spaces, Walker Art Center, Mineápolis, Minnesota

Art & Technology Program of the Los Angeles County Museum of Art (1967-1971), Los Ángeles, California

1970

Spaces, Museum of Modern Art, Nueva York

69th American Exhibition, Art Institute of Chicago, Chicago, Illinois

Hanging/Leaning, Emily Lowe Gallery, Hofstra University, Hempstead, Nueva York

Kaiser Wilhelm Museum, Krefeld, Alemania

The Drawing Society's New York Regional Drawing Exhibition, Cooper-Hewitt Museum, Nueva York

Artists and Photographs, Multiples Gallery, Nueva York

American Artists of the 1960's, Boston University Art Gallery, Boston, Massachusetts

Painting and Sculpture Today - 1970, Indianapolis Museum of Art, Indianápolis, Indiana

Drawings of American Artists, Galerie Rolf Rieke, Colonia, Alemania

Third Salon International des Galeries - Pilotes, Museum of Fine Arts, Lausana, Suiza

American Art Since 1960, Princeton University Art Gallery, Princeton, Nueva Jersey

Using Walls (Indoors), Jewish Museum, Nueva York

Earth Art, Andrew Dickson White Museum of Art, Cornell University, Ithaca, Nueva York

The Thing as Object, Kunsthalle Nurnberg, Nuremberg, Alemania

Information, Museum of Modern Art, Nueva York

Attitudes, Brooklyn Museum of Art, Brooklyn, Nueva York

Monumental Art, Contemporary Arts Center, Cincinnati, Ohio

American Drawings, Galerie Yvon Lambert, París, Francia

Against Order: Chance and Art, Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Filadelfia, Pensilvania

Whitney Annual: Contemporary American Sculpture, Whitney Museum of American Art, Nueva York

Editions in Plastic, University of Maryland Art Gallery, Baltimore, Maryland

The Drawing Society National Exhibition: 1970, (exposición itinerante)

1969

Plastics and New Art, Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Filadelfia, Pensilvania

New York 13, Vancouver Art Gallery, Vancouver, Columbia Británica, Canadá

New Media: New Methods, Museum of Modern Art, Nueva York

Soft Art, New Jersey State Museum, Trenton, Nueva Jersey

Square Pegs in Round Holes, Stedelijk Museum, Ámsterdam, Holanda

When Attitude Becomes Form, Kunsthalle Bern, Berna, Suiza

Universidad de Puerto Rico, Mayaguez, Puerto Rico

Pennsylvania State University, University Park, Pensilvania

Contemporary American Sculpture: Selection 2, Whitney Museum of American Art, Nueva York

14 Sculptors: The Industrial Edge, Walker Art Center, Mineápolis, Minnesota

Earth Art, Andrew Dickson White Museum of Art, Cornell University, Ithaca, Nueva York

Finch College Museum of Art, Nueva York

Galerie Heiner Friedrich, Múnich, Alemania

Robert Hull Fleming Museum, University of Vermont, Burlington, Vermont

Painting and Sculpture Today 1969, Indianapolis Museum of Art, Indianápolis, Indiana

Ecologic Art, John Gibson Gallery, Nueva York

Soft Sculpture, American Federation of the Arts, Nueva York (exposición itinerante)

Anti-Illusion: Procedures/Materials, Whitney Museum of American Art, Nueva York

Pop Art, Hayward Gallery, Londres, Inglaterra (organizada por el Arts Council of Great Britain)

Sammlung Karl Stroher, Neue National Galerie, Berlín, Alemania

Contemporary Drawing Exhibition, Finch College Art Museum, Nueva York

An American Report on the Sixties, Denver Art Museum, Denver, Colorado

Critic's Choice, New York State Council on the Arts (exposición itinerante)

Contemporary Drawing Show, Fort Worth Art Center, Fort Worth, Texas

Art by Telephone, Museum of Contemporary Art, Chicago, Illinois

New York Painting and Sculpture: 1940-1970, Metropolitan Museum of Art, Nueva York

American Drawing of the Sixties: A Selection,
New School Art Center, Nueva York

Art on Paper, 1969, Weatherspoon Gallery,
University of North Carolina, Greensboro,
Carolina del Norte

Art in Process IV, Finch College Museum of
Art, Nueva York

Five Sculptors, The Art Gallery, University of
California en Irvine, Irvine, California

1968

2nd Buffalo Festival of the Arts Today, Albright-
Know Gallery, Buffalo, Nueva York

Minimal Art, Gemeentemuseum, La Haya,
Holanda

L'Art Vivant 1965-1968, Fondation Maeght,
Saint Paul de Vence, Francia

Art of the Real: USA 1948-1968, Museum of
Modern Art, Nueva York

The Pure and Clear: American Innovations,
Philadelphia Museum of Art, Filadelfia,
Pensilvania

1968 Annual Exhibition; Sculpture, Whitney
Museum of American Art, Nueva York

1967

Ten Years, Leo Castelli Gallery, Nueva York

Color, Image and Form, The Detroit Institute
of Arts, Detroit, Michigan

American Sculpture of the Sixties, Los Angeles
County Museum of Art, Los Ángeles,
California; Philadelphia Museum of Art,
Filadelfia, Pensilvania

New Sculpture and Shaped Canvas, California
State College, Los Ángeles, California

*The 1960's: Painting and Sculpture from the
Museum Collection*, Museum of Modern Art,
Nueva York

International Institute Torcuato di Telli,
Buenos Aires, Brasil (Primer premio)

Kompas III, Stedelijk Van Abbemuseum,
Eindhoven, Holanda

5th International Exhibition, Guggenheim
Museum, Nueva York; Art Gallery of Ontario,
Toronto, Ontario, Canadá; National Gallery of
Canada, Ottawa, Ontario, Canadá; Montreal
Museum of Fine Arts (Premio de adquisición
de obra), Montreal, Quebec, Canadá

1966

The 'Other' Tradition, Institute of
Contemporary Art, University of Pennsylvania,
Filadelfia, Pensilvania

Primary Structures, Jewish Museum, Nueva
York

*Contemporary American Sculpture, Selection
I*, Whitney Museum of American Art, Nueva
York

Art in Progress, Finch College Art Museum,
Nueva York

68th American Exhibition, Art Institute of
Chicago, Chicago, Illinois (Primer premio)

Eight Sculptors - The Ambiguous Image, Walker
Art Center, Mineápolis, Minnesota

Sculpture Annual, Whitney Museum of
American Art, Nueva York

1965

Shape & Structure, Tibor de Nagy Gallery,
Nueva York

Young America 1965, Whitney Museum of
American Art, Nueva York

1963

Green Gallery, Nueva York

Sight and Sound, Cordier & Ekstrom Gallery,
Nueva York

Black, White & Grey, Wadsworth Atheneum,
Hartford, Connecticut

BIBLIOGRAFÍA

Artículos y declaraciones del artista

1998

"Cezanne's Mountains". *Critical Inquiry*, n° 24
(primavera), pp. 814-829.

1997

"Professional Rules". *Critical Inquiry*, n° 23
(invierno), pp. 298-322.

1995

CORA, BRUNO: "The Beaded Knot: A Tuscan
Decade"; "Five Labyrinths"; "The Room" en
*Robert Morris: A Path Towards the Center of the
Knot*. Fattoria di Celle, Pistoia, Italia.

1993

"Writing with Davidson: Some Afterthoughts
after Doing *Blind Time IV: Drawing with
Davidson*". *Critical Inquiry*, n° 19 (verano), pp.
617-627.

"Continuous Project Altered Daily: The
Writings of Robert Morris". MIT Press,
Cambridge, Massachusetts 1993.

1990

"What Did the Guggenheim Gain:
Minimalism Revisited". *The Journal of Art*,
octubre, p. 28.

1989

"Three Folds in the Fabric and Four
Autobiographical Asides as Allegories (Or
Interruptions)". *Art in America*, noviembre, pp.
142-151.

"Words and Images in Modernism and
Postmodernism". *Critical Inquiry*, 15
(invierno), pp. 179-186.

1981

"American Quartet". *Art in America*, diciembre,
pp. 92-104.

1978

"The Present Tense of Space". *Art in America*,
enero/febrero, pp. 70-81.

1975

"Aligned with Nazca". *Artforum*, octubre, pp.
26-39.

1973

"Some Splashes in the Ebb Tide". *Artforum*,
febrero, pp. 42-49.

1972

"Interview with Achille Bonito Oliva". *Domus*,
noviembre, pp. 43-44.

"Interview with L. Picard". *Kunstwerk*, vol. 25,
marzo, pp. 3-13.

1971

"The Art of Existence. Three Extra Visual
Artists: Work in Process". *Artforum*, enero, pp.
28-33.

1970

"Some Notes on the Phenomenology of
Making: The Search for the Motivated".
Artforum, abril.

1969

"Notes on Sculpture, Part IV". *Artforum*, vol.
7, abril, pp. 50-54 (partes I, II, III también
reimpresas en Battock-Minimal Art).

"Statement". *Art Now, New York*, 1/6, junio.

1968

"Anti-Form". *Artforum*, vol. 6, abril, pp. 33-35.

"Interview met Robert Morris" (una entrevista
con Wijers Louweien). *Museumjournaal*, serie
13, n° 4, p.14.

1967

"A Method for Soring Cows". *Art and
Literature*, 11, invierno, p. 180.

"Notes on Sculpture, Part III". *Artforum*, vol. 5, junio, pp. 24-292.

"Portfolio: 4 Sculptors". *Perspecta (The Yale Architectural Journal)*, n° 11, pp. 44-53.

1966

"Note on Sculpture". *Artforum*, vol. 4, febrero, pp. 42-44.

"Dance". *The Village Voice*, parte I, 3 de febrero, pp. 8, 24-25; parte II, 10 de febrero, p. 15.

"Notes on Sculpture, Part II". *Artforum*, vol. 5, octubre, pp. 20-23.

1965

"Notes on Dance". *Tulane Drama Review*, X/2, invierno, pp. 179-186.

Catálogos y libros

1999

Cherix, Christophe: *Robert Morris: Estampes et Multiples 1952-1998* (catálogo razonado). Cabinet des estampes du Musée d'art et d'histoire and Chatou: Centre National de l'estampe et de l'art imprime, Ginebra.

1998

TELEGRAM/THE RATIONED YEARS. JRP Editions, Ginebra, Suiza.

1997

Tar Babies of the New World Order. (catálogo de exposición). Edizioni Charta Beeren, Milán, Italia. / Beeren, Wim - Veenstra, Irene, et al.: *Robert Morris: Recent Felt Pieces and Drawings* (catálogo de exposición). Association L.A.C. Lieu d'Art Contemporain Sigean, Hannover.

1995

Fineberg, Jonathan: *Art Since 1940 - Strategies of Being*. Prentice Hall, Englewood Cliffs, New Jersey.
Notes on Print: With and After Robert Morris. Cabinet des estampes du Musée d'art et d'histoire, Ginebra.

1994

Krauss, Rosalind - Berger, Maurice - Antin, David: *Robert Morris: The Mind/Body Problem*. Guggenheim Museum Publications, Nueva York.

1993

Thompson, Jon - Tucker, William - Safran, Yehuda: *Gravity & Grace: The Changing Condition of Sculpture 1965-1975*. The South Bank Center, Londres.

Bonito Oliva, Achille - Cherubini, Laura - Tolomeo Speranza, Maria Grazia: *Tutte Le Strade Portano a Roma?* Edizioni Carte Segrete, Roma.

Celant, Germano - Fossati, Paolo - Papuzzi, Alberto: *Un'Avventura Internazionale: Torino e Le Arti 1950-1970*. Castello di Rivoli, Museo d'arte contemporanea, Turín.

Rosenthal, Norman - Danto, Arthur C. - Douglas Tallack: *American Art in the 20th Century: Painting and Sculpture 1913-1993*. Prestel-Verlag, Múnich.

Robert Morris Felt. Akira Ikeda Gallery, Taura, Japón.

Wood, Paul - Frascina, Francis - Harris, Jonathan - Harrison, Charles: *Modernism in Dispute: Art since the Forties*. Yale, The Open University, New Haven, Londres.

1992

Leigh, Christian - Straus, Marc J.: *Quotations* (catálogo de exposición). The Aldrich Museum of Contemporary Art.

Waldman, Diane: *Collage, Assemblage, and the Found Object*. Harry N. Abrams, Nueva York.

1990

Sultan, Terrie - Barbara Rose: *Robert Morris: Inability to Endure or Deny the World*. The Corcoran Gallery of Art, Washington, DC.

1989

Karmel, Pepe - Berger, Maurice - Sokolowski, Thomas W.: *Robert Morris: The Felt Works*. Grey Gallery and Art Center, New York University, Nueva York.

Yau, John: *Repetition*. Hirschl & Adler Modern Art, Nueva York.

Berger, Maurice: *Labyrinths: Robert Morris, Minimalism, and the 1960s*. Harper and Row, Nueva York.

1988

Celant, Germano - Fernando Huici: *Arte Minimal: Colección Panza*. Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

1987

Colección Sonnabend. Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

1986

Amerikanische Zeichnungen 1930-1980. Stadtische Galerie im Stadelschen Kunstinstitut Frankfurt am Main (11/12/85 - 1/26/86), p. 129.

An American Renaissance: Painting & Sculpture Since 1940. Museum of Art, Ft. Lauderdale, Florida (1/12 - 3/30/86), p. 253.

Directions 1986. pub. para el Hirshhorn Museum and Sculpture Garden de

Smithsonian Institution Press, Washington, DC, *Toward the Baroque*, pp. 22 - 25.

Memento Mori. Centro Cultural/Arte Contemporáneo, Fundación Cultural Televisa, Ciudad de México.

1984

Endgame - Strategies of Postmodernist Performance, ensayo de Maurice Berger, Hunter College Art Gallery, Nueva York.

The Shadow of the Bomb, ensayo de Sally Yard, Mount Holyoke College Art Museum; University Gallery, University of Massachusetts en Amherst, Massachusetts.

Large Drawings. Ezra and Cecile Zilkha Gallery; Center for the Arts, Wesleyan University, Middletown, Connecticut.

A Different Climate, Stadtische Kunsthalle, Düsseldorf, p. 62.

The Poetry of Vision, ROSC, The Guinness Hop Store, St. James Gate, Dublín 8, pp. 144 - 146.

1983

Victims and Violations. Contemporary Arts Center, Nueva York.

Objects, Structures, Artifice; American Sculpture 1970 - 1983, prólogo de Michael Klein, SVC Fine Arts Gallery, University of South Florida, Tampa, Florida; Center Gallery, Bucknell University, Lewisburg, Pensilvania.

1982

Robert Morris: Selected Works 1970 - 1980, ensayo de Marti Mayo, Contemporary Arts Museum, Houston, Texas.

The Drawings of Robert Morris, prólogo de Thomas Krens, Williams College Museum of Art, Williamstown, Massachusetts.

1980

Dokumentation 6 - Ink. Halle für internationale neue Kunst, Zúrich.

1979

Robert Morris: Mirror Works 1961 - 78, prólogo de Robert Morris, Leo Castelli Inc., Nueva York, edición limitada de 2.000 ejemplares.

1978

Probing the Earth Contemporary Land Projects. Hirshhorn Museum, Washington, DC.

1977

Robert Morris, Compton, Michael & Sylvester, David (Tate Gallery Art Series), Barron

Probing the Earth; Contemporary Land Projects, John Beardsley, Washington, DC, Smithsonian Institution Press, pp. 56 - 63.

1974

Robert Morris, prólogo de Bernard Ceysson, Musée d'Art et d'Industrie, Saint Etienne, Francia.

1971

Robert Morris. Tate Gallery Publications Dept., The Bernie Press, Londres, Reino Unido.

1970

Tucker, Marcia: *Robert Morris*. Praeger Pub. Inc., Nueva York.

New York Painting & Sculpture 1940-1970. Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

Das Ding als Objekt, prólogo de Willy Rotzler. Kunsthalle Nurberg aur Marientor.

Chance and Art, ensayo de Robert Pincus-Witten. Pennsylvania University Institute of Contemporary Art, Filadelfia, Pensilvania.

Hanging/Leaning, prólogo de Robert R. Liltman, (dibujos e instrucciones para la obra de pared y suelo), Emily Low Gallery, Hofstra University.

1969

Op Losse Schroeven. Stedelijk Museum, Ámsterdam.

Earth Art, Andrew Dickson White Museum of Art, Cornell University, Ithaca, Nueva York.

Robert Morris, ensayo de Annette Michelson, Corcoran Gallery of Art, Washington, DC.

Plastics and the New Art, ensayo de Stephen S. Prokopoff, Pennsylvania University Institute of Contemporary Art, Filadelfia, Pensilvania.

When Attitudes Become Form, declaraciones de Harold Szeemann, Scott Burton y Gregoire Muller, Kunsthalle, Berna.

Der Raum in der Amerikanischen Kunst, prólogo de Felix Andreas Bauman, Kunsthaus, Zúrich.

Joseph Kosuth - Robert Morris. Laura Knott Gallery, Bradford Junior College, Bradford, Massachusetts.

Soft Art. New Jersey State Museum, Trenton, Nueva Jersey.

American Drawings of the Sixties, prólogo de Paul Mocsanyi Art Center, School for Social Research, Nueva York.

Minimal Art. Staatliche Kunsthalle, Düsseldorf, Alemania.

The Artist & the Factory: Drawings and Models, University of Minnesota, Mineápolis, Minnesota.

New York 13, texto de Lucy Lippard, Vancouver Art Gallery.

14 Sculptors: The Industrial Edge, ensayos de Barbara Rose, Christopher Finch y Martin Friedman, Walker Art Center, Mineápolis, Minnesota.

Anti-Illusion: Procedures/Materials, ensayos de James Monte y Marcia Tucker, Whitney Museum of American Art, Nueva York.

1968

Plus by Minus: Today's Half-Century. Albright-Knox Gallery; The Buffalo Fine Arts Academy, Buffalo, Nueva York.

Robert Morris, texto de Jean Leering, Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven.

Documenta, vol. 1, ensayos de Arnold Bode, Max Imdhal y Jean Leering, Documenta Gesellschaft mbH, 4, Kassel, Druck & Verlag, GmbH.

The Art of the Real; USA 1948 - 1968, texto de E.C. Goosen, Museum of Modern Art, Nueva York.

Battock, Gregory: *Minimal Art - A Critical Anthology*. E.P. Dutton Co. Inc, Nueva York.

1967

Guggenheim International Exhibition 1967, prólogo de Edward F. Fry, The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York.

Rose, Barbara: *American Art since 1900*. Frederick A. Praeger, Inc., Nueva York y Washington.

American Sculpture of the Sixties (selección y edición de Maurice Tuchman; textos de Lawrence Alloway, Wayne V. Andersen, Dore Ashton, John Coplans, Clement Greenberg, Max Kozloff, Lucy R. Lippard, James Monte, Barbara Rose e Irving Sandler), Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, California.

Kompas 3 (Kompas New York), prefacio de Jean Leering y Paul Wember; introducción de Jean Leering, Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven.

1966

Art in Process, (prólogo de Elayne H. Varian), Contemporary Art Wing, Museum of Art, Finch College, Nueva York.

Eight Sculptures: The Ambiguous Image. Friedman Martin, texto del catálogo de la exposición, Walker Art Center, Mineápolis, Minnesota, pp. 18, 20, 21.

The Other Tradition. G.R. Swenson, Pennsylvania University Institute of Contemporary Art, Filadelfia, Pensilvania.

Primary Structures, prólogo de Kynaston McShine, The Jewish Theological Seminary of America, Jewish Museum, Nueva York.

1963

Mixed Media and Pop Art, Albright-Knox Gallery; The Buffalo Fine Arts Academy, Buffalo, Nueva York.

Air Arts. Council of the YM/YWHA, pp. 26-27.

Burnham, Jack: *Beyond Modern Sculpture*, George Braziller, ed., Leo Castelli Gallery, Nueva York.

Artículos y reseñas

1999

Butler, Connie: "Afterimage: Drawing Through Process". Los Angeles: The Museum of Contemporary Art.

Stavitsky, Gail: "Waxing Poetic: Encaustic Art in America". The Montclair Art Museum, New Jersey, pp.41-42.

1998

Cohen, Mark Daniel: "Robert Morris: The Rationed Years, 1998. An Installation, And Other New Work". *Review*, 15 de octubre, 1998, 7-11.

1995

Didi-Hubermann, Georges: "Critical Reflections". *Artforum*, enero, vol. 33, nº 5, pp. 64-65, 103.

Elms, Anthony: "Tabletop Tap Dancing (entombment of recognition)". *Chicago Art Journal*, primavera, vol. 5, nº 1, pp. 44-52.

Karmel, Pepe: "Robert Morris: Formal Disclosures". *Art in America*, 88, 6 de junio, pp.88-95, 117-119.

"The Corner as Trap, Symbol, Vanishing Point, History Lesson". *The New York Times*, 21 de julio, p. C25.

1994

Filler, Martin. "Taking the Temperature of His Own Ideas". *The New York Times*, 23 de enero, sección 2, pp. 32-33.

Smith, Roberta: "A Robert Morris Tour of Contemporary History". *The New York Times*, 4 de febrero, p. C24.

Larson, Kay: "Mind Field". *New York Magazine*, 21 de febrero, pp. 55-56.

Kramer, Hilton: "Boredom Makes Comeback In Morris Retrospective". *The New York Observer*, 28 de febrero, pp. 1 + 23.

Schjeldahl, Peter: "The Smartass Problem". *The Village Voice*, 1 de marzo, p. 87.

Krauss, Rosalind: "Robert Morris autour du probleme corps/exprit". *Artpress*, julio/agosto, n° 193, pp. 24-32.

Crow, Thomas: "Yo Morris". *Artforum*, verano, vol. 32, n° 10, pp. 82-93, 114.

"Golden Memories: W.J.T. Mitchell Talks with Robert Morris". *Artforum*, abril, vol. 32, n° 8, pp. 86-91, 133.

Cameron, Dan: "Farewell my Guggenheim". *Art and Auction*, mayo, pp. 102 + 104.

Gimelson, Deborah: "It's a Wonderful Life". *ArtNews*, verano, vol. 93, n° 6, pp. 170-172.

1993

Saunders, Wade: "Making Art Making Artists". *Art in America*, n° 1, enero, pp. 70-94.

"Out of Sight at the Lisson". *Flash Art News*, vol. 26, n° 170, mayo/junio, p. 107.

1992

Cron, Marie-Michele: "Pour démasquer les angoisses". *Le Devoir*, 1 de febrero.

Crow, Thomas: "Critical Reflections". *Artforum*, mayo, pp. 104-105.

Relyea, Lane: "Charles Ray: In the No". *Artforum*, septiembre, pp. 62-66.

1991

Smith, Roberta: "A Hypersensitive Nose for the Next New Thing". *The New York Times*, domingo, 20 de enero, pp. H33 y H31.

Larson, Kay: "Change of Head". *New York Magazine*, 11 de febrero, pp. 56-57.

Wilson, William: "Minimally a Bad Boy". *Los Angeles Times*, 7 de mayo, secc. F8, p. F8

Mahoney, Robert: "Review of Robert Morris". *Arts Magazine*, verano, p. 88.

Smith, Roberta: "Art and Power, or, the Fist That Grips the Brush". *The New York Times*, 24 de octubre, pp. C17 + C21.

Wheeler, Daniel: "Art Since Mid-Century: 1945 to the Present". The Vendome Press, Nueva York.

1990

Chave, A.C.: "Minimalism and the Rhetoric of Power". *Arts Magazine*, enero, pp. 44 -63.

Lewis, Jo Ann: "Gallery Owner Leo Castelli". *The Washington Post*, 12 de abril, pp. C1+C2.

Johnson, Ken: "Robert Morris's Wake-Up Call". *Art in America*, diciembre, pp. 150-157.

Bois, Yve-Alain: "Art of the Sixties and Seventies: Panza the Idealist?". *The Journal of Art*, octubre, p. 29.

Richard, Paul: "The Maximal Robert Morris:

At the Corcoran, Chaos and Contradictions From the Heart of a Former Minimalist". *The Washington Post*, domingo, 9 de diciembre, pp. G1 + G10

1989

Wilson, William: "Review". *Los Angeles Times*, viernes, 13 de enero, p. 19.

Knight, Christopher: "Morris Offers a Survey of Art's Terrain". *Los Angeles Herald Examiner*, viernes, 13 de enero, p. 33.

Kandel, Susan: "Process Server". *LA Weekly*, 10-16 febrero, pp. 41,43.

Siegel, Joanne: "Suits, Suitcases and Other Look-Alikes". *Arts Magazine*, abril, pp.70-75.

Pagel, David: "Robert Morris at Margot Leavin". *Art Issues*, #4, mayo, p. 24.

Beardsley, John: "Earthenworks Renaissance". *Landscape Architecture*, vol. 79, junio, pp.47-48.

Kuspit, Donald: *Artforum*, vol. 28, septiembre, pp. 139-140.

Faust, Gretchen: *Arts Magazine*, vol 64, octubre, pp. 102-103.

1988

Brenson, Michael: "Art: From Robert Morris". *The New York Times*, viernes, 15 de enero, p. C23.

Wallach, Amei: "When Thought Outweighs Technique in Art". *Newsday*, 15 de enero, fin de semana, p. 25.

Larson, Kay: "Copy Cats". *New York Magazine*, 1 de febrero, pp. 48-49.

Heartney, Elenor: "Review". *Art News*, abril, pp. 136-140.

Morgan, Robert, C.: "Spotlight: Robert Morris". *Flash Art*, mayo/junio, p. 122.

Robins, Corinne: "Robert Morris: Death and Picture Frames". *Arts Magazine*, mayo, pp. 74-75.

Kuspit, Donald: "Robert Morris: Would-Be Old Master". *Contemporanea*, mayo/junio, pp. 81-85.

Semin, Didier: "Pour la documenta a Champignac". *Art Press*, mayo, p. 32.

Cooper, Dennis: "Review". *Artscribe International*, septiembre/octubre, p. 85

1987

Marmer, Nancy: "Documenta 8: The Social Dimension?". *Art in America*, septiembre, p. 132.

Wagner, T.: "Auf der Suche nach Verbindlichkeiten: zur Documenta 8". *Kunstwerk*, vol. 40, septiembre, pp. 47-48.

1986

Baigell, Matthew: "Robert Morris vers l'Apocalypse". *ArtPress* 99, enero, pp. 14-20.

Lurie, David: "American Eccentric Abstraction, 1965-1972". *Arts Magazine*, marzo.

Leone, Lawrence: "Directions 1986 at the Hirshhorn Museum and Sculpture Garden". *Art News*, abril, pp. 144-145.

Curtis, Cathy: "Morris' Works Explore the Final Terror". *The Orange County Register*, viernes, 2 de mayo.

Wilson, William: "Rattling Skeletons in Newport Beach". *Calendar, Los Angeles Times*.

Knight, Christopher: "Creation and Destruction as Art - Robert Morris' perplexing works on exhibit in Newport". *Los Angeles Herald Examiner*, domingo, 11 de mayo.

1985

Levin, Kim: "Apocalyptic Paint". *Village Voice*, 29 de enero.

Glueck, Grace: "Robert Morris". *The New York Times*, viernes, 18 de enero.

"Robert Morris at Sonnabend Gallery". *Corporate Culture Manhattan Inc.*, (GalleryGuide), enero.

Larson, Kay: "Robert Morris Goes Baroque". *New York Magazine*, January 28

Ratcliff, Carter: "Robert Morris: A Saint Jerome for Our Times." *Artforum*, April

1984

"The Shadow of the Bomb". *Arts*, abril, pp. 73-82.

"Robert Morris, Proposal for a Waterfront Site 1984". *Art in America*, abril.

Russell, John: "Good Art Knows When To Shut Up". *The New York Times*, domingo, 25 de noviembre.

Howell, John: "Endgame". *Artforum*, noviembre.

Lichtenstein, Therese: "Works on Paper". *Arts Magazine*, enero.

1983

Lichtenstein, Therese: "Robert Morris". *Arts Magazine*, marzo.

"A Tomb Outside the City". *The Voice*, 1 de febrero, p. 67.

"Robert Morris (at Leo Castelli & Sonnabend Gallery)". *The New York Times*, 28 de enero.

Cohen, Ranny: "Robert Morris (at Leo Castelli & Sonnabend Gallery)". *Artnews*, marzo.

Marmer, Nancy: "Death in Black and White".

- Art in America*, marzo, p. 129.
- Patton, Phil: "Robert Morris and the Fire Next Time". *Artnews*, diciembre, pp. 84-91.
- Kass, Ray: "Morris Graves". *Artnews*, diciembre, p. 92.
- Adcock, Craig: "The Big Bad: A Critical Comparison of Mount Rushmore and Modern Earthworks". *Arts Magazine*, abril, pp. 104-107.
- McGreevy, Linda E.: "Robert Morris' Metaphorical Nightmare: The Journado del Muerto". *Arts*
- "Robert Morris". *Arts Magazine*, marzo.
- Smith, Roberta: "Robert Morris' Career Might be Seen as the Inverse of Robert Rauschenberg's". *Village Voice*, 25 de enero.
- Renard, Delphine: "Robert Morris - Galerie Daniel Templon". *Art Press* (Exposiciones), julio/agosto.
- Glade, Luba: "The Beholder". *Gambit*, 27 de noviembre.
- 1982**
- Fleming, Lee: "On Metaphor". *Washington Review*, febrero/marzo, p. 10.
- Kalil, Susie: "Robert Morris: Provocative Visual Vocabularies". *Artweek*, 13 de febrero.
- "Robert Morris". *Artnews*, mayo.
- "Robert Morris". *Village Voice*, 15 de junio, p. 69.
- Flood, Richard: "Purchase". *Artforum*, mayo.
- "The Last Designer Sheet". *Portfolio*, septiembre/octubre, p. 12.
- 1981**
- Crossley, Mimi: "Art: Robert Morris: Selected Works 1970-80". *The Houston Post*, domingo, 20 de diciembre.
- Gintz, Claude: "Du Minimalisme au Neo-Baroque". *Artistes*, marzo-abril, n° 8.
- Kahn, Barry: "Public Sculpture as Living Presence". *New Art Examiner*, noviembre (edición Medio Oeste).
- Buchloh, Benjamin: "Westkunst-Modernism's Restkunst?". *Art Monthly*, octubre.
- Johnson, Patricia C.: "The Total Experience of Robert Morris". *Houston Chronicle*, domingo, 20 de diciembre.
- Swift, Mary: "Metaphor: New Projects by Contemporary Sculptors". *Art in America*, diciembre, p. 100.
- 1980**
- Clay, Grady: "Reports: Earthworks Move Upstage". *Landscape Architecture*, enero, pp. 55-57.
- Kuspit, Donald B.: "The Artist (Neo-Dandy) Stripped Bare by His Critic (Neo-Careerist), Almost". *Arts Magazine*, mayo, pp. 134-137.
- Eisenman, Stephen F.: "The Space of the Self: Robert Morris in the Realm of the Carceral". *Arts Magazine*, septiembre, pp. 104-109.
- Crary, Jonathan: "Situazione New York". *D'Ars*, diciembre, pp. 54-61.
- Fineberg, Jonathan: "Robert Morris Looking Back" (una entrevista). *Arts Magazine*, septiembre, pp. 110-115.
- Glowen, Ron: "Robert Morris-Work for Landscape and Gallery". *Artweek*, vol. II, n° 32, 4 de octubre, pp. 1-20.
- Pieszak, Devonna: "Robert Morris" (Art Institute of Chicago). *New Art Examiner*, julio, p. 17.
- Gloven, Ron: "Robert Morris" (Richard Hines Gallery). *Vanguard*, noviembre, p. 26.
- Grant, Patrick: "Image by Word and Thing". *Vanguard*, noviembre, p. 10.
- Staniszewski, Mary Anne: "Acconci, Morris, Oppenheim". *ArtNews*, septiembre.
- Tarzan, Deloris: "Morris' Art Challenges Viewers to be Patient." *The New York Times*.
- Hackett, Regina: "Morris' Morbid Fantasies" for the P.I.
- Zito, Abby: "New Concepts in Environmental Sculpture". *Art Speak*, 27 de marzo, p. 6.
- Meyer, Michael, R.: "Vito Acconci, Robert Morris, Dennis Oppenheim" (en Sonnabend). *ArtWorld*, 19 de marzo.
- Shulze, Franz: "The '70s: A Bedeviling Complexity Marked by Noisy Extremes of Taste". *ArtNews*, enero, p. 40.
- Shirley, David, L.: "Originality in Fabric". *The New York Times*, domingo, 27 de abril.
- Larson, Kay: "It's the Pits". *Village Voice*, 27 de agosto.
- Noah, Barbara: "Cost Effective Earth Art". *Art in America*, enero.
- 1979**
- Foote, Nancy: "Monument-Sculpture-Earthwork". *Artforum*, vol. 18, n° 2, octubre, pp. 32-37.
- Ratcliff, Carter: "Robert Morris: Prisoner of Modernism". *Art in America*, vol. 67, n° 6, octubre, pp. 96-109.
- 1978**
- Audette, Lawrence: "Robert Morris: Learning to See Again". *Ulster Arts*, otoño, pp. 8-10.
- 1977**
- Rubinflen, Leo: "Beating the System". *Artforum*, vol. 15, enero, pp. 48-50.
- Tuchman, Phyllis: "Minimalism and Critical Response". *Artforum*, vol. 15, mayo, pp. 26-31.
- Kuspit, Donald, B.: "Authoritarian Abstraction". *Aesthetics*, vol. 36, n° 1, otoño, pp. 27-28.
- 1976**
- Tuchman, Phyllis: "American Art in Germany: The History of a Phenomenon". *Artforum*, vol. 9, noviembre, pp. 66-67.
- Johnson, Ellen, H.: "American Art of the Twentieth Century". *Apollo*, vol. 103, n° 169, febrero, pp. 128-135.
- Onorato, Ronald, J.: "The Modern Maze". *Art International*, vol. 20, n° 4-5, abril, pp. 21-25.
- 1975**
- Martin, Richard: "Persistent Sublime". *Arts Magazine*, vol. 49, enero, pp. 74-75.
- Anker, V y L. Dalenbach: "La Reflexion Speculaire". *Art International*, vol. 19, febrero, pp. 30-31.
- 1974**
- , "Kunst Uber Kunst". Kolnischer Kunstverein, pp. 118-122.
- Anderson, L.: *ArtNews*, vol. 73, verano, pp. 113-114.
- Fry, Edward: "Robert Morris: The Dialectic". *Arts Magazine*, vol. 49, septiembre, pp. 22-24.
- Gilbert, Rolfe, J.: "Robert Morris: The Complication of Exhaustion". *Artforum*, vol. 13, septiembre, pp. 44-49.
- , "Pin-ups". *Art News*, vol. 73, n° 7, septiembre, p. 44.
- Freed, Hermine: "Video and Abstract Expressionism". *Art Magazine*, vol. 49, n° 4, diciembre, pp. 67-69.
- Russell, John: "Felt Sculptures Dominate Robert Morris Exhibition". *The New York Times*, sábado, 20 de abril.
- 1973**
- Nakov, A.B.: "Une Controverse: Angoissante Identite". *XXieme Siecle*, vol. 41, diciembre, pp. 73-74.
- Krauss, Rosalind: "Sense and Sensibility". *Artforum*, vol. 12, noviembre, p. 43-53.
- 1972**
- Burnham, Jack: "Voices from the Gate". *Arts Magazine*, vol. 46, verano, pp. 34-46.

Davis, Douglass: "Winding up the Season". *Newsweek*, 22 de mayo, pp. 106-108.

Schjeldahl, Peter: "Robert Morris: Maxi of the Minimalists". *The New York Times*, domingo, 7 de mayo.

Perrault, John: "A Sculpted Play on Words". *The Village Voice*, 4 de mayo, p. 30.

1971

Whittet, G.S.: "Morris in Retrospect". *Art & Artist*, vol. 6, junio, pp. 36-37.

Reid, N.: "The Limits of Collecting". *Studio*, vol. 182, julio, pp. 38-39.

Linville, Kasha: "Sonsbeek: Speculations, Impressions". *Artforum*, vol. 10, octubre, pp. 57-58.

Celant, Germano: "Robert Morris: Information, documentation, archives". *Arte Contemporanea*, n° 7, pp. 36-43.

Reise, Barbara: "The Aborted Haacke and Robert Morris Shows". *Studio International*, vol. 182, n° 935, julio, pp. 30-39.

1970

Kozloff, Max: "The Division and Mockery of the Self". *Studio International*, vol. 179, enero, pp. 9-15.

Antin, David: "Lead Kindly Blight". *Art News*, vol. 69, n° 7, noviembre, pp. 36-39, 87-90.

Burnham, Jack: "Robert Morris: Retrospective in Detroit". *Artforum*, marzo, pp. 67-75.

Calas, N.: "The Wit and Pedantry of Robert Morris". *Arts Magazine*, vol. 44, pp. 44-47.

Goossen, E.C.: "The Artist Speaks: Robert Morris". *Art in America*, vol. 58, n° 3, pp. 104-111.

Lipman, Jean: "Money for Money's Sake". *Art in America*, vol. 58, enero/febrero, pp. 76-83.

Shirley, David, L.: "Mover & Shaker". *Newsweek*, 19 de enero, p. 94.

Trini, Tommaso: "At Home With Art: The Villa of Count Panza di Biumo". *Art in America*, vol. 58, n° 5, septiembre, pp. 102-109.

Michelson, Annette: "3 Notes on an Exhibition as a Work". *Artforum*, vol. 8, junio, pp. 62-64.

Kramer, Hilton: "The Triumph of Ideas Over Art". *The New York Times*, sección 2, 25 de enero, p. 27D.

1969

Kozloff, Max: "Art". *The Nation*, vol. 208, 17 de marzo, pp. 347-348.

Kozloff, Max: "9 in a Warehouse". *Artforum*, vol. 7, febrero, pp. 38-42.

Rose, Barbara: "Problems of Criticism, VI: The Politics of Art, Part 3". *Artforum*, vol. 7, mayo, pp. 46-51.

Rose, Barbara: "Sculpture as an Intimate Art". *New York*, 14 de abril, pp. 48-49.

Muller, Gregoire: "Robert Morris Presents Anti-Form". *Arts Magazine*, vol. 43, febrero, pp. 29-30.

---, "Art You Can Bank On". *Life*, vol. 67, 19 de septiembre, pp. 51-52, 56-58.

Crespo, Ángel: "Los Eventos Morris en el Campus de Mayaguez". *Revista de arte/The Art Review*, Universidad de Puerto Rico en Mayaguez, n° 3, diciembre.

Plagens, Peter: "557.087 the Seattle Art Museum". *Artforum*, vol. 8, noviembre, p. 65.

Pomeroy, Ralph: "Soft Objects". *Arts Magazine*, vol. 43, marzo, pp. 46-48.

Reise, Barbara: "Untitled 1969: A Footnote on Art and Minimalstylehood". *Studio International*, vol. 177.

Sharp, Willoughby: "Place and Process". *Artforum*, vol. 8, noviembre, pp. 46-49.

Shirley, David, L.: "Impossible Art-What It Is". *Art in America*, vol. 57, mayo-junio, pp. 32-47.

Smithson, Robert: "Aerial Art". *Studio International*, vol. 177, abril, pp. 180-181.

Wilson, William, S.: "Hard Questions and Soft Answers". *Art News*, noviembre, pp. 26-29.

Kramer, Hilton: "The Emperor's New Bikini". *Art in America*, vol. 57, enero/febrero, pp. 48-55.

1968

Kaprow, Allan: "The Shape of the Art Environment". *Artforum*, vol. 6, verano, pp. 32-33.

Kozloff, Max: "New York?". *Artforum*, vol. 6, verano, pp. 48-51.

Alfieri, Bruno: "Come andare avanti". *Metro*, n° 14, junio, pp. 80-89.

Rose, Barbara: "Blowup-The Problem of Scale in Sculpture". *Art in America*, vol. 56, julio/agosto, pp. 90-91

Perrault, John: "Reviews and Previews". *Art News*, vol. 67, septiembre, pp. 12-13.

Antin, David: "Differences-Sames: New York 1966-1967". *Metro*, n° 13, febrero, pp. 78-104.

Battock, Gregory: "Robert Morris". *Arts Magazine*, vol. 42, mayo, pp. 30-31.

Battock, Gregory: "The Art of the Real". *Arts Magazine*, vol. 42, junio/verano, pp. 44-47.

Beeren, W.A.L.: "Robert Morris".

Museumjournaal, serie 13, n° 3, p. 135.

Blok, C.: "Minimal Art at the Hague". *Art International*, mayo.

Develing, E.: "Ideologische Kunst: Minimal Art". *Museumjournaal*, serie 13, n° 1, p. 2-12.

Gilardi, Piero: "Microemotive Art". *Museumjournaal*, serie 13, n° 4, pp. 198-203.

Gilardi, Piero: "Primary Energy and the 'Microemotive Artists'". *Arts Magazine*, vol. 43, septiembre/octubre, pp. 48-51.

Glueck, Grace: "Documenta: It Beats the Biennale". *The New York Times*, sección 2, julio, p. 20D.

Glueck, Grace: "A Feeling for Felt". *The New York Times*, sección 2, abril, p. 20D.

Hahn, Otto: "Ingres and Primary Structures" (trad. Peter Ruta). *Arts Magazine*, febrero, pp. 24-26.

Hutchinson, Peter: "Earth in Upheaval". *Arts Magazine*, vol. 43, noviembre, pp. 19 + 21.

Leider, Philip: "1 The Properties of Materials: In the Shadow of Robert Morris". *The New York Times*, sección 2, 22 de diciembre, p. 31D.

Sauerwein, Laurent: "Two Sculptures by Robert Morris". *Studio International*, vol. 175, n° 900, May, p. 276.

Pleynet, Marcelin: "Peinture et Structuralisme". *Art International*, vol. 12, noviembre 20, pp. 29-34.

Sharp, Willoughby: "Air Art". *Studio International*, vol. 175, mayo, pp. 262-265.

Siegel, Jeanne: "Documenta IV". *Arts Magazine*, vol. 43, septiembre/octubre, pp. 37-41.

Smithson, Robert: "A Museum of Language in the Vicinity of Art". *Art International*, vol. 12, 20 de marzo, pp. 21-27.

Smithson, Robert: "A Sedimentation of the Mind: Earth Projects". *Artforum*, vol. 7, septiembre, pp. 44-50.

---, "The New Art: It's Way, Way Out". *Newsweek*, vol. 72, 29 de julio, pp. 56-63.

Tillim, Sidney: "Earthworks and the New Picturesque". *Artforum*, vol. 7, diciembre, pp. 42-45.

Lippard, Lucy R. y John Chandler: "The Dematerialization of Art". *Art International*, vol. 12, 20 de febrero, pp. 31-36.

Lovweien, Wijers: "Interview met Robert Morris". *Museum Journaal*, serie 13, n° 4, p. 14.

---, "Mastery of Mystery". *Time*, 17 de mayo.

Leering, J.: "Robert Morris: 2 L-Shapes 1965". *Museum-Journaal*, vol. 13, n° 3, p. 135.

Rijksmuseum Kroller-Muller, Ámsterdam.

1967

- Rose, Barbara: "The Value of Didactic Art". *Artforum*, vol. 5, abril, pp. 32-36.
- Rosenberg, Harold: "The Art World". *The New Yorker*, vol. 43, 25 de febrero, pp. 99-109.
- , "Obvious Forms and a Boom in Boxes". *Life Magazine*, 28 de julio, pp. 40-44.
- Perrault, John: "Union Made". *Arts Magazine*, vol. 41, marzo, pp. 26-31.
- Ashton, Dore: "Jeunes talents de la sculpture americaine". *Aujourd'hui*, vol. 10, diciembre 1966/enero 1967, pp. 158-160.
- Benedikt, Michael: "New York Letter". *Art International*, vol. 11, 20 de enero, pp. 56-62.
- Benedikt, Michael: "New York: Notes on the Whitney Annual 1966". *Art International*, vol. 11, 20 de febrero, pp. 56-62.
- Lippard, Lucy R.: "Eros Presumptive". *The Hudson Review*, vol. 20, primavera, pp. 91-99.
- Rainer, Yvonne: "Don't Give the Game Away". *Arts Magazine*, vol. 41, abril, pp. 44-47.
- Scott, R.: "Robert Morris, A Report on the Art and Technology Program". *The Los Angeles County Museum of Art*, 1967-1971, pp. 238-240.
- Michelson, Annette: "10 x 10 'concrete reasonableness'". *Artforum*, vol. 5, enero, pp. 30-31.
- Fried, Michael: "Art and Objecthood". *Artforum*, vol. 5, junio/verano, pp. 12-23.

1966

- Bannard, Darby: "Present-Day Art and Ready-Made Styles". *Artforum*, vol. 5, diciembre, pp. 30-35.
- Benedikt, Michael: "New York Letter". *Art International*, vol. 10, diciembre, pp. 64-69.
- Bochner, Mel: "Primary Structures". *Arts Magazine*, vol. 40, junio, pp. 32-35.
- Dienst, Rolf-Gunter: "A Propos Primary Structures". *Arts*, vol. 40, n° 8, junio, p.13.
- 1965**
- Kozloff, Max: "The Further Adventures of American Sculpture". *Arts Magazine*, vol. 39, febrero, pp. 24-31.
- Rose, Barbara: "ABC Art". *Art in America*, vol. 53, octubre/noviembre, pp. 29-36.
- Antin, David: "Art & Information, 1 Grey Paint". *Art News*, abril, pp. 22-24, 56-58.
- Johnston, Jill: "The New American Modern Dance". *The New American Arts*. Richard Kostelanetz ed., Collier Books, pp. 160-193
- Lippard, Lucy R.: "New York Letter". *Art International*, marzo, pp. 46-52.
- Lippard, Lucy R.: "New York Letter". *Art International*, abril, pp. 48-63.
- Lippard, Lucy R.: "New York Letter". *Art International*, mayo, pp. 52-59.
- Wladman, Diane: "Cornell: The Compass of Boxing". *Art News*, marzo, pp. 42-45, 49-50.

- Berrigan, Ted: "Reviews & Previews: Robert Morris". *Art News*, febrero, p. 13.

1964

- Judd, Donald: "Black, White and Gray". *Arts Magazine*, marzo, pp. 36-38.
- Oeri, Georgine: "The Object of Art". *Quadrum*, n° 16, pp. 13-14, 4-26.

1963

- Rose, Barbara: "New York Letter". *Art International*, vol. 7, 5 de diciembre, 61-65.

COLECCIONES:

- Pasadena Art Museum, Pasadena, California
- Dallas Museum of Fine Arts, Dallas, Texas
- Whitney Museum of American Art, Nueva York, Nueva York
- Tate Gallery, Londres, Inglaterra
- National Gallery of Canada, Ottawa, Ontario, Canadá
- Walker Arts Center, Mineápolis, Minnesota
- Detroit Institute of Arts, Detroit, Michigan
- Moderna Museet, Estocolmo, Suecia
- Allen Memorial Art Museum, Oberlin College, Oberlin, Ohio
- Milwaukee Art Center, Milwaukee, Wisconsin
- Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut
- National Gallery of Victoria, Melbourne, Australia

Cortesía Leo Castelly Gallery, Nueva York

TRADUCCIONES

DRAWING REFLECTIONS

Consuelo Císcar Casabán
Director of the IVAM

“A word is a sign, but a sign does not have to be a word, it can be a line in a drawing,
a note in a concerto, a shadow in a photograph.”
Umberto Eco

The 1960s were years that led up to the introduction of new social and cultural changes. Post-war European society took important steps towards liberties and rights in every area of individual development. In this setting of social struggle and demands for new possibilities, art experienced a regeneration related to the utopian avant-gardes of the 1900s and adopted a more reactionary, more anti-system attitude. Art movements and young rebels expressed similar ideas, giving rise to many new movements – including Fluxus, Arte Povera, Poetic Realism and Pop Art – and declarations such as Baselitz’s “Pandemonium” manifestos, and this in turn led to new ways of understanding art that were closer to everyday life and to thought and the conceptual world.

Robert Morris (Kansas City, 1931) felt at ease with this new unrestricted openness and morphological promiscuity, which was enhanced by the introduction of new technical media, and he became a pioneer in previously unexplored fields which received names such as Conceptual Art, Minimalism, Land Art, performances, video installations and so on. The exhibition that we are now presenting at the IVAM is a celebration of 50 years of activity by this respected and renowned American sculptor. And for it I decided to ask Barbara Rose, the curator of the exhibition and a friend of Robert Morris, to rescue the drawings that he has been making throughout his life and that he had not considered showing until relatively recently. Barbara was the only person capable of carrying out this task because of her ability as a historian and her great friendship with Morris.

So in this case it is not sculpture that shoulders the burden of his artistic discourse but the drawings that he has made and kept in his studio, from the time when he was beginning as an artist to the present day, which we can now interpret like musical scores that set out the key components of his thinking. He took a very active part in the Fluxus movement at the start of his career, and in that context he succeeded in introducing principles and strategies for a new way of understanding an anti-bourgeois form of art that broadened its boundaries by breaking away from the traditional mould. This new burgeoning of creativity soon led to action that set in motion ideas characterised by their emphasis on the principle of temporality.

Morris’s enthusiastic approach to the development of ideas in order to bring about change led him to explore the many relationships that exist between art, the artist, the public and the places where art is seen, where the space and materials employed are poetically transfigured. We find this urge in his drawings, most of which have a theatrical quality that we can associate with life itself, narrated with a sober, laconic language stripped of rhetoric.

The retrospective that we now have the pleasure of seeing includes works from his *Blind Time* series (his best-known drawings), reinterpretations of Goya (the later works) and an installation of Morris’s monumental drawings of the disasters of the wars and massacres of the twentieth and

twenty-first centuries. If we look closely at the various series of drawings we find that they can be seen as icons that function as words that point towards creative directions not contemplated in his sculptures. In this hybridisation of signs and codes Morris delights in a discourse in which images can be read as if they are fragments of a written work, interpreted not only with words but also with the eye and with thought.

Like our ancestors, who found drawing to be the most forceful form of expression for displaying and verbalising their ideas, Morris feels that with the strokes he draws he can write poetry that illuminates scenes and provokes reflection. This principle of appreciating word as icon and icon as word is something that we must keep very much in mind, understanding that there is not just one linear language in his work but many languages of a polymorphic nature.

Morris’s interest in investigating every field, constructing and deconstructing and pushing beyond the boundaries of what is established, has made him one of the most versatile artists in the United States, with work that ranges over abstraction, expressive and figurative painting, and sculptures and installations connected with Land Art and Minimalism.

In this new sensibility situated in the conceptual realms of art we find a reductionist philosophy that seeks to obtain the greatest possible expressiveness by the simplest means, which he achieves with the formal purity of his work.

Yet this work is always bound up with a powerful meaning, the development of an idea. In fact, as this exhibition shows, his drawings are sometimes not preliminary investigations but rather proceed along a distant, parallel path, as if he needed to use drawing to find a space in which to explore other forms of reflection.

Thus, once again, art and life come together in an extraordinary manner in this exhibition of drawings that develop the ideas of the processes and artistic projects of the provocative artist Robert Morris.

FOREWORD

José Luis Olivas Martínez
President of Bancaja

We often tend to recall the best-known works of the most important artists, the works that put them in the forefront, in the always difficult domain of the great trailblazers in the evolution of the visual arts.

Yet we should never forget that those works that have acquired greatest fame belong to a vaster collection of works of art, many of them almost unknown to the general public, which form part of the very process of creation.

This observation is fully confirmed when we take a detailed look at the retrospective survey of works on paper by Robert Morris (Kansas City, 1931) that the IVAM is now presenting in Valencia, corresponding to the period from 1960 to 2010.

The exhibition ranges over five decades – from when he was a young man to very recent times – in the life of an artist who has long been

recognised as one of the great names in the reinvigoration of aesthetics by the use of languages that have brought about profound changes in the visual arts in the last half century.

This selection of drawings contains essential keys for an understanding of the totality of Robert Morris's very varied oeuvre, and we must emphasise the importance of the fact that an institution of such solidly established prestige as the IVAM has programmed such a significant show to give a rousing start to a new round of exhibitions.

To make it easier to enjoy this special event, the selection of drawings is accompanied by a series of complementary materials that offer an eloquent illustration of the diversity of forms with which Robert Morris has engaged in the course of these long years of constant activity, demonstrating that he has remained attentive to changes in present-day art and revealing how far he has influenced those changes and furthered them by his personal activity and reflections, materialised in works such as the ones that we see here.

Bancaja rightly takes great satisfaction in making possible this enormously interesting offering from the IVAM as part of our ongoing contribution to the task of bringing the values of art and culture to a wider audience.

ROBERT MORRIS: DRAWING AS THINKING

Barbara Rose

"Let's allow intuitions, reason, and imagination to be part of thinking. If we do, then thinking is present throughout the process of working to manifest in the end."

Robert Morris, *From Clio to Mnemosyne*¹

Throughout his long and fruitful career, Robert Morris has defined drawing in many different ways: as philosophical investigation, conceptual premise, preparatory sketch, working diagram, record of physical processes, and ultimately as the principal means to resolve aesthetic problems. This exhibition reveals how Morris has redefined the traditional medium to plot his journey as an artist as well as to think through the major issues confronting avant-garde art in the transition from high modernism to postmodernism.

Morris's decision to stop painting in 1958, the year *ARTnews* named him the best young painter in the United States, was not arbitrary; it was typical of his relentless self-criticism, and of using his own work as a form of art criticism. This practice is especially evident in the drawings. His dual and parallel career as both artist and aesthetician began early when he studied studio art at the same time as philosophy, psychology and art history. Despite his prodigious output of critical writing, we maintain that the true vehicle of Morris's thinking is the drawings in which he works through both aesthetic as well as existential problems. It is in drawing that he examined contradictions that neither painting nor sculpture could resolve. In drawing, he was free to speculate because the record of impulse was direct and unmediated by the inhibition of criticism.

Morris is known as an innovative and daring pioneer in many diverse media. He has explored a variety of techniques, materials, and processes

in drawing, as well as changing its scale from that of the page to that of the mural. His amplified definition of drawing as an autonomous and major means of expression drew on his knowledge of the history and forms of both Western and Asian art. No given style, but rather a consistent attitude of doubt and skepticism characterizes his attempts to use drawing as a means to explore and define the boundaries of the self both in physical space as well as in the ineffable realm of consciousness. This search for self-definition takes place primarily within the context of a redefinition of the means, modes, and functions of drawing as an autonomous discipline, split off from its traditional relationship to painting, sculpture, and architecture and redefined as a form of both existential as well as phenomenological exploration.

The refusal to adopt a consistent style stems from Morris's attitude of opposition to any defined status quo, and allows him to use negation as a means to go forward. As we trace his progress in drawing, we observe him taking certain positions and then rejecting them in a process of dialectical evolution based not on an idea of progress, but rather on self-criticism and a search for a coincidence between experience and perception.

In her historic Museum of Modern Art catalogue, which laid down the basis for understanding the change of the role of drawing from the past to the present, Bernice Rose observed: "Drawing today is not a vehicle for self-expression within a fully realized structure of self-explanatory forms, nor is it a term that signifies a set of rules projecting a rationalist view of the world. In the present era style and autography are no longer synonymous; yet drawing retains an authority over the notion of authenticity and affirms that the artist's hand still counts in the primary expression of ideas. Drawing holds a unique position within the spectrum of the arts, for while maintaining its own tradition it has also served the most subversive of purposes."² These were all terms in which Robert Morris understood a redefinition of the role of drawing.

1 FIRST PREMISES

"I am my drawings, for better or worse. Who we are will, I am sure, be defined very differently in the future."

Robert Morris, June 6, 2011³

Robert Morris, who was born in Kansas City, Missouri, in the heart of the American Midwest in 1931, did not intend to be an artist. His ambition was to play major league professional baseball, which makes his concern with bodies in motion a logical consequence of his involvement with athletics. As a teenager he traveled around the Midwest playing semiprofessional games with local teams. He began his studies at the University of Missouri in Kansas City and attended the Kansas City Art Institute, an important American art school oriented toward teaching craft and technical skills. Convinced he was not good enough for major league sports, he began to concentrate increasingly on the artistic talent his teachers had spotted when he was a child.⁴

Given its location in America's agricultural heartland, it is surprising that the Kansas City public school system stressed art education. Young children were taken to the Nelson Atkins Museum, one of the first encyclopedic art museums in the United States, where they drew objects from its extensive collections. Morris recalls drawing an Egyptian relief, for example, when he was eight years old. From this point on, he began to frequent the museum and study the objects in it. These formative experiences had a profound impact on him that can be traced above all in his drawings.⁵

In 1951, at the age of twenty, he moved to California, where he briefly attended the California School of Fine Arts (later known as the San Francisco Art Institute), an outstanding art school where major painters such as Clyfford Still taught. Realizing he was about to be drafted, he enlisted in the US Army during the Korean War and was assigned to the Engineer Corps, where he worked on construction projects until he was demoted for bad behavior to the military police with the responsibility of ferrying prisoners from a jail in Inchon to one in Tokyo, which brought him into direct contact with Japanese culture, whose spare aesthetic he admired. Although he did not see battle, he witnessed barbaric acts against civilians that remained as nightmarish memories that find voice in his later drawings based on Goya's *Los desastres de la guerra* (The Disasters of War).

After his two-year stint in the army, traveling back and forth to Japan and China, he returned to the USA, where he worked as a wrangler, breaking wild horses on a ranch in Wyoming, until he earned enough money to return to college. In 1953, he enrolled at Reed College in Portland, Oregon, known for its experimental liberal education, where he studied philosophy and psychology, two disciplines that continued to inform his art, including his drawings, throughout his life. Despite his academic interests, it was becoming increasingly clear that his destiny was to be a visual artist. He moved back to San Francisco in 1955, accompanied by choreographer Simone Forti, a fellow student at Reed, whom he married.

Morris's teachers at the California School of Fine Arts were Bay Area figurative painters and abstract expressionists whose styles he found conventional and uninspiring. Jackson Pollock, on the other hand, seemed a real challenge. However, he quickly came to the conclusion that not even Pollock's radical method of pouring liquid paint onto an unstretched fabric on the floor rather than applying it with a brush on stretched canvas could continue to innovate within the conventions of painting—a conclusion Pollock himself apparently made. Morris admired Pollock's ability to use paint in a way that changed the very structure of painting by asserting and stressing the physical properties of materials as well as emphasizing the process that created the image.⁶ Having seen Hans Namuth's widely reproduced photographs of Pollock painting in *Life* magazine, Morris began to work on the floor as opposed to the wall on very large canvases he described as gestural and expressionistic, using a reduced palette of black, white, and gray. In many respects the work on paper that survives from this period suggests a black and white version of Pollock's last painting, *Scent*, painted in 1955 (which was often reproduced in black and white). FIG. 1.

Morris's drawings were very large and done on the floor, like his paintings. FIG. 2. Taking Pollock as an example, Morris avoided the figure-ground relationships that characterized painting up through Cubism by emphasizing a highly articulated surface animated by a broken, pulsing, and moving field with no specific focus. His works on paper of this period presage the process-oriented *Blind Time* drawings he began decades later. To paint on such a large scale, he built a moving platform. This permitted him to move across the huge canvas on the floor, a situation he described as similar to making a tapestry.⁷ After he covered the entire area with a thick pasty pigment he mixed himself, he applied the thick medium to canvas with various instruments, including newspapers and his hands. Once he was finished, like Pollock he would either accept or discard the result of his process.

The evolution of the style and content, the materials and techniques of Morris's drawings chronicle his realization of what was no longer available to painting – the record of process and the flux of feeling, as

well as a means to engage the political and cultural dilemmas of his time without resorting to academic figuration or facile illustration. Confronting the obstacles that convinced him to stop painting, he ultimately found in drawing ways to create a tactile sense of surface and chiaroscuro contrasts that did not evoke a perception of depth. His return to working directly with his hands and with mixed media in drawings beginning in the seventies permitted him to create the painterly sensual surfaces and specific process-documenting images he sought to create in his early paintings, but this time on paper or other wafer-thin surfaces that adumbrated and undercut any form of illusionism.

Frustrated that even for Pollock in his most radical phase painting was disengaged from the process of its creation, Morris sought to marry image with process in works that could not be considered an object. This search finally led to the masterful series of *Blind Time* drawings, which fused process with a record of action in an image spread across a given surface that because of the explicit two-dimensionality of drawing cannot be perceived as sculpture or illusionistic painting as a three-dimensional object in space. To arrive at this solution, however, he would have to follow a path that took many unexpected and often contradictory turns, sometimes doubling back on itself before another point of departure could be identified.

When Morris returned to San Francisco in 1955, he began making figurative drawings with very small repeated strokes for contours. The drawings were connected as serial sets implying movement. At one point a number of the related drawings were shown together as if they depicted animation. Their multiple open contours were reminiscent of Cézanne's searching style. FIG. 3. Morris first encountered Cézanne when he saw the painting of *Mont Sainte-Victoire* in the Nelson Atkins Museum in Kansas City. It was an image that would haunt him and reappear in later paintings and drawings. FIG. 4, 5. Along with Pollock, Cézanne continued to preoccupy Morris because Cézanne, too, posed what appeared to be unsolvable aesthetic problems that had vexed artists for generations.

Like the image of Jackson Pollock caught by the camera in the act of painting, Cézanne's *Mont Sainte-Victoire* also appears in Morris's transfer drawings of the eighties, often in combination with other obsessive themes such as the labyrinth and images drawn from Goya's paintings and prints. Morris has said that the formative experience for his art was the works he encountered as a child at the Nelson Atkins Museum, where he spent a great deal of time. In the eighties, Cézanne's *Mont Sainte-Victoire*, the Sung dynasty scroll paintings, and the Goya prints exhibited in a mezzanine gallery returned to haunt his imagination.

Many years later Morris wrote an essay which focused on Cézanne's translation of the multiplicity of perceptions of an object or body in space as it is informed by memory. In his essay "Cézanne's Mountains," written in 1998, Morris describes the questions he sees Cézanne's work posing:

"It is as though such marks and such a surface were generating a space that was moving into a different, yet-to-be-named space, one that hovered at the edge of resemblance [...] What name is there for this faceted skein of marks that fall now like a veil and now like a wall below a horizon that is itself permeable to a surge and flow between top and bottom, not to mention the suggestion of far as near and near as far? [...] What sort of space has the capacity to both hover and yet anchor itself to a surface?"⁸

In the work of Pollock, Cézanne, and finally Goya, whose images begin to haunt his work in the eighties, Morris found mysteries that language could not express. Indeed it was precisely this inability for words to adequately convey their respective achievements that fascinated him. The appearance

of reproduced images of their works in his drawings, which are a record of his own analysis of the problematics of art-making, is evidence of the degree to which their enigmatic achievements remained a challenge.

Morris's early Cézannesque figure drawings, some of which he framed in sculptural reliefs he made in the eighties that included the impressions of body parts, can be seen as an attempt to understand the nature of what Merleau-Ponty described as "Cézanne's doubt." For what Cézanne pictured was not the terra firma of figures and forms anchored in solid ground, but rather their fluctuating instability as boundaries were lost and contours dissolved into tactile strokes and broken contours that allowed the background to seep into the presumably solid bodies and forms.

Only decades later in his *Blind Time* drawings could Morris begin to grapple with the way in which Cézanne changed the structure of painting to open the door to a new kind of space unrelated to Renaissance and academic illusionism, which called upon a primarily tactile rather than visual response to establish space. From the very outset of his career Morris is already focused on the phenomenology of perception. This interest was intensified by his reading of Maurice Merleau-Ponty's *Phenomenology of Perception* as soon as it was translated into English in 1962. The physical grounding of perception itself – visually and conceptually – became a lifelong preoccupation for Morris.

2 . CAGE, DUCHAMP, AND THE NEW AVANT-GARDE

"For the time being I am involved in a kind of reducing process of attempting to find images that are closer and closer to the limit. This is, of course, very Protestant – wanting to achieve an absolute or final statement, to put a stop to process, to beat time (unintended pun). I am able to assign both a negative and positive value to this approach. On the one hand it reflects the desire to get outside by making logical steps (doing next to nothing so that nothing will be a real 'next'). Then there is the dislike of the personality which needs to go on making art – perhaps by a kind of attenuation one will finally lose the habit. On the positive side there is my feeling about perception itself."

Robert Morris, letter to John Cage, 1961⁹

As a young painter in San Francisco, Morris, who had married choreographer Simone Forti, became involved with the experimental workshop of Anna Halprin, known for its interdisciplinary orientation. It was there he met the composer La Monte Young, who would connect him to the New York art scene in 1960 and especially to the radical aesthetics of composer John Cage. Young had met Cage originally at the Stockhausen Seminar in Darmstadt in the summer of 1956, where Cage lectured on his ideas on composition as a process incorporating chance. Cage's idea that a musical composition could simply be a timed interval of silence inspired Young to concentrate on the duration of a single vibrating sound as opposed to twelve-tone dissonance. Like his friend Marcel Duchamp, Cage sometimes used instructions for actions in his compositional notations. Cage's classes at the New School for Social Research were visited by artists such as Happenings creators Allan Kaprow and Jim Dine, as well as by Larry Poons and George Segal and composers such as Toshi Ichiyanagi, Yoko Ono's first husband. To these young people looking for new directions, John Cage was the reigning guru who was able to see beyond Duchamp's negative critique of Western art to positively embrace new forms informed by Eastern, especially Japanese, aesthetics.

By spring 1960 Morris was considering leaving San Francisco, and was spending time in Manhattan. He returned to San Francisco for the summer but moved definitively to New York the following winter. With the move in mind, he wrote to John Cage – to whom he had been introduced by La Monte Young – on August 8, 1960, about his new

experiments.¹⁰ "I am now in the process of working on an event with elements of smoke, water, compressed air, mirrors, small explosions, etc. which I hope can be distributed and given its dynamics by mathematics. I need some way of giving these things existence and at the same time removing the 'me' which would make them occur too much in terms of habits – their continuities, even their non-continuities I wish to remove from my expression."¹¹ It was a prophetic description of his plans; eventually he would work with all these phenomena.

La Monte Young, among the original members of Fluxus, was Robert Morris's guide to the New York art scene. Young's *Composition 1960 No. 10*, a performance score containing the instruction "Draw a straight line and follow it," was dedicated to Morris. Young was a pioneer of a minimalist form of composition that traded Western harmonics for Eastern duration; it became known as "drone music."¹² Branden Joseph has compared Young's compositions to Morris's inexpressive "minimal" sculpture. Indeed, they shared an anti-expressionist, anti-Western aesthetic.¹³ That drawing could indicate a path in space was a suggestion Morris obviously took seriously as he searched for new forms of expression, recasting familiar art historical genres into literal equivalents. For example, his self-portrait consisted of a graph of an electroencephalogram that he had made at the Columbia University laboratory, calculating the time he would have to plot the distance from head to toe as the needle recorded his brainwaves. The resulting graph was literally a record of his mind thinking about his body, a virtual picture of the Cartesian dualism to which both Morris and his critics have frequently alluded.¹⁴

Thus Morris found his voice as an artist in the milieu of Cage, Duchamp, and their younger admirers, Johns and Rauschenberg, rather than in the context of formalist abstraction toward which he had become hostile. A new generation of artists viewing Abstract Expressionism as a tired dead end was drawn to Cage's ideas that concerts could be multi-faceted interdisciplinary events involving movement, sound, and images. Like Rauschenberg and Johns, Morris would become preoccupied by the relationship of abstraction to representation and enigmatic objects frequently related to the human body. Soon after he arrived in New York he met both and became part of the circle of young artists, dancers, musicians, and writers influenced by Duchamp that revolved around Cage and choreographer Merce Cunningham.

A leading member of the emerging avant-garde, La Monte Young organized evenings of music, dance, poetry readings, lectures, and performances in Yoko Ono's studio at 112 Chambers Street from December, 1960, through June, 1961. At the time, Yoko Ono was an active member of Fluxus; however, since she was not using her loft, she allowed Morris to live and work there. He began building sets for Forti's performances, including *Box for Standing*, which he made of wood beams he found in the street, in Ono's loft. In her performance, *Box for Standing* was placed horizontally on the floor; Forti crawled under it and made sounds. Morris salvaged this frame, altered it, and set it upright as the sculpture *Box for Standing*. Then he actually constructed a *Box for Standing* big enough for a person to enter out of the plywood he would use for his sculptural constructions. He had almost completed a second *Box for Leaning*, when the Japanese artist Arakawa moved into the Chambers Street loft, which forced Morris to abandon both pieces, which may be considered his first minimal sculptures in their insistence on the relationship of the work to the human body. Later that year he made the rectangular *Column* out of plywood, which was used in a performance at the Living Theater, again organized by La Monte Young.

In June, 1961, Morris installed *Passageway*, a curving space which began at the entry door, narrowing to a point 50 feet away in the interior of the loft, where the spectator was stopped dead by a point of no return. It was the last work Young curated in Yoko Ono's loft. The plywood construction was painted the matt gray that would become the trademark of Morris's minimal sculpture. Already in 1961 *Passageway* posited Morris's focus on the perceptions of the body in space. This perception was not merely conceptual but dramatically physical in its uncomfortable, one might even say hostile, compression. The constructed passage was so narrow the body was pressed against its side. FIG. 9. It was illuminated by four 25-watt overhead bulbs making the experience even more claustrophobic. A record of the recorded sound of a human heartbeat was installed above the ceiling and turned to very low volume, thus announcing Morris's installations such as *Hearing*, for which he made an elaborately finished drawing. As the spectator moved through the enclosed space the sense of disorientation, which anticipated Serra's Corten environmental pieces, increased so that the work was as much a physical as a visual experience.

Stimulated by Cage's ideas, Morris had begun writing to the controversial composer before the two met. In the letters, he described to Cage his ideas for poems, drawings, paintings, and sculptures, based on the practice of Cage's friend Marcel Duchamp, of setting down a series of rules for actions and then following them to produce a work. In one letter, Morris described his set of directions for a "frugal poem":

"On a page of dark paper the words 'words words words' are written, filling the entire page. When read aloud one substitutes the word 'talk' for 'words.' A tape was made of the scratching of the pencil as it was written – it is intended to be several superimposed images, i.e., drawing and/or poem and/or musical score and performance."¹⁵

The directions for a "frugal poem" (which could have been called a "minimal poem" as well) anticipated performance and multimedia pieces Morris would later create as well as his practice of layering images in his later drawings. Morris wrote Cage about another project he had in mind for an "unilluminated manuscript," which actually did materialize. "On a dark gray sheet of paper 18" x 24" Duchamp's 'Litanies of the Chariot' ('Slow life. Vicious circle. Onanism ... etc.') are written and repeated enough times to fill the page – it amounts to a two and one half hour graphic recitation. The time is recorded at the bottom."¹⁶ Significantly Morris notes the time needed to execute the work as part of its content. This is the formula for fixing a work to a specific moment in time that he would use in the *Blind Time* drawings. In Pollock's poured paintings, the record of a gesture only implied the passage of time in its sputtering trajectory. Morris was determined to anchor the work even more literally in a specific time and space context. Toward this end, many of his early Duchampesque objects were involved with the measurement of time and space, such as rulers, clocks, and meters.

The early object sculptures that Morris created between 1961 and 1963, in many respects in response to Duchamp, addressed the dichotomy between process and the work it created. Since Morris could not resolve this duality, he decided to emphasize it. This was typical of the way his thought developed through an essential phase of negation of a given principle in order to advance to another stage of thinking and making that was in turn negated. The objective, it became increasingly clear, was to strip art of the illusionism that was the crowning achievement of the Renaissance.

For example, in one of his earliest pieces, the *Box with the Sound of Its Own Making*, Morris made a three-dimensional cube that occupied space and also referenced process by including the real time in which it was made with a recording of the sound of its actual construction. Thus

he elevated the principle of self-referentiality intrinsic to the definition of modernism to the level of literal factual documentation.

The plan for a sculpture he described to Cage was equally prophetic. It was to consist of a set of four cabinets to be placed next to each other with just enough room inside for a body to fit into the coffin-like forms in four positions – standing, leaning, sitting, lying – and then to be sealed inside when the door to the cabinet was closed. The concept recalled Houdini's magic tricks, with certain morbid undertones. In fact, one way to look at Morris's drawings is as plans for escape from constriction, either physical or mental. And indeed escape from enclosure became a central motif of his works. Ultimately only the standing posture was realized in miniature scale in the *I Box* relief, whose I-shaped door opens to reveal a nude Morris, blandly smiling with a cat-that-ate-the-canary grin. The implication was that, like Duchamp's self-portrait *With My Tongue in My Cheek*, the joke is on the viewer.

Originally a working drawing, now lost, was made for *I Box*, as it was for most, if not all, of the small objects and sculptures that Morris produced between 1961 and 1963. He made other drawings examining magnetic fields, a subject he found fascinating, during this period as well. He had for years tried to find out what the force was in a magnetic field but could never find the answer. According to Morris, "Azimov said a magnetic field was a kind of warping of space which extended infinitely but got weaker as it moved out. Finally, I think it was Feynman who talked about photons as carrying the force in a magnetic field. So the impulse to make drawings of magnetic fields (and I made a few literal ones Boy Scout fashion with magnets and steel filings) had to do with my ignorance."¹⁷ At this point Morris began taking Duchamp's advice to look to other disciplines than art for inspiration seriously. As his work progressed he would look to the sciences, philosophy, and archeology as sources for content and imagery.

In April 1961, Yves Klein's exhibition at the Leo Castelli gallery was the most talked-about event of the year among younger artists. Klein spent two months at the Chelsea Hotel; but since he did not speak English and the Americans did not speak French, it was his works which featured impressions of the human body on canvas that were discussed. Morris has said that he was certainly aware of Klein at the time. Klein had discovered a way of representing the body without depicting it: he made impressions on canvas by covering nudes with paint and using them as human paintbrushes. Despite the radicality of Klein's approach to art, he was not the only artist to use imprints of body parts in his work. In 1951 Rauschenberg made a full-size blueprint of the body of his wife, artist Sue Weil. Later he outlined his foot in one of the illustrations of Dante's *Inferno* that he showed at the Castelli gallery in 1961, while Johns had incorporated casts of body parts in works beginning with the 1955 targets. Like the other artists of his generation looking for a new point of departure to replace Abstract Expressionism, Morris was keenly aware of the artists Leo Castelli exhibited.

Among the other early drawings Morris made was the *Crisis* series. Ostensibly the subject of these drawings was the Cuban missile crisis, a Cold War confrontation between the Soviet Union and the United States in October 1962. He bought a *New York Post* tabloid newspaper every day during the Cuban Missile crisis and painted over one or two pages with diluted gray acrylic paint, rubbing some of it away to make the image or text below the paint slightly more visible. Sometimes he left the photograph visible without painting it out. FIG. A. When the Cuban missile crisis was over, so were the drawings. The crisis theme was revisited in 1990, and again in 2003, using headlines and images from the

New York Times.¹⁸ In the use of newspaper clippings, magazine images, and personal photos as well as impressions of his own body, Morris was following the lead of Rauschenberg and Johns, who wished to locate their work specifically within a historical and personal time frame as a record of their lives and times.

The critic Harold Rosenberg's contention that the value of "action painting" was in its "crisis content" was considered ridiculous by artists such as Morris, who found rhetorical assertions absurd because they were unverifiable. In the cool, factual world of the sixties, the pulp fantasy idea of the artist as a doomed romantic figure torn between agony and ecstasy seemed ludicrous. Lee Krasner countered Rosenberg by saying you could not discuss crisis in Pollock since every day was a crisis. This seemed to be Morris's point as well. The crisis was personal as well as political. It was this coincidence between the personal and the political that would mark all the work he would do after the certainties of minimal art and the optimism of the early sixties dissolved into doubt and disbelief at the end of the decade. And it is this dissolution that is pictured in his drawings, albeit often in masked or disguised form.

In fall 1963, Morris produced a sequence of five *Memory Drawings*. These were done in ink on gray paper on which he copied in careful cursive script a scientific text on memory, a theme that was to become increasingly important. In that they featured script without image they are "unilluminated manuscripts." The drawings were inspired by his reading of current theories of how memory was stored in the brain, which was the basis for the text in these drawings. Then he memorized the text and began writing them down from memory. In that sense the subject, the content, and the process of making these works were identical. In the *Memory Drawings*, Morris used script as image rather than using line to depict. His continuing and increasing incorporation of text in his drawings became a means to displace drawing from its traditional context of observation or diagram by equating seeing with reading. A decade later he would retrieve the theme of memory, which still continues to occupy him, in the first *Blind Time* drawings. Thus the *Memory Drawings* have a direct relationship to his later work.

The relationship of word to image and of language to perception were central issues of Ludwig Wittgenstein's *Philosophical Investigations*. Writing about Morris as well as writing by Morris cites the works of many philosophers. However, Wittgenstein, whose books he read as soon as they were published in English in the early sixties, remains a principal and ongoing source to which Morris returns again and again throughout his career in his search to unravel the connections between language, knowledge and memory.¹⁹

3 THE MINIMAL ART OF PRIMARY STRUCTURES

"All artists-as-artists say the same thing
The post-historic artist is the timeless artist-as-artist.
The artist-as-artist is the post-historic artist.
The post-historic artist is the
artist aware of himself as artist,
aware of art-as-art,
aware of everything that is not art in art,
inside or outside art."

Ad Reinhardt, *Art as Art*

While making the object sculptures first shown at the Green Gallery in 1963, Morris was taking art history graduate courses at Hunter College in New York. Under the supervision of William Rubin and E.C. Goossen, he chose to write his thesis on form classes in the work of Constantin

Brancusi, the only modern sculptor who captured his interest. FIG. 6. This early concern with Brancusi's streamlined geometric volumes – which he shared with Carl Andre – and the way Brancusi repeated and manipulated similar or identical forms was an inspiration for the minimal sculptures Morris began to make beginning in 1964. FIG. 7. At the same time that he was building the silent gray painted plywood constructions that originated in the sets he had built for Simone Forti's performances, Morris himself began to perform his own works.

In the performance piece *Site*, Morris, dressed in white and wearing conspicuous construction worker's gloves, constructs a "site" out of plywood planes he manipulates and finally sets up parallel to a horizontal panel against which a reclining nude woman (Carolee Schneemann) in the pose of Manet's *Olympia* is pinned. The studied artificiality of the action is underscored by the fact that Morris is wearing a flesh-colored papier mâché mask of his features taken from a plaster cast originally made by Jasper Johns. Photographs of the performance were widely published. Ultimately Morris paired these photographs of *Site* with Namuth's image of Pollock painting in his later transfer drawings. FIG. 8. With its association with an iconic art historical image, not to mention its frontal nudity, *Site* elicited many interpretations. Maurice Berger, for example, saw the work as an allegory of the working class and a statement about the artist as manual laborer.²⁰ Another possibility is that in *Site* Morris was not only suggesting a physical construction site, but also suggesting a metaphor for the construction of pictorial space as a sequence of planes receding behind the surface. Manet, considered the father of modernism, began condensing space behind the picture plane, a process continued by Cézanne that ultimately led to the rejection of illusionistic space that characterizes modern painting. In this context one could imagine the various movements of Morris tilting the plane up from horizontal to vertical to illustrate the spatial construction of Cézanne's paintings with their shifting spaces.

That pictorial illusionism was a problem Morris was grappling with at the same time that he was thinking about Pollock would explain why he paired a photograph of *Site* with a photograph of Pollock painting in a drawing made in the eighties in the same series in which images of Cézanne's *Mont Sainte-Victoire* also appear. By the time *Site* was performed, Morris had become acquainted with the literature of art history and with the practices of Asian art which he studied with New York School painter Ad Reinhardt, who taught art history rather than studio art at Hunter College. Reinhardt's influence on the younger generation of artists who came of age in the sixties is far greater than yet acknowledged. In any reconsideration of minimal and conceptual art, the figure of Ad Reinhardt would loom far larger than it has in current literature. Morris was sometimes at odds with his Hunter College professors, but he found much to admire in Reinhardt and the two became friends.

Reinhardt's rule-based aesthetic, in its orderliness but especially in its principle of negation as a form both of criticism as well as of creation, fit well with Morris's own rejection of bourgeois art and culture. Reinhardt's tirade against "divine madness in third generation abstract expressionists" meshed with the skeptical attitudes of the artists who became known as minimalists. The pursuit of the irreducible and the unitary, which Reinhardt felt he had achieved in his 1960 black paintings, a nearly identical series of square canvases, also predicted minimal modular seriality.

The black paintings by Reinhardt were themselves reductionist renunciations of imagery and seductive color. They were more than just dark; they were almost invisible, the cross pattern slowly emerging after

long durations of viewing. These last identical square-format (5' x 5') works by Reinhardt were based on conceptual schemes, predetermined in advance, of identical black square units organized in a cross pattern. Reinhardt had begun as a progressive Cubo-Constructivist painter. At the end of his life, however, he turned toward the silence and stasis of Asian art and its formulaic rejection of the notion of progress that propelled Western art and thought. It was a strategy for avoiding easy access that Morris especially appreciated. Whereas most of the public found Reinhardt's work boring and its nuances invisible, Morris was among those younger artists, including Frank Stella, who admired his negation of superficial assimilation and the reduction of art to decoration as well as his sense of commitment to long durations required to focus the barely perceptible cross shape in his black paintings.

Since art history is based on the differentiation and classification of personal, period, and national style, it was inevitable that advanced artists would challenge such predictable academic concepts. The reproduction of all of world art laid out all of these styles simultaneously instead of diachronically, which encouraged such a challenge to style as evolution. Archeologist George Kubler's *The Shape of Time* suggested a different kind of diachronic ordering in terms of form classes that reappear throughout human history as opposed to the linear progression imposed by strictly formalist readings based on stylistic comparisons. This concept was particularly appealing to Morris, who was already interested in alternatives to modern art.

The fact that Morris's first minimal sculpture *Column* was originally a performance prop has an exact analogy to the evolution of Claes Oldenburg's sculptures of common objects, which were originally made as props for his Happenings. That both Morris's and Oldenburg's three-dimensional works originated not in painting or sculpture, but rather in theater sets explains why their works appeared so radical when exhibited at the Green Gallery in 1964. Of the pop and minimal artists, Oldenburg and Morris stand out because they have genuine training and talent as draftsmen as well as a deep knowledge of art history and a respect for its achievements. Both were skeptical of progressive conceptions of style, yet critics and journalists insisted on inventing categories for the post-Abstract Expressionist art that emerged in the sixties, such as color field or lyrical abstraction (basically an enlargement of watercolor technique to large-scale works stained into raw canvas), pop art (a translation of popular advertising and comic book illustration into gigantic graphic images), and what came to be known as minimal art (a stripped down simplified form of sculpture based on the perception of gestalts or holistic structures).

No one objected more to a group identity than the "minimal" artists. With hindsight, we now see that the differences between these artists are probably more important than their similarities. For example, artists like LeWitt and Judd evolved from a critique of painting that identified pictorial illusionism as a form of academic deception. Flavin and Andre, on the other hand, were concerned with installations and permutations rather than objects and gestalts.

In 1964, the same year *Site* was performed, Morris had a landmark show at the Green Gallery of "minimal" volumetric wooden sculptures made of plywood and painted gray. These were conceived not as individual pieces but as an installation relating to the four walls, ceiling, and floor of the gallery space. FIG. 10. The exhibition was the first explicit statement that the work of art was dominated by its context. Brian O'Doherty expounded upon this idea when he described "the white cube" in his influential 1976 *Artforum* essay. However, Morris's understanding of the white cube of the gallery as a container for the objects placed within it

predated the essay by more than a decade. In the 1964 Green Gallery installation, he demonstrated that the gallery space was in fact a frame or background for the three-dimensional objects placed in it which related to its horizontal and vertical structure in the same manner that shapes were silhouetted in pictorial figure-ground oppositions. This discovery also exposed the fact that the white cube of the gallery was a sterile prison whose walls had to be either breached or addressed. By the end of the decade, Morris would take art outside the art or museum gallery context into the open spaces of the landscape itself.

None of the artists superficially classified as minimalists set out to make "minimal" art. What they had in common was an interest in geometric, unitary, serial forms that could be perceived as gestalts in a single instantaneous moment of time. Moreover, this focus on instantaneous perception of the whole was what united the objectives of stained color field abstraction to pop and "minimal" art. The telescoping of time into a single instant undoubtedly reflected American cultural values during the sixties, a decade known for its appetite for instant gratification. As Morris's continued his investigations in drawing, he included the possibility for erasure and overlay, as well as the integration of text with image that slowed down and complicated perception, which was entirely contrary to the instant impact that was the goal of sixties art. While others embraced certainty and authority, he became increasingly doubtful and skeptical. And it is above all in his drawings that this doubt and skepticism reveals itself.

Drawings for pieces both realized and unrealized by Judd, Morris, Flavin, and LeWitt document the simplified geometric vocabulary or grid structure they employed. Morris and Judd relied on the techniques of mechanical drawing that boys of their generation were required to take to prepare them for the building and construction trades. (Girls were shuttled into Home Economics to learn table setting and flower arrangement.) Morris made working drawings that are sketches for these minimal pieces as well as highly finished geometric plans for the construction of the works, using the orthogonal perspective of engineering and architectural drawings.

A drawing Morris made in 1945, when he was a student at Paseo High School in Kansas City, shows orthographic projections and their relative scale; it is an astonishing prophecy for his drawings for minimal sculptures and their possible permutations. FIG. 11. Undoubtedly this focus on permutation was also influenced by his study of Brancusi's bases. Indeed his initial project for identical L shapes to be exhibited in different positions is a continuation of Brancusi's investigations.

The cultural environment of America in the sixties is usually characterized as anti-intellectual, and there is truth to this generalization. Nonetheless, a number of young artists were reading Wittgenstein and seeing Beckett's plays, which began attracting attention in New York in the early sixties. Their pared-down concrete language had a great attraction for the "minimalists." Morris was particularly drawn to Beckett's precise, paced, pressure-filled style: "There is a great comic-pathetic, Buster Keaton-like refusal of defeat and assertion of will in his character's halting, forward movement through time. There is a sardonic, saturnine, universe-cursing refusal of comfort in the work. And always, at every phase, the economy (one might even say the minimalism) of the great writing."²¹ Morris's appreciation of Beckett tells us a lot about his own quest and understanding of life as a journey full of pratfalls and defeats, blind alleys and endless frustrations, and of art as an uncomfortable, sometimes painful search and confrontation with the self.

Negation as a guiding principle began early with Morris's withdrawal of his contribution to the Fluxus publication *Anthology* compiled by La Monte Young in 1960. The text "Blank Form" which Morris withdrew before the book was printed is already a formula for minimal art: "The subject reacts to it in many particular ways when I call it art. He reacts in other ways when I do not call it art. Art is primarily a situation in which one assumes an attitude of reacting to some of one's awareness as art." The rest of the text reveals his subversive intent: "Blank form is like life, essentially empty, allowing plenty of room for disquisitions on its nature and mocking each in its turn."²²

Morris had decided to ignore Fluxus because he thought its activities were silly and not serious. Shortly after his withdrawal from Fluxus he "withdrew content" from the lead relief *Litanies* when the collector did not pay. In other words, he reserved the right to change his mind, which infuriated critics who wished to pin him down to a fixed definition and style. Clearly Morris was proclaiming his freedom to react, reject, and withdraw from any project at the point it did not coincide with the program he was in the process of evolving. This refusal to stay fixed, to stand still at any given point, often marginalized him as much as it attracted attention. He was unpredictable and he claimed the same freedom for his art.

When physicist Billy Klüver and artist Robert Rauschenberg founded Experiments in Art and Technology, it would have seemed logical that Morris, as part of Cage's circles, which included Rauschenberg, would have become involved in their efforts to marry art with technology. Yet he was already skeptical regarding what technology offered art. He visited Bell Labs in the mid-60s and saw what they were doing as pure research. "Top scientists in various fields were invited there to play in offices across from each other. Bell knew there would be exchanges and things would happen. The transistor happened. Penzias and Wilson discovered the Big Bang background radiation. Then Billy Klüver dragged some artist in and they produced neon letters for Jasper Johns. Maybe they did other, less trivial things, but it seemed to me like artists getting into the candy store."²³ Invited to participate in a group effort, once again his answer was no.

4 OUT OF THE MUSEUM INTO THE LAND

"Morris would like to use a bulldozer rather than a paintbrush."
Robert Smithson, "Entropy and the New Monuments"

"So long as mindless city planning prevails, and bureaucratic architecture yearns for decor, there will be dumb sculpture burdening plazas, and greenswards and site works will have to find dumps, swamps, gravel pits, and other industrially ravaged pieces of the landscape, if they are to be located near urban centers. Personally, I prefer such wasted areas to those numbing plazas and absurd sculpture gardens."

Robert Morris, *Earthworks: Land Reclamation as Sculpture*²⁴

Untitled, 1967, one of Morris's few industrially fabricated works, is a steel mesh cage that rests directly on the floor. It is sharply focused on the issue of gestalt perception of whole single images. With its transparency emphasizing such a reading, the work has an intentionally minimal specificity. FIG. 12. That same year, however, he planned a work for outdoors that would be made not of heavy metal but of vaporous steam. The rigid fixed forms of minimal art were clearly too confining. *Steam* was first installed permanently in Bellingham, Washington, in the late seventies, but it was vandalized and never repaired. In 2010 a version was installed outside Museum Abteiberg in Mönchengladbach, Germany. It is noteworthy that the shapeless, formless, constantly changing vapor of *Steam* was conceived at the same time that Morris was still producing

fabricated minimal sculptures, but it pointed to Morris's new direction and his increasingly critical attitude toward art as fixed commodity.

In point of fact, Morris's career as a "minimalist" was brief, a short five years between 1964 and 1969. Because the minimal sculptures, particularly as they became more sophisticated, required detailed drawings for construction, he made many drawings in a geometric style. Some were closer to sketches, but others were elegant linear designs seen in various types of topographical perspective. From the outset Morris's minimal sculptures were consciously related to their architectural context. Once he identified the four-walled enclosure of the gallery or museum space as a prison encapsulating the art object, he felt impelled to escape from it. The wish to escape, to break through barriers and boundaries, in Morris's work is more than an avant-garde strategy. Escape from confinement or limits appears as a consistent theme throughout his work, so we must presume it is a psychological necessity predicated on his own personal experiences. Images of attempted escapes from enclosure are found throughout his work, from his drawings of figures leaping to the imprints of his hands and feet on the walls of *The Room*, a permanent installation he made at the Fattoria di Celle in Tuscany in the eighties.

Indeed one way to consider the trajectory of Morris's drawings is as a series of strategies for escape – from pictorial illusionism, then from object fetishism, formalist geometry, architectural ornamentation, static permanent structures, and ultimately from any attempt of market operations to integrate his art within an economic system that turns art into commodity. We may see these sudden reversals as Morris's personal use of a dialectical method to push his art forward in critical opposition to the previously closed-out chapter. The move from the gallery to the landscape was one such effort to make work that could not be commodified.

Land Art or Earthworks, as these projects became known, originated in a critique of cultural institutions and their identity as playgrounds for the bored and leisured. Earthwork projects were not commissions for expensive outdoor monumental sculptures or for elegant parks like the Tuileries Gardens in Paris or even for more democratic pleasures like Tivoli in Copenhagen or, for that matter, Central Park in New York. They were born of the need to reclaim land from environmental destruction or simply to occupy vacant tracts in remote places. This movement of art into nature was an international phenomenon and represents not only the interest of artists in working with the earth itself but also a rejection of art as objects to be commercially traded. Robert Smithson, with whom Morris began an intense dialogue, was the first to suggest populating surplus spaces with art.

The move outside the white cube into nature itself officially began in October 1968 with the group exhibition "Earth Works" held at the Dwan Gallery in New York. Both Morris and Smithson showed plans for outdoor projects. This exhibition attracted much attention and discussion. It was followed in February 1969 by a show curated by Willoughby Sharp titled "Earth Art" held at the Andrew Dickson White Museum of Art at Cornell University, Ithaca, New York. Once again Smithson and Morris were among an international group of artists who included Walter De Maria, Jan Dibbets, Hans Haacke, Michael Heizer, Neil Jenney, Richard Long, Dennis Oppenheim, Robert Smithson, and Günther Uecker.

The irony of remaking the landscape as opposed to painting a landscape was not lost on the artists involved. Moving earth with tractors and crane replaced moving paint with a paintbrush. At first this gave artists

a sense of power; they felt they were acting instead of being acted upon as they were in curated museum exhibitions. Smithson proposed a move into the landscape in his 1966 landmark article “Entropy and the New Monuments,” a critique of the *Primary Structures* exhibition of minimal art curated by Kynaston McShine at the Jewish Museum in New York. That year Smithson was commissioned to do a project for the Dallas–Fort Worth Regional Airport. He studied the site with elaborate topographic maps. Smithson used the phantom airport commission (it was never built) as an opportunity to obtain related commissions for his friends Carl Andre, Sol LeWitt, and Robert Morris, also looking for ways to work outside the gallery/museum context. Smithson’s project involved surveys, excavations, clearings, and aerial photography.

During the late sixties, aerial photographs of nuclear weapons being tested in the desert near the airport as well as of the bombardment of Vietnam were widely published. These outraged the moral conscience of the artists, who quickly reacted, creating various anti-War coalitions in which Morris was particularly active. In this context of moral outrage the land art projects split in two. One group of artists led by Smithson and Morris expressed criticism of the culture that commissioned land art as a cheap way of covering up a tragically destroyed natural landscape. Another group, including Walter De Maria, Michael Heizer, and James Turrell built elaborate site-specific installations in isolated areas that required great effort to access. Yet another, including Richard Serra, Beverly Pepper, and Richard Long, made outdoor site-specific environmental works that were not objects but permanent installations.

Smithson thought that wrecked and trashed sites could be reclaimed with art. Morris had no such illusions. Nevertheless he made many drawings for land art projects which were rarely executed. Carl Andre was equally if not more dubious. For the Texas airport commission, Andre proposed a fanciful conceptual project that blatantly confronted the socio-political and economic context within which these aerial projects were to be seen. As recorded by Smithson in his 1969 article “Aerial Art,” Andre called for “A crater formed by a one-ton bomb dropped from 10,000 feet / or / An acre of bluebonnets (state flower of Texas).” Morris’s proposal was for an “earth mound” invaded by a series of asphalt pavements. Smithson suggested a large-scale version of his 1968 sculpture *Gyrostasis*, triangular pavements whose structure would be legible from an aerial perspective. Morris’s, LeWitt’s, and Smithson’s proposals could have been but were not realized. Needless to say, Andre’s was strictly conceptual, a bitter criticism of US aerial bombings in Vietnam.

Earthwork projects by these artists were for the most part bitterly satirical and reflected the disenchantment of the art community with war in Vietnam and violence at home, including assassinations, race riots, and the total destruction of the inner cities that were once thriving metropolises. Morris shared Smithson’s and Andre’s critical attitudes toward what was happening in the United States, both domestically and in its activities abroad. However, he was also genuinely interested in the idea of works of art extended so far on the horizon that they invoked totally different sensations from those associated with the perception of objects within the normal visual field. Unlike the other artists involved in earthworks and land art, he had a background in engineering, which he had studied in college and later while serving in the army corps of engineers.

Like Smithson’s *Spiral Jetty*, however, a few of Morris’s earthworks actually were realized. These include the 1974 *Grand Rapids, Michigan Project*, and the 1977 *Observatory* in Oostelijk, Holland. (An earlier observatory had been built and destroyed in 1971 and this was a

permanent replacement.) However, he designed other projects that were not executed. Each project was conceived in elaborate drawings ranging from conventional landscapes to aerial views of large sites. In 1979, Morris was invited by the art commission in King County, in the state of Washington, to make a work in the landscape. His *Untitled Earthwork* was built in an abandoned gravel pit. Instead of beautifying the landscape, however, he altered it but maintained its essentially abandoned quality. He terraced the land with bulldozers that brutally cut into the earth, carving out a space that descended down into the central pit with a narrow wooden staircase leading down to it. The piece, which still exists though fallen into decay for lack of maintenance, is accessed at the western top of the pit, where there is a parking lot and the information boards typical of state parks. On the next level were tree remnants Morris titled the *Ghost Forest*.

A symposium was held by the sponsor of the project, the King County Arts Commission, on “Earthworks: Land Reclamation as Sculpture.” Morris was the principal speaker and his lecture was published in the symposium catalogue. His speech addressed the question “What is public art?” He claimed that art monumental sculpture dwarfed by its architectural context was not public art, but rather the expansive works transforming large tracts of nature without site constraints were the proper form of public art. His comments must be understood in the context of the burgeoning public art programs being commissioned at the time by cities partially or fully funded by the National Endowment of Arts or the Government Services Administration. The purpose of these well-meaning but inadequately funded federal programs was to add painting and sculpture to architecture, thus creating an arts renaissance in the United States. Privately funded programs for land reclamation, on the other hand, had far more cynical objectives, which Morris addressed in his lecture:

“The most significant implication of art as land reclamation is that art can and should be used to wipe away technological guilt. Do those sites scarred by mining or poisoned by chemicals now seem less like the entropic liabilities of ravenous and short-sighted industry and more like long-awaited aesthetic possibilities? Will it be a little easier in the future to rip up the landscape for one last shovelful of non-renewable energy source if an artist can be found (cheap, mind you) to transform the devastation into an inspiring and modern work of art?”²⁵

His lecture, which was published in the symposium catalogue, is ultimately a rejection of the bad faith of these land reclamation projects. He demonstrates that many projects were not meant to be permanent and existed only in plans and photographs shown in magazines and galleries that betrayed the original purpose of artworks in nature: “The issue of art’s potential involvement in land reclamation can only be focused through a perspective on the history, conflicts, and confusions involved in that admittedly broad cluster of topics related to land abuse: technology, mining, governmental policy and regulations, ecological concerns, and public opinion.”²⁶ Morris’s indictment of public art reflects the fact that the euphoria of the swinging sixties was giving way to a grave and melancholic indeed morbid pessimism.

Photographs of the massacres in Vietnam and Cambodia filled the country’s newspapers and TV screens, and the subjects of Andy Warhol’s paintings – assassinations, race riots, and the triumph of mass celebrity culture – had become the new American realities. Morris wanted none of it. “There was a feeling however misguided, that the artist was operating outside the crassness of the marketplace, that he had left off producing saleable objects, that he was somehow specially privileged by this patron relationship, that he was acting more in the real world. I think these attitudes were illusions, but at the time they were prevalent.”²⁷ He went on to denounce the policies of the US government as “populist, middle-

brow policies of bringing the mediocre to the many [...] perceived by them as an emergency measure designed to diffuse concentrated culture,” adding “Perhaps they fear cultural riots.”²⁸

Ironically, Morris had produced such a cultural riot while teaching at the University of Mayagüez, Puerto Rico, in 1969, when he orchestrated a 24-hour happening involving a mass of students in protests against US government policies in Puerto Rico, which remained a colonial protectorate without congressional representation. (This has since changed.) During a feverish period of preparation for the nighttime rally he produced large quantities of drawings. The idea was to involve the student body directly in the political process. The result was that Morris was nearly killed in a riot in which his car was attacked and almost overturned. The result of his actions in terms of stirring the masses to protest terrified him.

A decade later, he had given up on his capacity as an artist to change society but not on the role of his art in pointing out cultural contradictions. Increasingly he saw earthworks as a way of integrating art into a culture of exploitation. At that point he recognized that the avant-garde was splitting off from modernism. The term postmodernism was not yet in wide use but that is clearly what he meant by an avant-garde critical of modernism. For Morris, during the early sixties, modernism and the avant-garde briefly coincided. By the end of the sixties, however, he was convinced they had separated and that the era of formalism was over.

In this compromised context, “questions about form seem as hopelessly inadequate as questions about content. Problems are unnecessary because problems represent values that create the illusion of purpose.” Echoing Smithson’s identification of progress in art with entropy, Morris claimed: “Reaction follows action, until finally the artist gets ‘tired’ and settles for a monumental inaction [...] The awareness of the ultimate collapse of both mechanical and electrical technology has motivated these artists to build their monuments to or against entropy.” In such a context Morris approved of Sol LeWitt’s fanciful proposal to put a piece of Cellini’s jewelry into a block of cement.²⁹

While large-scale public earthworks took the artist out of the museum into public spaces, Morris’s reaction against them initiated a far more intimate and personal approach to art. This was precisely what Morris would explore in the series of *Rubbings* he executed first in 1972 and then later in 1992. As we have seen, Morris’s drawings are often linked to particular works. Other drawings, however, relate to problems of representation vs. abstraction. In this connection, the series of “rubbings” he made of objects and body parts is especially relevant. The first series done in 1972 was impressions of objects in his studio; those made in 1992 were even more intimate impressions of parts of his own body. To create these drawings he used porous fiberglass or Japanese paper that does not tear under pressure. Rubbing his hands in graphite, he pressed the large sheets of paper first around objects in 1972 and then, twenty years later, against parts of his body until the graphite impression bonded with the paper.

To a degree the “rubbings” or impressions of objects and body parts is related to the Surrealist process of *frottage* which Morris had been taught in art school. But the visual quality and images of these drawings have nothing to do with Surrealism and everything to do with the delicate evanescent brushwork of Chinese scroll paintings. Morris first came into contact with such works as a boy studying the great Asian art collection and its masterpieces of rare Sung landscape painting at the Nelson Atkins Museum in Kansas City, which left an indelible impression on him. FIG.

15. Indeed Asian art was a lifelong interest for Morris, who owns a well-thumbed copy of the *Tao of Painting* as well as a Metropolitan Museum catalogue of Chinese painting.

Significantly the first “rubbing” drawing he made was of an impression of the hardbound copy of the *Notebooks* of Leonardo da Vinci. The tattered hardbound copy he used, which is still in his studio, had a long history. Originally it had belonged to Robert Rauschenberg from whom it was either borrowed or purloined by Jasper Johns, from whom Morris borrowed but never returned it. The interest in Leonardo’s complex thinking once again relates Morris to Rauschenberg and especially to Johns, who also references Leonardo, rather than to the minimal artists. Subsequently Morris transferred ghostly outlines of objects in his studio which become unrecognizable abstractions in his drawings. The second set of “rubbings” are imprints of parts of his body which become equally unrecognizable abstract images of great elegance and sophistication, once again recalling classical Chinese painting which was done on paper.

The fragility and translucency of the paper Morris used in these drawings is in stark contrast with, for example, his heavy geometric ink drawings of the 1978 *In the Realm of the Carceral* series. In 1990 he continued this investigation of drawings of body parts in a series of *Carcinoma* based on images taken from a book on gross pathology showing cancers of various organs. The drawings themselves were made by placing mats on the page and spraying black paint over them. Given his critical stance, the diseases of the human body could easily be metaphors for the illness of the body politic.

5 INSIDE THE LABYRINTH

“Jackson Pollock has put the concept of the labyrinth at an infinite and unreachable distance, a distance behind the stars – a non-human distance ... If one felt vertigo before Pollock’s differentiations of space, then truly one would be lost in the abyss of an endless definition of being. One would be enclosed, trapped by the labyrinth of the picture-space. But we are safely looking at it, seeing it steadily and seeing it whole, from a point outside. Only man, in his paradoxical role of superman, can achieve such a feat of absolute contemplation: the sight of an image of space in which he does not exist.”

T.J. Clark, *Farewell to an Idea*

“I think of Wittgenstein’s remark about how language is a labyrinth of paths; approached from one side one loses one’s way. So too forming with the non-linguistic can become labyrinthine, coherent from one side, not from another. Within the ‘labyrinth’ a paradox is allowed: we lose ourselves to find ourselves.”

Robert Morris, “The Labyrinth and the Urinal”

Morris’s rejection of modernist aesthetics begins in earnest with the rejection of fixed forms in the mutable felt hangings and unstructured floor pieces of the late sixties which reflected the instability of the moment. Despite the fact that these works appear in different configurations each time they are installed, Morris made diagrams for each of them. The realization that rather than reaching utopia, the world, and especially the United States, was hurtling toward dystopia caused Morris to look to sources other than modern art or technology for inspiration. Rejecting the historic monuments of Western civilization, he turned his attention to archeology, to the ruins of pre-Greek antiquity and the remains of prehistoric cultures. His earthwork projects and the drawings for them often referenced such sites. His refusal to make monumental public sculpture to adorn architecture was a rejection of the domination of the needs of the architect on the one hand and of the idea of domination per se.

“Objects of large physical scale have always impressed,” he concluded. “This was the intention. Power, high status, and the sacred demanded sublime expressions in order to elicit submission. Look up and be aware

of your feeble smallness in the face of the greater authority and glory represented by the monumental artifact," he wrote in a critique of forms that dominate and overwhelm the spectator.³⁰ Seeking an alternative to such intimidating monuments, he focused on a form that had fascinated him from the outset of his career as an artist: the profoundly resonating image of the labyrinth. Beginning with the 1961 *Passageway*, the disorienting passageway with no exit that traps the body within its walls reappears over and over in both actual structures as well as in drawings.

Rejecting dominating monumental sculpture, Morris turned to the labyrinth, an ancient form that does not dominate but surrounds and encloses the body. He proposes the origin of the labyrinth as perhaps the chthonic meanderings of the prehistoric cave. "Within the labyrinth one becomes lost without a guide, or a thread. The labyrinth disables vision, renders it helpless to aid one's cognitive capacities to map one's place and seize one's critical responses. The body, too, is in some sense disabled as it must submit to following or being led through spaces foreclosed to mental navigation."³¹ Many of the drawings Morris made as proposals for earthworks in the late sixties and seventies feature labyrinths. In 1974 he constructed a physical labyrinth for an exhibition at the Institute of Contemporary Art in Philadelphia. Drawings for labyrinths are a thread that runs through his work as a personal obsession buried deeply in the subconscious of both the artist himself as well as that of the human race. An image studied by Jackson Pollock during his Jungian analysis, the labyrinth has been proposed as the image Pollock created in his poured paintings that seemed to draw the viewer into their space.

We have seen that Morris approached each new chapter in his career as an artist by beginning with negation. To find a new point of departure, however, he frequently starts with a set of rules to follow. This is true of the series of labyrinths as well. Explaining his obsession with the labyrinth he quotes Wittgenstein's definition of rule-based behavior: "When I obey a rule, I do not choose. I obey the rule blindly." In other words, for Morris the labyrinth lurks as a concrete metaphor for Wittgenstein's condition for submitting to a rule. It is a form of enclosure, mysterious and sacred, terrifying and claustrophobic, that haunts him throughout his life and that he evidently has a subconscious compulsion to repeat.

Morris was interested in labyrinths because they were neither sculpture nor architecture. Considering labyrinths a special category of nonmonumental structure that existed throughout history beginning in the preliterate Neolithic age suggested they had an origin somewhere deep in human consciousness. He commented that he was fascinated by the opposition between the view from outside the labyrinth and the experience of being inside of one. For Morris, the labyrinth is the ultimate mystery, "a form that recedes back beyond memory. And it seems to have been a kind of metaphysical architecture, one that was never actually built in ancient time but rather inscribed in petroglyphs, or stamped in coins, and later manifested in mosaics or depicted in paintings. Beyond its origins being shrouded in the unrecoverable past, its function in ancient times remains a subject of endless speculation. Metaphors rise and fall here; labyrinthine meanings are reflected in the form itself."³²

That the labyrinth had its dark and sinister aspect was hardly unknown to Morris. He was familiar with Piranesi's *Carceri*, shown in 1978 at the National Gallery in Washington, as well as with Michel Foucault's descriptions of labyrinthine prisons in *Discipline and Punish*. Inspired by Foucault's account of the confining repetitious corridors of prisons, hospitals, and asylums, in 1978 Morris made one of his most brilliant

series of geometric drawings titled *In the Realm of the Carceral*. In these drawings the themes of imprisonment and torture and that of the labyrinth are interwoven. The drawings for labyrinths were usually diagrammatic views of the floor plan. However, in the series of drawings for imaginary prisons (the word *Carceral* derived from the Latin word for prisons) the walls are seen in elevation, often elaborated so the viewer has the sensation of peering down into these oppressive spaces of entrapment, as guards might gaze at prisoners from their elevated sentry posts.

The mechanistic architectural style of the drawings, with their heavy black lines and precise hard-edged geometry, invokes the surveillance view of the guard towers in the Panopticon described by Foucault. The Panopticon was a specific type of prison constructed so that the inspector can see the prisoners at all times without being seen. The original Panopticon was designed by English philosopher and social theorist Jeremy Bentham in 1785. Bentham described the Panopticon as "a new mode of obtaining power of mind over mind, in a quantity hitherto without example." The consciousness of the type of surveillance industrial and then technological society invented became a primary preoccupation for Morris as he turned to the increasingly dark apocalyptic themes of war and massacre.

Foucault describes how surveillance was at the heart of totalitarian domination and mind and body control. In his *Carceral* drawings, Morris projects Foucault's descriptions onto paper in terrifying images of passages for herding humans in the same way that he described seeing cows being herded to slaughter in the labyrinth of passages in the Kansas City cattle markets his father took him to as a boy.³³ His drawings of labyrinthine structures are seen from aerial views in orthogonal perspective that suggests the surveillance mechanisms of the guard towers in prisons as they look down on the activities of the prisoners. The Kafkaesque dimension was not lost on Morris, whose job during the Korean War was to accompany military prisoners to internment camps.

The rigidity of the military grid as well as the conditions of the industrial workplace implies total control which is expressed in the confining passageways of the *Carceral* drawings. Labor is controlled by the time clock and measurable units of production. Beginning in the early seventies, a period that coincides with the initial appearance of the first *Blind Time* drawings, the image of the labyrinth becomes a dominant motif, initially as a Land Art project, then as a temporary museum installation, and finally as a permanent specific structure. One of the historical models Morris used was the labyrinth on the floor of the gothic cathedral in Chartres, on which he based the 1974 *Philadelphia Labyrinth*. Historical references were often part of the labyrinth theme. For example, the triangular labyrinth at Fattoria di Celle used the same alternation of bands of gray and white marble he had seen in the cathedral of Orvieto.

Morris was loath to construct a permanent labyrinth but ultimately, after much discussion, he accepted a commission in 1982 from the Italian art patron Giuliano Gori to make a work for the sculpture park that Gori was creating in a historic site in Tuscany. Originally wary, Morris was convinced by Gori's plan to place art works directly into the landscape in such a way that they could not be sold in the market or traded as commodities. Over a period of decades, Morris and Gori formed a friendship that persuaded Morris to execute major permanent installations on sites he was able to choose on the vast estate that included, besides the villa itself, other structures that Gori gradually

restored or added. These installations were conceived in drawings, as was the bronze gate to the hospital that Gori commissioned in honor of his wife, Pina.

Morris conceived other outdoor labyrinths, including the *Pontevedra Labyrinth*, which was based on a 3000-year-old petroglyph that exists not far from the site in Northern Spain where Morris constructed the piece. Besides the drawings for the labyrinths that were actually realized, as temporary indoor structures or as permanent site-specific installations, there are many drawings for labyrinths that were not and perhaps could not ever be constructed. Plans for an *Ear Labyrinth*, which was never realized, were inspired by the Ear of Dionysus, a labyrinthine cave in the shape of an ear where winds made strange sounds that Morris had seen in Sicily.

The actual view of the Fattoria di Celle labyrinth, which was constructed of marble taken from the quarries of nearby Pietrasanta where the Renaissance sculptors had found their stone, is from a viewing point above, where the entire triangular structure can be seen. FIG. 16. Once within the labyrinth, however, the viewer is lost in a maze that has no other exit than the entrance. In other words, once the ultimate blank wall is confronted, the only way out is to find the way back. Obviously analogies with the Florentine Dante's losing his way must have occurred to Morris as he designed his Tuscan labyrinth at the entrance to what was indeed a "dark wood" within which the Celle sculpture park is located.

6 FROM THE DELUGE TO THE FIRESTORM

"Of Water, which flows turbid and mixed with Soil and Dust; and of Mist, which is mixed with the Air; and of Fire which is mixed with its own, and each with each."
Leonardo da Vinci, *Treatise on Painting*

Drawing the plans for the earthworks had brought him back to a more traditional type of drawing that sometimes used the cast shadows and light/dark contrasts rejected by modernism's insistence on flatness. In the spring of 1981 the Metropolitan Museum in New York was exhibiting fifty of Leonardo da Vinci's nature drawings from Windsor Castle. Morris saw the exhibition, which included the unforgettable iconic drawing of the Deluge by Leonardo, an artist who had always fascinated him. Haunted by Leonardo's tumultuous *Deluge*, Morris became increasingly preoccupied with apocalyptic themes that ranged from deadly flood to ravaging fire. He had done a large charcoal drawing based on Géricault's *Raft of the Medusa*, whose emphatic graphite twisted scrawls were related to his interpretation of Leonardo. Leonardo's terrifying prophecies of cataclysmic disaster resonated with Morris's increasingly somber mood and skepticism regarding the future of the human race as global violence and ecological catastrophe increased. He began to be plagued by insomniac images of horror and annihilation. Of course Leonardo himself was no stranger to war, having designed weapons for Ludovico Sforza, the Duke of Milan. And he had also witnessed natural disasters.

Predicting a dark and violent future, Leonardo wrote: "There will be seen on the earth animals which constantly fight among themselves, inflicting great harm and frequently death on each other. Their enmity will know no bounds; their savage members will fell a great part of the trees in the vast forests of the world; and after they gorge themselves, they will continue to feed on their desire to inflict death and suffering and sorrow and fear and flight on all living creatures [...] Nothing will remain on the earth or under the earth and water that is not pursued,

chased down, or destroyed; and it will be chased from country to country. Their bodies will be the grave and passageway of all the living bodies which they have killed." This passage could well have described the works Robert Morris would produce during the next three decades as genocide and ecological catastrophe dominated the news.

Morris had recently visited Pompeii with its references to the fallen bodies turned to ash as a result of the eruption of Mount Vesuvius, another natural catastrophe. In 1982 Mount St. Helens in the United States experienced a devastating earthquake as well as an ensuing flood. From images of death by drowning Morris turned to death by incineration. The watery deluge was replaced as an obsessive theme by the scorched earth of the firestorm, the theme of a series of monumental mural-size drawings that turned the deadly uncontrollable waves of the flood into the yet more deadly fires of the Nazi crematoria and the atomic bombings of Japan.

These drawings were done on the same size sheets of paper as the Deluge drawings, but now they were pieced together as sections of frieze-like mural drawings attached to the wall itself. Water and mist became fire and ash as the skeletons of bodies were heaped upon each and swept away in the blistering heat of an apocalyptic conflagration. These drawings were done in an intense period of feverish activity of six frantic months from the spring to fall of 1982 as Morris worked as if possessed.

Beginning with his large freehand studies after Leonardo, Morris embarked on a period that was both figurative and symbolic in works done in a fury of emotional explosiveness. In both the drawings and the related reliefs done in Hydrocal (a substance more durable than plaster), his subject was nuclear apocalypse that gradually morphed into the scenes of piles of skeletons seen in photographs of the Holocaust. With their representation of retrospective themes, the works of the eighties mark the moment when Morris began to plumb his own memories. The series of drawings titled *Psychomachia* were mural drawings inspired by Renaissance battle scenes he had seen in Italy in Roman triumphal columns and Renaissance paintings glorifying victorious battles. The recurring forward-striding figure in the *Psychomachia* was made with a stencil that is repeated and overlaid so that the result is like that of a marching brigade.

Writing of Morris's work of the eighties, Edward F. Fry commented that Morris broke two of the most sacred taboos of the modernist faith: "The integrity and purity of a given medium and the corruption of high art by literary and metaphorical intrusions from the outside worlds of politics, science, and power."³⁴ Fry was an expert on modern sculpture, whose radical critique of contemporary culture matched that of Morris. He resigned as Guggenheim curator in 1971, when the museum canceled a Hans Haacke exhibition because Haacke made a chart of slumlords, some of whom turned out to be Guggenheim trustees. Fry shared Morris's opinion that the Enlightenment, with its basis in rationality and man's capacity for improvement, was a mistake.

The two sound installations Morris exhibited at the Leo Castelli gallery, *Hearing* (1972) and *Voice* (1974), were complex environments that prompted the making of multiple preliminary sketches and also elegant finished drawings that stand on their own. Their heavily political content predicted the direction of Morris's work in the following decade as he became increasingly concerned with violence and repression. His faith in progress destroyed by contemporary reality, Morris began to look back at historical calamity rather than forward to any improved

future. He began to ruminate on his past as a young child during the Depression in Kansas City as well as his childhood memories of World War II. Wanting to understand that period from an adult perspective he began to read accounts of nightmares of World War II, the Holocaust, and the nuclear bombing of Japan. Leonardo may have drawn the destructive power of nature; Morris would now focus on the destructive power of man.

The monumental multipart drawings of the *Firestorm* of 1982 are, like the *Deluge* drawings that preceded them, reminiscent of the abstract quality of Chinese paintings, with their emphasis on weather and natural phenomena and their subtle light/dark contrasts created by abrupt elision and brush pressure rather than by Western modeling of forms through gradual tonal passage. FIG. 17. However, Morris did not use brush and ink; rather he applied a mixture of pigments directly with his own fingertips and palms. The figurative element, the skeletons were not depicted but imbedded in the swirling storm, their images placed on the paper and black ink sprayed over them. At times one skeleton would be moved into several positions. Various kinds of black inks and black dry pigments were applied on the next layer. Sometimes he saturated a rag with dry black pigment and pounded the paper, leaving irregular marks. Charcoal sticks were also used to blacken areas and then an eraser was used to create white lines that acted as structural containers for the intense, at times violent gestures.

From the swirling, uncontrollable waves of the watery deluge he would turn to the conflagrations of the Nazi extermination camps and the fiery blasts that destroyed Hiroshima. In the monumental multipart drawings of the *Firestorm* series what is particularly striking is that traces of Morris's own fingertips and palms are also clearly visible as if he, too, were among the victims of the firestorm. In the ensuing *Firestorm*, *Hypnerotomachia*, and *Psychomachia* drawings he essentially adapted the technique of finger painting and arm gestures to mural-size drawings. The last two series inspired baroque bronze reliefs with Holocaust imagery in the form of elaborate frames into which Morris ultimately set drawings he made as a child of Michelangelo's sculptures.

Redefining drawing as a mural and using his hands and arms in physical gestures associated not with the fine strokes and marks of drawing, Morris was able to record bodily movement to paper rather than to canvas. The various pigments and processes he used suggested provisional arrest rather than any permanent fixation. In the *Firestorm*, *Hypnerotomachia*, and *Psychomachia* series Morris used ink washes, pulverized charcoal, graphite, and black pigments on white paper. He produced the movement of vaporous atmosphere by rubbing the graphite into the paper with his palms and fingers, creating the physical bodily intimacy he had always sought and now finally was able to attain.

Pollock's claim to be in touch with unconscious psychic forces when he was "in" his paintings reverberates from Morris's monumental drawings. Like Pollock, Morris was drawn to loaded imagery and not to abstraction, and like Pollock (and Cézanne) he distrusted his own talent as a draftsman. Morris's emphasis on materials and process, always central to his work, is central to these drawings. He had made very large drawings on the floor, which were shown with his abstract paintings in San Francisco in the late fifties. A few remain. However, they were more like paintings on paper, using the same techniques and materials as the paintings to create abstract surfaces. Their goal was flatness rather than nuanced chiaroscuro, made possible by blending a mixture of charcoal, ink, and graphite on paper covered with a mist of airbrushed pigment. The abstract drawings of the late fifties were big but not as

large as the mural drawings of the eighties, which were constructed of multiple sheets of paper connected on the back and attached directly to the wall rather than being framed. In the way they were identified with the wall as well as their monumental size these paper murals were closer to old master fresco cartoons than to modern drawings. Their size was monumental: for example the *Firestorm* drawing in the collection of the Museum of Modern Art is 20 feet long and unfolds narratively like a horizontal scroll while hugging the wall like a mural. This hybridization between the scroll and the mural was a unique and original invention that served Morris well.

Because of their vast lateral horizontal expansion the eye cannot focus on a single static image and is forced to move or read the figures engulfed by flame in a narrative fashion akin to the triumphal columns and arches of Rome that Morris had recently seen during his trip to Italy. Now, however, the subject was not the victors but the victims.

In his essay on Morris's work of the eighties, Fry maintained that the Enlightenment had a darker side and that every advance had its price. For example, the fall in infant mortality generated a population explosion which in turn leads to starvation and war. "The application of relativity theory and nuclear physics creates the pervasive nightmare of nuclear extinction at worst and the disposal of discarded nuclear fuels at best; psychological research is turned into the creation and manipulation of a mass public of passive consumers, if not pure ideological control as well; and the social and political sciences are just as easily converted into the tyranny of bureaucracies and of social engineering."³⁵ Increasingly Morris shared Fry's opinion that the Enlightenment with its basis in rationality was mistaken and that every advance made by science and technology brought with it the potential for its abuse.

Of the sudden changes in direction that mark his career, the most dramatic shift is Morris's reaction against public art and interaction with powerful impersonal organizations in favor of a highly personal expressive personal art that represented a turbulent world of inner dramas. Morris's withdrawal from the New York art scene signaled a retreat from worldly action into the seclusion of contemplation. If he could not change the world, then at least he could change his mind.

7 GOYA'S GHOSTS

"What about memory? I can remember so many different reactions to various works, some of them varying wildly over the years. I could discuss this phenomenon in terms of theoretical notions about interpretation: how art permits relatively sustained periods of puzzlement and deferred responses – 'delays' – in terms of 'truth.' But I want to open up the subject of memory as the subjectivity of memory, as the genealogy and/or etiology of certain feelings [...] And here we enter a tangled, murky zone where phantasy and images, desire and loss, and wit and guilt reside."

Robert Morris, "Golden Memories," interview with W.J.T. Mitchell, *Artforum*, 1994

War has been a consistent theme in Morris's work since the beginning of his career. One of his early performance pieces, a mock battle between himself in the costume of a warrior and the painter Robert Huot, was titled *War*. As a young man he served in the army in Korea in the early fifties and witnessed acts of barbarism against innocent civilians. His involvement in the anti-war movement during the American invasion of Vietnam occupied much of his time in the early seventies. In the early eighties, as we have noted, his response to the massacres of World War II was a major theme with which Morris became increasingly preoccupied.

In October 1982, Morris attended the opening of the *Zeitgeist* exhibition in Berlin, where eight *Firestorm* drawings were exhibited in a huge gallery

in the Martin Gropius Bau. The nineteenth-century building, originally a museum of art and design, was severely damaged in 1945 during the fall of Berlin. It was reopened after reconstruction in 1981. From the windows, the ominous graffiti covering the Berlin wall, separating East from West Germany, were still visible. Today, the building next door is the museum of the Topography of Terror, the Third Reich documentary center.

The war had been over nearly forty years by the time the *Zeitgeist* exhibition was held, but its memories were preserved in monuments like the Gedächtniskirche, a bombed-out church left as a memorial ruin in the midst of the Kurfürstendamm, the main street of Berlin. Hitler's architect Albert Speer had just died. The Holocaust was being studied by scholars in Europe in America and new documents were constantly being found. These texts and photographs, a constant reminder of the horrors of war, haunted Morris and began to seep into his work, a dark shadow of historic reality.

In the late eighties, working at a small press in Maine, he made a series of etchings combining images from Goya's works with photographs of the Holocaust. He gradually learned etching processes. The experience of intaglio printing, which permits different plates to be superimposed, led him to invent a drawing technique that allowed images from a variety of sources to be transferred to the page. During the decade of the nineties he would use Goya's images as a point of departure for his drawings. Morris's wife, Lucy Michels, a printmaker, had showed him a technique for transferring reproduced images to a single piece of paper. The technique involved first making a photocopy of an image, which could be enlarged or reduced, then brushing a solvent on the back of the copy, which is then placed face down on a clean sheet of paper. Pressure is applied until the image adheres to the page.

There is a relationship of this technique to the way Rauschenberg transferred images in his series of Dante drawings, although Rauschenberg used an oily solvent that ate away and blurred the colored images. What is similar is the graphic scrawl that adds texture to surface as the image is transferred by the varying pressure of the hand or tool. The transfer technique permitted Morris to combine images from different sources with overlays, *pentimenti* and layering, scratching, and combinations and obliterations of images, creating a rich and variable surface.

Ever since he had first studied Goya's prints as a boy in the Nelson Atkins Museum in Kansas City, Goya held a special place in Morris's pantheon of the masters. He has explained his attraction to Goya: "Partly I think it has to do with his capacity to find such a range of the misanthropic. I am far less interested in the more specific depictions of invading soldiers and rebelling citizens than in the more puzzling, sometimes near caricatures, of the deluded and the malformed, as well as those curious situations in which some hint of embarrassed trespass or veiled desire is shown."³⁶ Morris began spending more and more time isolated in his studio in the country, producing a quantity of drawings incorporating images drawn from Goya's paintings and prints, often mixing them with reproductions appropriated from photographs he found in back issues of *Life* magazine. But unlike Rauschenberg, who also had stacks of magazines around his studio from which to borrow images, Morris never used color. The magazines he saved were old black and white copies from the thirties to the fifties, the years during which he grew up. Increasingly memories of these years became the inspiration for his drawings.

These drawings mix Goya's dark images with labyrinths of different configurations which Morris had previously drawn or with an old

photograph of himself and his sister as children in front of their house on Indiana Street in Kansas City. During this period Morris continued to write and to maintain his contact with philosophy and philosophers, but he seemed to ruminate on specific images that recur with regularity, of Cézanne's *Mont Sainte-Victoire*, of Pollock painting, and of images from the Holocaust or the black period of McCarthyism in the United States when innocent citizens were persecuted for imaginary crimes. For example, he paired Goya's etching of a hunched-over seated giant seemingly engrossed in thought, owned by the Metropolitan Museum and widely reproduced, with an image taken from a photograph of fallen soldiers wearing contemporary uniforms.

The juxtaposition of the images from two different time periods is jarring: in one of the drawings Goya's melancholic beast reading is coupled with two American teenagers jitterbugging. In another drawing, Goya's image of Saturn devouring his children from the black paintings is superimposed on a photograph of Morris with his family as a child. Yet another drawing juxtaposes a grotesque Madonna singing with a leering face appropriated from Goya's black paintings. In other drawings the labyrinth from Celle is paired with a group of soldiers and George H.W. Bush shares a space with a careening planet and one of Goya's skeletal figures.

Morris's method of basing drawings on prints inverts the normal order of producing images. This reversed process of image-making creates a different kind of space in the drawings, where the overlaid images resemble cinematic montage. This further degree of abstraction permits Morris to heighten his play of light against dark to an even greater extent than in the previous mural drawings without invoking illusionistic space. The repeated images of the seated giant looking back over his shoulder and the beast reading are figures of melancholic sadness. Morris's version of one of Goya's last drawings, *Aún aprendo* (I Am Still Learning), shows the artist as a bearded old man with a cane. FIG. 18. Morris explained his admiration for the Spanish master: "The very late drawings of his old age, the little seemingly off-hand scribbles which pack so much pathos into smears, blots and mere touches. I think that the long-standing compulsion is not very conscious. Unlike writing, I don't make drawings to become more conscious. If I had to write ten pages about Goya I might find some more specific reasons, or at least connections, but I don't want to do this."³⁷ In other words, at this point he has shifted his focus from criticism and argument to memory and melancholy. Wittgenstein remains as a guide but now Morris is more interested in the philosopher's late works in which he speaks of the difficulty of expressing the ineffable or that which eludes language and verbal description.

Morris's drawings after Goya are not meant to illustrate philosophical propositions or provoke aesthetic arguments. They are personal records of the artist's musings and memories that are more private than public and may have no basis in rationality or purpose. While doing the first set of drawings after Goya, Morris was also trying to find a way to translate the drawing style based on appropriated images into painting. He experimented with large encaustic on aluminum panels that imported images from Goya's works as well as Mantegna's radically foreshortened *Dead Christ* and the familiar figure of Pollock painting in the Namuth photograph. These paintings were exhibited in 1990 at the Corcoran Gallery in Washington, DC. Eventually the encaustic melted in parts and the works were essentially destroyed. FIG. 17.

Quotations from Goya appear in these paintings as well as the drawings Morris made in the following two decades as he reconsidered art-

making and its processes and purposes. Goya became a beacon for him because he was impressed with how he could do so much with so little in his drawings and because his range was so great. “How can you not be interested in an artist that you can never get to the bottom of? Some of the very late drawings look like they were made with spit and soot, and yet they overflow with irony, pathos and sarcasm and even, so it seems to me, a kind of wry dismissal of him in old age. I think here about those old men in swings. Puzzling and mysterious.”

Although he felt the *Caprichos* had a greater range, he also drew on images from the *Disasters of War* and the *Disparates*, cruel satires on human folly. Asked about his attraction to Goya, Morris replied: “It seemed that whatever I was feeling I could find resonating in Goya. But I have to admit, he is also disheartening. How could one ever hope to come close to what he did? And then there is an entirely different side to him that impresses. He was a survivor in very trying times. He must have had a well-developed political sense and been very savvy to have squeezed through the times in which he lived. It is one thing to survive, another to demand so much from one’s work. Goya’s means were modest but his range was enormous. He registered everything he encountered – the stupidity and ignorance and greed, the cruelty and suffering and death – and lurking there in his shadows was that faint edge of mystery that haunts existence.”³⁸

In his prints, Goya included text along with images to add another dimension to the visual, often one that was sharply biting and critical. That Goya combined words with images also helps explain Morris’s fascination with the Spanish painter. Morris uses Goya as a tool to open the Pandora’s Box of his own memories. During the decade of the nineties he produced a series of small drawings in ink on Mylar, a resistant plastic surface that causes dilute liquids to spread into clouds and shadows. These drawings are detailed and poetic as opposed to powerful and assertive, revealing a different side to Morris’s personality. The original reproductions of Goya prints on which Morris based his drawings were relatively small. Eventually Morris found a way to blow up sections of them to wall size, where they lose the detail of the original image and become basically abstract. The nature of this abstraction, however, was of a different order because the images were based on reproductions rather than on depictions of what is seen.

The method Morris used to create this category of drawings brings up questions of style because of their mixture and adulteration of images. The combination of images appropriated from reproduced sources like *Life* magazine illustrations, old family photographs, and images from the old masters, most specifically Goya, brings up the issue of style in a particularly pointed way since the space of each of these sources is different. Once they share the same surface, spatial inconsistencies seem to disappear in a new kind of space that approximates the abstraction of film space.

The idea that style is relative is another postmodernist tenet embraced by Morris in his skepticism regarding fixed meanings. In 2006 he once again turned to large scale and broader physical movement in a group of works titled after specific images of Goya’s *Disasters of War*. Now, however, the specificity of the images is lost because the sections of the original drawing have been recomposed in a different order, causing them to appear as simply patterns of light and dark. In these mural drawings Morris once again limits himself to the span of his own arm to mark the field. His method of producing the drawings was to concentrate on specific images from Goya’s series of prints and then to try to transfer his memory of the images to the large Mylar sheets

he was working on. Like the *Firestorm* drawings, these interpretations of the *Disasters of War* attach directly to the wall with an adhesive tape, which emphasizes their identity as murals. Today large-scale drawings are increasingly popular and Morris’s mural drawings of the eighties must be seen as their precedent.

The elaboration of the physically layered surface of these painterly mural drawings is significant because the dilemma that faced Pollock and seemed to stop painting dead in its tracks was that the New York School artists had arrived at an impasse when trying to translate the space of easel painting to that of the wall painting of the past, which was immediately identifiable as identical with the flatness of the wall with which it was fused. Morris’s mural drawings present another possibility of combining the value contrasts of easel painting, disavowed by late modernism, with the recognized flatness of images transferred directly to the wall. It was a conclusion also reached by Sol LeWitt in his pencil drawings done directly on the wall, which evolved at the end of his life into a form of fresco painting.

Morris’s abstractions from Goya’s *Disasters of War* distance us from the specific; their relationship to the original images is metaphoric rather than descriptive. Mylar, the support for many of the drawings related to Goya, has specific properties that paper does not. It is semi-transparent, so that it can be used to trace images, as Morris does in the smallest images taken from Goya’s *Disparates*. The ink “bleeds” across the surface, and though it is black we may experience it as the bloody wounds of war. The large-scale mural drawings are neither abstractions of nor abstractions from but rather they are memories of specific, previously printed images which involve yet another level of distancing. Yet the artist’s physical involvement with their creation lends an emotionally expressive edge to these images. This contradiction between distanced abstraction and physical gestural immediacy gives these works a unique tension. When Morris uses graphite powder, the medium does not fuse entirely with the surface but remains in soft, grainy particles that may be rubbed and moved for more subtle chiaroscuro effects.

In the spring of 1999 Morris directed a workshop he called “Drawing / Photo / Drawing” at the Universidad Politécnica in Valencia. FIG. 18. He showed students how to transfer images from a variety of sources that permitted art history to be hybridized with current affairs. Morris had long used photographs in his works, although they tended to be archival rather than made specifically as art. He was not, like Rauschenberg, a professional photographer. He taught the students in the workshop how to transfer images from diverse sources to a single sheet of paper using a form of the process he had used to produce his drawings incorporating images from Goya and other old masters.

The method of producing drawings in this fashion was, like Johns’ and Rauschenberg’s paintings, a form of symbiosis, although in Morris’s case the symbiosis was between printmaking and drawing. We identify the large mural drawings in ink with their tactile surfaces and ambiguous depth as paintings. In these drawings, Morris is concerned not with what the image was or how it was created but rather with the event as it connected to memory. The layering of images relates these works to film montage, which creates a similar layering, asking the mind to associate distinct images into a single imaginative mental construction resonant with multivalent meaning.

The last drawings Morris did based on Goya’s themes, the huge multipart works based on the *Disparates*, which appear abstract because the image is so enlarged, were executed in 2006. The process that produced

them was not mechanical enlargement, however, but an exercise in the transfer of memory. To execute them, Morris studied the Goya prints and then drew from his memory of them on the sheets of Mylar. Once again, he turned to an interior process for inspiration as he had in his earliest drawings. These large-scale works were also related to his study of the relationship of abstraction to representation that would continue to occupy him in the decade ahead.

Morris's decade-long investigation of Goya's *Disasters of War* coupled with contemporary images has a dramatic impact unknown in his previous drawings. When asked why he focused on Goya, he replied "I might find some more specific reasons, or at least connections, but I don't want to do this. Somewhere Wittgenstein said that sometimes it was the reasons that were not specific that were just the ones wanted." The irrationality Goya pictured struck a chord with Morris's view that history since World War II was the record of unremitting barbarism. The crisis Goya witnessed in the years leading up to 1800 was one of profound paradoxes: unbelievable luxuries coexisted with great suffering and mass uprisings, stimulating remarkable artistic, technological, and scientific discoveries and human degradation, moral corruption, and political weakness. Two hundred years later Morris implies, by appropriating Goya's nightmares and mixing them with contemporary images, that man has made no progress.

8 BLIND TIMES

"Simultaneously, and from the other side – from the bodily side, of the side of the body inhabiting its living time and space as opposed to that of memory, but nevertheless impelled and compelled by memory's psychic charge – there is also embodied in these works a recalling or renaming of a complex set of mediated relations that could only have issued from a lifetime of preparation."

Robert Morris, "Cézanne's Mountains," *Critical Inquiry*, vol. 24, 1998

Morris wanted to match philosophical statements with images in his desire to explore the relationship of words to experience. The *Investigations* were small drawings made with his eyes open around the time of his Guggenheim retrospective in 1994. Each of the drawings was inscribed with a quote from Wittgenstein's *Philosophical Investigations*, combined with images Morris found in old issues of *Life* magazine that he traced on Mylar. Originally he wished to use only those Wittgenstein might have seen in his lifetime, but eventually he included photographs of his own works, especially of the labyrinths, as well as photographs of bloody Civil War battles. The opposition of the darkness of the image with the whiteness of the page may once again be thought of as a metaphor for ignorance and enlightenment that parallels Goya's rejection of rationalism as a result of what he had seen and experienced. Like certain of the images in his series of drawings based on Goya and like the complex sound installation *Hearing*, Morris's *Investigations* refer to a black chapter of American history that was the investigation and often the punishment of innocent citizens during the McCarthy era of the fifties.

In the sixteenth century Pieter Bruegel painted *The Blind Leading the Blind*. Four hundred years later Morris took up the theme of blindness as both image and parable. The first group of ninety-eight *Blind Time* drawings was done in 1973. Dipping his fingers and hands into a mixture of graphite or powdered pigments and sticky plate oil, Morris left traces of his fingers and hands on the paper. The method for producing the drawings relates back to the task-based drawings and performances Morris performed early in his career and contrasts a narrowly described given method with the surprising and varied results. The estimated time

for making the drawing was stipulated and recorded on the drawing along with the actual time it took to create it and the margin of error between the estimated and actual time. Thus the concept of error was introduced into the actual making of the drawing, calling attention to the difference between intention and outcome which may be generalized to all human action.

The sheer quantity of *Blind Time* drawings is related to the urgency Morris felt in producing them. In fact, Morris did not make many minimal sculptures or land art works, nor is there a great corpus of felt pieces. On the other hand, he drew from the time he was a child and never stopped making works on paper. In drawing he found a space for thinking and remembering in ways the three-dimensional works never did. There are seven series of *Blind Time* drawings that date from 1973 to 2007. The written texts that accompany the images add another layer of meaning as well as requiring additional time to view and digest. The recording of estimated time and actual time and the degree of error between the two, the intention and the result, are integral to the meaning of these drawings. According to Morris, "Not being able to see the paper while I draw undermines every idea of intentionality and raises the issue of the statute of error as a limiting factor. For those who work blindfold, the notion of talent becomes completely meaningless. The process in itself does not interest me; it is nothing but a means."³⁹

The drawings were to be done in a single session in a given amount of time and space. The task of one of the first *Blind Time* drawings reads as follows: "With eyes closed, graphite on the hands and estimating a lapsed time of 3 minutes, both hands attempt to descend the page with identical touching motions in an effort to keep to an even vertical column of touches. Time estimation error: +8 seconds." This procedure is common to all the *Blind Time* drawings. All of them were done in a single session which compressed time, which was recorded on the drawing itself. Following the same specific program that records estimated time, real time, and the discrepancy between them, they also have in common that they are done blindfolded using bare hands and fingers covered with pigment rather than conventional drawing instruments to produce the image.

The task-based methodology and informal, indeterminate structure of the *Blind Time* drawings occupied Morris for over three decades. They are divided into series which were done at one time. The *Blind Time II* series diverged markedly from all the others because Morris did not make them himself. Wondering what it was like to be actually blind, he recruited a woman who had been blind from birth to execute the drawings under his direction. The following series, *Blind Time III* (1985) through *Blind Time VI* (2000), were made by the artist himself blindfolded. The world experienced only through the sense of touch differs drastically from that perceived visually. The transference of the experience of the world from vision to touch was a radical experiment with surprising results. One of them was that without vision Morris was even more isolated than usual, lost in a personal space where emotions and memories could bubble up from the unconscious. He finally found the way to experience the trance-like state Pollock achieved in his poured paintings, which Pollock described as being "in his painting." Making painterly drawings in a technique resembling finger painting in its intense personal connection with infantile primary processes, Morris entered that shadowy space where perhaps the beast in the heart of the Minotaur or the nightmarish figures of Goya's imagination dwell. He was perhaps for the first time in his life in touch with himself. And it terrified him.

It is significant that Morris saved drawings he had done as a child and teenager and then used them as references in his mature works, as if he did not want to lose contact with the strong emotions attached to these drawings. The *Blind Time* drawings and the texts related to them made possible a connection through memory back to such strong emotions that had been repressed because they were too painful. Of the *Blind Time* drawings he has written: "It was the handicap of not seeing, that blind space I inhabited which made a world. Everything was shut out except the moving hands and the page, which made a self-enclosed space where the awkwardness was welcomed."⁴⁰ Morris has characterized the method of making the *Blind Time* drawings, which may record violent gestures as well as more sensitive passages, as an "assault mode, given my view of the world. Marking goes on in a hysterical space, a space congealed into that threatening membrane. Claustrophobia. Devising strategies to push away the membrane leaves marks: the graphite in the *Blind Time* drawings, the path of the recording needle in EEG, etc."⁴¹

Working blindfolded, estimating the lapsed time, he summoned up the memory of the first Cézanne he had seen, the landscape of *Mont Sainte-Victoire Seen from Les Lauves*, in the Nelson Gallery of Art, Kansas City, Missouri. He recalls touching the pages as if he were touching the Cézanne. Morris's reverence for Cézanne was such that he made a special trip to Cézanne's studio in Aix in 1988. He recalls touching Cézanne's cloak: "I stood there with my fingers against the cloth for as long as I could bear the desire, the embarrassment and dread of being discovered. I could hear the traffic outside and was filled with nostalgia for the silences Cézanne sought out."⁴²

The fact that the *Blind Time* drawings all contrast the images made with the texts inscribed on the sheet after the image is made is central to their meaning. The juxtaposition is a continuation of Morris's lifelong investigation of the relationship of words to images. In these drawings he poses the problem of what happens when images and text intermingle, and whether they conflict, contaminate or change their respective meanings. What constitutes differences between the iconic and the textual was a question he attempted to answer by creating handicaps for image-making. The idea of making works with his eyes closed was a tactic that offered a possibility for investigating the relationships between memory, image, and spatial perception deprived of its primary sensory function, that of vision. Locating feeling not in seeing but in touching brought a more intimate sense of involvement which was the very opposite of the detached considerations of the engineered construction of minimal art.

Morris was not the first to focus on blindness as a means to establish perceptions of forms in space, including distances and volumes. In his *Letter on the Blind for the Usage of Those Who Can See* (*Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*), the eighteenth-century philosopher Denis Diderot examined the perceptions of those who are born blind. Diderot claimed that the blind also possess these capacities for distinction. Even more to the point, however, is the distinction between haptic and optic perception, the former related to touch and the latter to sight, that art historians believed divided types of visual perception that Morris proposes to fuse in the *Blind Time* drawings. According to Diderot's essay, a blind person who is suddenly able to see for the first time does not immediately understand what he sees, and he must spend some amount of time establishing rapports between his experience of forms and distances (understandings that he first acquired by touch) and the images that were thereafter apparent to him by sight.

Morris was frequently criticized for inconsistency and rapid turnabouts. Yet if we look at his career as a whole, we see he is always focused on

the same issues, which are often philosophical and existential but also reflect an attempt to make art after Pollock that would retrieve certain qualities of the old masters without, however, relying on their stylistic conventions. Morris investigated how Cézanne began the process that ended in abstraction in his style of modulated brushstrokes that did not complete contours but relied on an implicit appeal to touch in their elaborated and nuanced surfaces. In art historical terms, this distinction between haptic (that which is addressed to touch) and optic (that which is addressed to eyesight alone) corresponds to the dominant stylistic categories established by the great Viennese art historian Alois Riegl.⁴³

The reconciliation of Cézanne and Pollock is the key to the ambition of the *Blind Time* drawings that unite the desire to create a painterly surface with the wish to work in an immediate and spontaneous manner that negates preconception, permitting instead the nervous record of physical accident, automatic free association and chance procedures that could only be completely controlled. In these drawings, Morris could finally resolve the problem of synthesizing Cézanne's tactile, textured, ambiguous surfaces with Pollock's spontaneous execution and powerful drama.

Drawing while blindfolded privileged the sense of touch over that of sight. Making an image without seeing it suggested a way to study the body's connection to the mind. Morris wanted to test whether the memory of the size and margins of the page determine how the hands and fingers moved on it to create an image. If one compares the images made by the blind woman in the *Blind Time II* drawings with those made by the blindfolded artist himself we see that the artist's long training in framing and placing an image in a field, despite the darkness in which the markings are made, is reflected by a sophisticated awareness of the relationship of image to margins. Experience also informs the tonal varieties and contrast created by varying pressure and hand and arm movements.

One reason Morris hit on the idea of drawing blindfolded was because he was searching for a way to make art that eliminated both taste and talent (which Duchamp purported was the aim of his work). Morris had already decided that Duchamp's selections, combinations, and arrangements were functions of taste and that the productions of the *Large Glass* and his last installation, *Étant Donnés*, both of which he had seen in the Philadelphia Museum, did involve talent as well as conception. So he attempted to go further by eliminating visual perception entirely, thus presumably annihilating taste and talent. In the end, reconsidering the results of the *Blind Time* drawings, he realized that this effort was futile.

The obsession with measurement in the *Blind Time* drawings relates not only to Morris's earliest works but to the image that had begun to haunt him: that of Dürer's figure of Melancholy pictured in his most famous engraving. Morris had used the word in a number of complex linear drawings of the late nineties incorporating the word *Melancholia* that included the image of the labyrinth together with Wittgenstein's diagram of the duck/rabbit which perceived one way suggests a duck, while perceived another looks like a rabbit. One series of *Blind Time* drawings is subtitled *Melancholia* and references Dürer's iconic engraving of a seated angel lost in thought. The title *Melancholia I* appears in the print itself, suggesting that Dürer may have intended to illustrate all of the Four Temperaments: melancholic, phlegmatic, choleric, and sanguine. During the middle ages the four temperaments were linked with the Four Elements – earth, air, fire and water. Morris had already created images of the elements, but of the temperaments only the melancholic corresponded to his character and experience.

Unlike Duchamp, who had a genuine interest in alchemy and alchemical transformations, Morris was really only interested in the symbols of construction that Dürer depicts as geometric shapes, images he repeats in many of his drawings of the nineties. Dürer's brooding figure, posed in an attitude of dejection and frustration with a sad, leaden, downward cast, may be interpreted as an embodiment of the searcher with whom Morris identified. In the 1999 *Blind Time V* series, subtitled *Melancholia*, Morris began by drawing Dürer's sphere, polyhedron, and disc. Then, blindfolded, he covered these linear outlines with graphite smearing, his hands groping for certainty, the terra firma that had eluded him throughout his life. He describes his frustration: "I am always reduced in the *Blind Time* drawings to my lowest levels. Groping and pathetic, absent the illusions of sight. Fragmented and spastic, absent the illusions of wholeness. Subhuman, beneath the angel's suffocating skirt. And freed into a chthonic realm where it is easy to hold my breath. Freed to act outside of expectations set for the enterprise by others. Freed to feel for my darker lump of being."⁴⁴ Eventually Morris produced fifteen drawings in the *Blind Time V Melancholia* series. The three geometric shapes – the polyhedron, the wheel, and the sphere appear in all of them as underlying structural elements.

Morris's own mood had become increasingly melancholic as he lost dear friends to early deaths and withdrew increasingly from society and the carnival of the art world. He meditated on the images in Dürer's *Melencolia*:

"Maybe the angel in Dürer's print is blind. Maybe the angel could feel around the landscape for the polyhedron, the sphere, the mill wheel, the bell. But what would the angel learn? Vision is not the issue in this image, it seems to me. Anyway not literal seeing. The angel stares off into space. Unseeing or blind. Maybe the angel is thinking. But we would not know what such thoughts are about."⁴⁵

Morris had met the philosopher and political activist Noam Chomsky when both were arrested during a protest against the Vietnam war. He was impressed with Chomsky's writings and in this text he addresses Chomsky directly:

"We humans are, according to Chomsky, somewhere on a scale between rats and angels. A rat could not solve a maze requiring the application of prime numbers. So why should we have answers to questions about the self, the mind/body relation, consciousness, a priori knowledge, etc.? And would we really want to know what the angel knows about these things? We should be satisfied with our blindness about such questions. But of course we are not. Any more than the angel is satisfied with not having answers to those unimaginable questions angels ask. The angel's is a superior brand of blindness."⁴⁶

In 2002, Morris collaborated with the Italian artist Claudio Parmiggiani on a new site-specific sculpture for the Fattoria di Celle in a remote bamboo grove where viewers come upon the elements taken from Dürer's print. The work is titled *Melancholia II* as if it is a continuation of Dürer's thoughts. The three geometric white marble sculptures were Morris's contribution to the installation. Morris has described his thoughts looking at Dürer's engraving:

"Melancholia is the condition of mourning for answers that don't arrive – on whatever level the questions might be asked. Let the relations between disc, polyhedron and sphere stand as allegory for relations between sets of questions without answers – whatever level these might exist on. Off in the distance a bat holds the scrolled inscription 'Melencolia' – thought flying blind, mocking the angel who sits immobile, the tools surrounding him/her (I don't think this angel has a sex, or is both) abandoned. We are witnessing a scene of great restraint: the angel sits passively and blind. Universes might collapse in fiery implosion should the angel lose its patience and actually act."⁴⁷

This sense of the imminence of action implied by the seated figure engrossed in thought (conceiving what movement?) is appropriate to the mood of grief and confusion that enveloped the United States after the trauma of 9/11. The drawings of *Blind Time (Grief)* were a reflection

of the anger as well as the disillusionment of a war-weary and confused, frustrated nation about to embark on a crusade that would end in the acts that Goya had pictured. Beginning with the drawings inspired by Goya, Morris accuses the present of repeating the darkest chapters of the past. His critique parallels that of the German philosopher Theodor Adorno. In *Minima Moralia* Adorno argues that the modern mind has rejected the ideas of rationality, harmony, and coherence of the Enlightenment because they have proved false. Adorno refers to philosophy now as "the sorrowful science" as opposed to Nietzsche's description of philosophy as "the gay science." Like Adorno, Morris is concerned not with the celebration of the superman but with the sorrow of loss that characterizes the diminished possibilities of contemporary mankind and the impossibility of living a good, honest life in the light of the disasters of the wars of the twentieth century.

Whereas Wittgenstein attempted to show the interrelationship between text and image in the formations of meaning, understanding, and knowing, Morris produces works of art that interrogate the manner in which images may or may not be verbalized. For example, the 1991 *Blind Time IV* drawings contain texts from the writings of the American philosopher Donald Davidson regarding actions and events. At the time, Morris did not know Davidson, but they became friends after a written interchange. The *Blind Time IV* series of 1991 is subtitled *Drawing with Davidson*. Like many philosophers before him, starting with Socrates, Davidson tried to account for "akrasia" – why an agent would take an action that he knew, all things considered, was not in his best interest. Davidson ultimately arrived at a theory of the partitioned mind to account for such actions that Morris found compelling. Morris was interested in the idea of erroneous actions being the result of misperceptions rather than in any Freudian or Jungian interpretations of the unconscious. "Unlike writing," he stated, "I don't make drawings to become more conscious. Drawing permits thinking on a preconscious, non logical undifferentiated by logic and reason level. Increasingly they become a means to escape logic and rationality and permit the mind to make its own immediate unknown connections in the labyrinth of the brain."⁴⁸

The texts of the *Blind Time V (Melancholia)* series often relate to loss, mourning, and remembering friends, like art historian Edward Fry or architect Alan Buchsbaum or his blacksmith grandfather who he used to watch shoe horses as a child. The text of one of the drawings describes the process of making the drawing while actively remembering his beloved grandfather: "Approaching the page from the top, I concentrate on remembering my blacksmith grandfather's huge, callused, and misshapen hands. I rub downward trying to expand the imprints of my own hands to the size I felt his to be when I was seven and sitting beside him at sundown while he told me a story about snakes and foxes as he casually dipped his hands into a basket of crayfish he had seined that afternoon. When several crayfish had fastened their pincers onto his rough fingers he drew up his hands and proceeded to crack off their tails, throwing the heads over the fence to the chickens without a pause in the story. I make pinching motions at the bottom of the page, and finally, I rub the edges of the page trying to generate something like the heat we felt on our backs as we leaned against the sun-warmed house on that hot, Missouri July evening so long ago."

Morris's *Blind Time* drawings challenge the conception of drawing as a linear activity with their tactility and painterliness. I would suggest that these works resolve Morris's dilemma regarding the inability to paint after Pollock challenged the limits of its possibilities. Morris made three series of paintings, in 1990, 1997, and 2006. The medium was encaustic and the support was aluminum. The first series, shown at the

Corcoran Gallery in 1990, was a fairly straightforward appropriation of reproduced images of the photograph of Pollock painting and other images taken from old master paintings. In 1997, Morris showed four large wall-size paintings based on well-known landscape paintings at the Leo Castelli Gallery. The paintings have a discontinuous surface made up of small square panels arranged in rows of sixteen that break up a continuous surface into modular parts, thus frustrating a modernist reading. Significantly one of the paintings deconstructed into a modular grid was the view of Mont Sainte-Victoire by Cézanne that appears in many of Morris's drawings.

Cézanne remains primary among the artists of the past whose ghosts haunt Morris. Describing how Cézanne painted in his old age, Morris wrote: "On another level these works can be read as an aggressive, destructive gesture, or rather, such a gesture can be read within the works, arising from Cézanne's despair and anger at the progress of 'development' arriving to disrupt and destroy his childhood spaces."⁴⁹ He appreciated Cézanne's late paintings because of their lack of finish and the rejection of resolution and closure of those conflicts and hesitations that were the conditions of their making. In other words, he loved Cézanne not for his certainty and concreteness but for his doubt. For him Cézanne was the exemplary artist because he continues even at the end of his life to risk and not to fear or eliminate contradictions in favor of a perfect harmony.

Looking at the view Cézanne painted, during his visit to the studio of the great artist in Aix, Morris recalled: "Half a century ago I stood on a rocky Missouri hillside beneath a heavy canopy of oaks and persimmons and massive walnuts [...] On that day, in that throbbing heat, the spaces between me and the world had yet to be measured; I had yet to assess the world's spaces and those of my body; I had yet to risk my movement within and against the spaces of the world; I had yet to measure my margins of mobility against the weight of history. Being as green as the summer landscape, I was also as empty as the sky of the darkest shade of evil."⁵⁰

In 2001 Morris made a series of drawings titled *Terror*. He recorded his thoughts at the time in one of the texts accompanying their trembling images. "Given: the page, the black, the red, the secure blindfold, the three marked off areas, the numbers, and 8 years of US military aggression in the Middle East, during which time the interventionist strategy has moved from a declared intention to establish a new world order to a global war on terror to counter-insurgency." There were no protest marches to join as there were during the Vietnam War because the military was no longer made up of soldiers drafted from the entire population. Now the fighters were voluntary, the poor who needed the money and who were often forced to become members of what were essentially mercenary forces.

Since these wars did not really affect the population as a whole, there were no outraged manifestations. But Morris was so shaken by the carnage and injustice that he made drawings that expressed his moral outrage in the *Moral Blinds* and *Grief*, the last two series of *Blind Time* drawings. The texts of these drawings were blistering criticisms of war and violence. On one he wrote "Working blindfolded with burnt sienna touches are made in the upper area while thinking of the uncounted civilian deaths resulting from the conflict. Then with mars black the hands attempt to count off some 3000 touches in the estimated marked off areas while thinking of the US military deaths. Before reaching this number I lose count and the mars black is depleted."

The group of drawings of *Blind Time VI* executed in 2000, the year before the terrorist attacks on the Twin Towers of the World Trade Center, is referred to as the "moral blinds." All have the word moral in their title, suggesting blindness to moral issues. The rectangular shape of a window shade is a constant referent, a suggestion that vision is blocked out. Text enters directly into images, sharing their space, and words are written on the reverse of the Mylar sheet so that they appear in reverse on the front side, a reference to Leonardo's backward mirror writing. According to Morris: "Perhaps nowhere is the entanglement and contamination between image and language more demonstrable than at the site of the aesthetic, for here the response of judgment does something more than dwell on the continuousness of the artifact. It breaks that surface and reads it as a series of discontinuous signs. This is not to side with a linguistic imperialism that collapses the reading of a work into a text but rather to notice that textual zing is always in place at the site of the aesthetic icon where such things as judgments 'surface in language.'"⁵¹

Compared with Morris's production of objects, minimal sculptures, land art, and site-specific works, the quantity of drawings largely overshadows any other category of work. His drawings represent formative stages in his thinking until suddenly in the eighties in the huge mural drawings, they pour out the contents of his emotions as they are evoked by memory. Morris himself makes a distinction. "But drawings were different in the sense that they provided a space for thinking and remembering in ways the three-dimensional works never did. The drawings are private, a form of self interrogation."⁵² Like Goya's black paintings, many of Morris's drawings never left the studio. They remained private meditations. "I did not put any windows in the drawing studio I built in Gardiner so I can't see out, and nobody can see in. Making drawings has verged on a kind of secret activity. Making a drawing and then filing it away in a drawer and forgetting about it – nothing has ever been more satisfying."⁵³

The most recent series of *Blind Time* drawings, *Grief*, contains chilling texts related to the war in Afghanistan and the torture of prisoners in Abu Ghraib and Guantanamo. Even before reading the text, one has a sense that the blackened rivulets that stream down them are really bloody open wounds. Once Morris begins the *Moral Blinds* which end in the horrifying texts of the most recent *Grief* series, there is no question that these works are political. However, they do not degenerate into propaganda or illustration. He is not showing us pictures of war; he is forcing us to feel how the victims of these killings, maimings, and tortures feel.

His instructions in one of the *Grief* drawings are to feel what the prisoner who is being tortured is actually feeling. Another of the texts accompanying these images reads: "Given: the page, the black, the red, the gray, the secure blindfold, and the three classes involved in America's perpetual foreign wars: (1) the profiting overclass, (2) the underclass who absorb the wounds, and (3) the dead. Let the sky box above represent the safe, untouchable zone of the overclass for whom war is patriotism, glory and profit. Let the zone immediately below the sky box be reserved for the maimed underclass who have fought, and let the lower ground box, the inverse of the upper one, be regarded as a kind of collective zone of forgotten war dead."

The combination of these words with an image that suggests carnage in the way matter is brutally smeared as if it were bleeding flesh is shocking and visceral. At times the instructions or rules for making the drawing evoke violence in their prescription for making the drawing: "Working blindfolded with graphite in the upper area the fingers seek to touch out

the safe limits of their zone and then, with blackened hands, pass a one-hundred dollar bill back and forth within the estimated safe zone, the one hand pulling the bill from the other. Then working in the estimated mid area with burnt sienna, the first three fingers of the left hand and those of the right rotate together from right to left across the page. Finally in the lowest area, closed fists hammer across the page with mars black, each blow on top of the previous one with the intention of obliterating any possibility of a later total count.”

The connection of word to image is made concrete in the *Blind Time* drawings because the blind literally read with their fingers. The *Blind Time* drawings recall the *Memory Drawings*, which were also task-related, of 1965. Morris has described his state of mind in making these drawings in a manner that suggests the existential questions behind their appearance. “Always the question why something instead of nothing, death a millimeter away. Always the desperation to mark this membrane. Marking and making. It is how these two zones, the flat and the spatial, are to be inhabited by the body that has been the subject of endless meditation for me.”⁵⁴ The handprints and fingerprints that remain as a result of this intimate process of marking are no longer like the ephemeral projects he had made but permanent records of his actions that are also the proof of his existence.

So many of the drawings contain leaping fiery marks that evoke images of conflagrations and bubbling cauldrons, we assume the image of death by fire must have special meaning for Morris. The fact that the *Blind Time* drawings all involve memory in one way or another leads to the conclusion that Morris is seeking to find the forgotten, buried, unconscious memory. And indeed there is such a memory, an event he knows of but cannot remember, which is the moment when as an infant he pulled a pot of boiling tomatoes from the stove down onto himself and almost burned to death. Perhaps the months he spent isolated in an oxygen tent while his skin healed and formed scars explain the wish to escape enclosure as well as to create passageways that constrain the body and induce anxiety. The idea that there are unconscious memories that may be recovered animates many of the drawings, especially those connected with direct contact with the body. Thus the fear of recovering lost memories is dispelled by invoking them.

Drawing blindfolded is not only a procedure or method but also a metaphor for our own blindness, both on a personal as well as a social level. The text inscribed by Morris in *Moral Limit* describes the procedure he will follow as well as what he thinks of while working:

“Working blindfolded with ink on my hands and estimating the lapsed time I press first in the upper corners and work downward along the vertical edges. Then beginning at the bottom corners I work upward. Then I work horizontally along the estimated upper edge and finally along the lower edge. The intention here is to touch and rub out a perimeter rectangle. I then rub toward the center with the intention of filling the interior of the rectangle. Then I draw the blind. I think of the nation numbed with fatuous, endless entertainment, saturated and distracted with media idiocy, hypnotized with useless information. An environment of political control – in which fantasy parades as reality and puerile phalanges clamor and claw in the great market of cyberspace, buying and selling the meaningless.”

The texts of the moral blinds are a damning indictment of contemporary America and the changes in its morality that have occurred since Morris was a child in Kansas City watching his grandfather with admiration for his hard work and skill. In each of the drawings, as a preparatory phase, he writes in fine script how he will act. For example, the inscription on *Moral Search* reads:

“Working blindfolded with ink on the left hand and water right I begin at the upper left to make convoluted marks with the inked left and then try to superimpose identical watermarks with the right. There is the attempt here to first mark and then obliterate. I work an estimated

halfway across and down. Then I switch to ink on the right hand and water on the left and proceed as before, but this time I work from the right edge inward. After my groping attempts to simultaneously map and obliterate convoluted marks I try to draw the blind over the page.”

The “blind” in this case is a pun on the word for window shade and pulling it down is a metaphor for the futile attempt to conceal the horrors behind it. Studying Goya’s preoccupation with *desengaño*, or disillusionment, which like “blinds” also has a double meaning, Morris has found his own image for ripping the veil of illusion from the nightmare of reality. Wishing to engage with nothing less than the veiled texture of memory and the depth and intensity of those feelings attached to memory, he superimposes layers of markings that reverberate visually in unresolved vibrations. That these memories are also obliterated and lost like the markings he rubs or brushes away is part of the metaphor of existence and loss.

Although the making of a *Blind Time* drawing is a kind of performance with its rules, script, and time limits, unlike performances or ephemeral art drawings are permanent records even if they record permutations and change. Randomness is tempered by experience. In the drawings Morris gives himself permission to be self-expressive, that is to say expressive of that secret, hidden, buried self that lies buried in the inchoate darkness of the unconscious, ready to erupt into irrational uncontrollable activity.

He judges the drawings after the fact with eyes wide open and discards at least half. Blindness was part of the process, but aesthetic judgment – which Morris had abhorred and written against – is ultimately decisive. The knowledge of the world that the blind have is only partial. By creating in that space which is void of vision, Morris feels free to confront that which he cannot bear to think or to remember in the light of day. Each drawing creates its own space by shutting out everything else. This sensory deprivation allows Morris to be *in* his drawings as Pollock was in his paintings, and not outside of them distanced from the actuality of their making. In a total degree of simultaneous physical and mental immersion there is no distance between artist and art, no critic to accept or reject the result except after the fact. Like Goya’s deafness that separated him from courtly life, Morris’s assumed blindness separates him from the world outside his work and allows him that freedom from constraint and limits he desperately sought. He has come to terms with loss and himself. And he has found a way to make works of art that retrieve aspects of the art of the past, which in itself constitutes a form of loss, that he continues to value.

“Aren’t we afraid of memory in some way?” he asks. “I don’t know if mourning is some kind of coming to terms with loss. I put down marks on a page and felt the grind and creep of existence as I worked, felt its weight in my body while I was working as much as in what I was making on the page. But in the end I doubt that we really know what we have done.”⁵⁵

¹ “Labyrinthe II”, interview with Robert Morris by Anne Bertrand. Published in *Robert Morris. From Mnemosyne to Clío: The Mirror to Labyrinth (1998–1999–2000)*. Skira – Musée d’Art Contemporain, Lyon 2000, p. 164.² Bernice Rose: *Drawing Now*, exhibition catalogue. Museum of Modern Art, New York 1976.

³ Email to the author, June 6, 2011.

⁴ Interview with Robert Morris by Paul Cumming, 10 March 1968. Archives of American Art, Smithsonian Institution.

⁵ Ibid.

⁶ Ibid.

⁷ Ibid.

⁸ Robert Morris: "Cézanne's Mountains." *Critical Inquiry*, vol. 24, no. 3 (Spring), 1998.

⁹ Published by Branden Joseph in *October*.

¹⁰ Branden Joseph: "Robert Morris and John Cage: Reconstructing a Dialogue." *October*, vol. 81 (Summer), 1997, pp. 59–69.

¹¹ Robert Morris: "Letters to John Cage." *October*, vol. 81 (Summer), 1997, pp. 70–79.

¹² Young's wife, Marian Zazeela, created projections for the concerts held in their loft called the "Dream House," a center for the group of avant-garde artists involved with Fluxus.

¹³ Branden Joseph: op. cit.

¹⁴ Rosalind Krauss: "The Mind/Body Problem: Robert Morris in Series". Published in Robert Morris. *The Mind/Body Problem*. The Guggenheim Museum, New York 1994.

¹⁵ The letters were published by Branden Joseph in *October*.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Response to author's question, June 8, 2011.

¹⁸ In September 1962, after unsuccessful operations by the US to overthrow the Cuban regime at the Bay of Pigs, the Cuban and Soviet governments secretly began to build bases in Cuba for a number of intermediate-range ballistic nuclear missiles with the ability to strike most of the continental United States.

¹⁹ The second edition of Wittgenstein's *Philosophical Investigations* was published in English in 1958. *The Blue and Brown Books: Preliminary Studies for the 'Philosophical Investigations'* came out in English in the United States in 1960 and the *Tractatus Logico-Philosophicus* in 1961. Morris read all three texts and continued to refer to them.

²⁰ Maurice Berger: *Labyrinths: Robert Morris, Minimalism, and the 1960s*. Harper & Row, New York 1989.

²¹ *Ibid.*

²² Robert Morris: "Blank Form," 1960, reprinted in Barbara Haskell: *Blam!: The Explosion of Pop, Minimalism, and Performance 1958–1964*. Whitney Museum of American Art, W.W. Norton, New York 1984, p. 101.

²³ Email to the author, June 20, 2011.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Symposium on earthworks, King County, Washington, 1979.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Robert Morris: "Size Matters." *Critical Inquiry*, vol. 26, no. 3 (Spring), 2000.

³¹ Robert Morris: "The Labyrinth and the Urinal." *Critical Inquiry*, vol. 36, no. 1, 2000.

³² *Ibid.*

³³ Robert Morris: "A Method for Sorting Cows." *Art and Literature*, 11, Winter, 1967.

³⁴ Edward F. Fry: *Robert Morris in the Eighties*, catalogue. Newport Harbor Museum, Newport Beach 1986.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ Email to the author, June 15, 2011.

³⁷ Email to the author, June 2, 2011.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Email to the author, June 12, 2011.

⁴⁰ Response to the author.

⁴¹ Email to the author, June 2, 2011.

⁴² Robert Morris: "Words and Images in Modernism and Postmodernism." *Critical Inquiry*, vol. 15, no. 2 (Winter), 1989.

⁴³ Alois Riegl: *Die Spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn*. K. K. Hof- und Staatsdruckerei, Vienna 1901.

⁴⁴ Answer to author's query.

⁴⁵ Robert Morris: *Have I Reasons*, ed. Nena Tsouti-Schillinger. Duke University Press, Durham 2008.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ Answer to author's query.

⁵⁰ Robert Morris: "Cézanne's Mountains," op. cit.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² Answer to author's query.

⁵³ Email to author June 2, 2011.

⁵⁴ Interview with Rosalind Krauss, *Robert Morris: The Mind/Body Problem*. Solomon R. Guggenheim Foundation, New York 1994.

⁵⁵ Email to the author, June 20, 2011.

In 1975, Robert Morris went to the Nazca Desert in southern Peru looking for lines. Nazca is the ancient site of enormous "ground-drawings," which are composed of lines that vary in width from one to six feet and sometimes run many hundreds in length. They were made by sweeping away a top-layer of reddish pebbles to reveal lighter soil beneath; the pebbles form ridges on either side, such that each line is also a shallow trench. Aerial views show that the lines form vast pictographs (these were, in fact, "rediscovered" during the 1920s, with the emergence of commercial aviation), images that are impossible to discern from the ground. Yet it is solely from the ground that Morris came to inspect the lines: to stand among them, even inside of them; to view them from the vantage of their makers. The lines, not the images, were his concern. After the visit, Morris wrote an essay, "Aligned with Nazca"¹, in which his encounter with the lines motivates him to examine the spatial strategies of contemporary art. But the lessons of Nazca reflect on Morris's own practice: his essay allows us to map the function of drawing in his work with respect, above all, to the medium of actual space. Of special interest in this regard is a drawing project initiated in 1973 that Morris referred to as *Blind Time*.

Morris's Nazca essay belongs to the history of American Land art. As such, it takes the form of a travelogue, which characterized some of the writing that, beginning in the mid-1960s, attended the search for remote sites. One model was surely Robert Smithson's "Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan," which appeared in 1969². Smithson's account, published in *Artforum*, was accompanied by photographs of a sequence of temporary installations – configurations of square mirrors each arranged as a loose grid – that Smithson set-up at various locations over the course of his trip. Smithson's Yucatan and Morris's Nazca are archeologically framed: each artist set out to re-discover key sites of early culture. Yet the two texts also take painting and drawing, respectively, as primary concerns. In Smithson's case, this is manifested in intense passages of often astonishing prose concerning the materiality of color: "Color as an agent of matter filled the reflected illuminations with shadowy tones, pressing the light into dusty material opacity. [...] The word 'color' means at its origin to 'cover' or 'hide.' Matter eats up light and 'covers' it with a confusion of color. [...] Real color is risky, not like the tame stuff that comes out of tubes. [...] There is no chromatic scale down there because all colors are present, spawning agglutinations out of agglutinations. It is the incoherent mass that breeds color and kills light."³

Morris's voice, by contrast, is direct, although his writing possesses the firsthand intimacy of a personal chronicle. "At close range the lines simply do not reveal themselves. It is only by positioning oneself within a line so that it stretches away to the horizon that they have any clarity. And their definition or emergence as distinct geometric figures occurs only with a mid- or long-range view, where the effect of perspective then compresses the length and foreshortening reinforces the edges. Since lines are seldom perfectly straight within any local segment, it is only by looking out rather than down that, by virtue of their great length, the irregularities fade and the gestalt of linearity emerges. All of this happens when one stands within a line and sees it meet the horizon perpendicularly."⁴ Morris's terms – regarding the role of the horizon as a device that mediates between physical orientation and perceptual gestalt – belong to broader sculptural concerns during this period. Indeed, in

“Incidents of Mirror Travel,” Smithson wrote of the horizon as being unstable (here he speculates about line rather than color): “Since the car was at all times on some leftover horizon, one might say that the car was imprisoned in a line, a line that is in no way linear [...] A horizon is something else other than a horizon; it is closedness in openness, it is an enchanted region where down is up.”⁵ And compare Richard Serra, writing about *Shift*, a site-specific work in King City, Canada, in 1973. The coordinates of *Shift* were mapped by Serra and Joan Jonas at the site, which consisted of two hills. They used each other as reference points: “We discovered that two people walking the distance of the field opposite one another, attempting to keep each other in view despite the curvature of the land, would mutually determine a topological definition of the space. The boundaries of the work became the maximum distance two people could occupy and still keep each other in view. The horizon of the work was established by the possibilities of maintaining this mutual viewpoint.”⁶ For Morris the horizon is fixed; for Serra it is contingent; for Smithson it is unreliable, a mirage. Each of them addresses the role of the horizon as line, which serves (or fails) to orient the mobile observer.

The figure of artist-observer is the protagonist of the Nazca text: “After an hour or so of walking and observing, one becomes very aware of how one’s behavior as an observer affects the visibility and definition of the lines. Greatest definition is obtained not only by the body’s positioning itself so that the line stretches out 90° to the horizon, but by focusing on the line at some distance.” Encounter is a function not only of movement through the space of the site, but of the lifted head and the shifted gaze: “For this definition, one looks out, away, across, not close up or at. When one stands on a flat plane that stretches away as far as one can see, the horizon line is always at eye level. This is true at Nazca in every direction except the northeast, where the mountains rise. One looks out over a relatively featureless landscape of desert and realizes that exactly half of what is within one’s vision is land and half sky.”⁷ In Serra’s *Shift*, uneven topography is at stake. In the work, “each element [each of six five-foot high rectangular cement walls] begins flush with the ground and extends for the distance that it takes the land to drop five feet. The direction is determined by the most critical slope of the ground. Therefore the length, direction and shape of each element is determined by the variations in the curvature and profile of the hills. For exact measure, the land was surveyed at one-foot contour intervals.”⁸ The desert floor at Nazca is, by contrast, a flat plane (indeed, a sheet-like support for drawing). Its “elements” (the lines) are already there. Serra applies drawing – the action of the sculptural elements – as a means for surveying and mapping the site from multiple vantages; Morris examines a site on which drawing – in the form of pictographs that cannot be deciphered from ground level – has been previously imposed. To the degree that the lines traverse long distances, Morris addresses them as a measure not of elevation, but of extension, the uninterrupted distance between near and far. Serra speaks of multiple centers: “The work does not concern itself with centering [...] The expanse of the work allows one to perceive and locate a multiplicity of centers. [...] The center, or the question of centering, is dislocated from the physical center of the work and found in a moving center.”⁹ Morris’s disorientation pertains instead (as Smithson’s did) to up and down: “In a landscape like that of Nazca the ground plane does not remain merely horizontal, for it extends up to one’s vision to the height of one’s eyes at the distant horizon. [...] One sees [...] always at a distance, the known flatness of the ground also becomes visible ‘elevation’ at the horizon. The lines [...] become visible only by virtue of the extension of that plain – literally from under one’s feet up to the level of one’s eyesight. The horizontal becomes vertical through extension.”¹⁰ Smithson,

driving, shifted his gaze from the road to the map, “a tangled network of horizon lines on paper called ‘roads.’”¹¹

All three texts summon the uncanny in that, through references to mapping and surveying, they characterize the chosen site as both actual and abstract. They do so in part by addressing the specific material conditions of the site as a kind of medium. In Smithson’s essay, “color as an agent of matter” and “glutinous light” induce “unassimilated seeing,” a kind of vision at once intensified and obscured by a blinding surfeit of stimulation.¹² The “mirror displacements” create moments of focused yet deflected seeing: looking down at the ground where Smithson has inserted mirrors into mounds of dirt, for example, results – through the agency of reflection – in an upward gaze. But the first part of Smithson’s journey occurs on a road, which is described, using a term that appears throughout writing about post-object sculpture during this period, as a “cut:” “Through the windshield the road stabbed the horizon, causing it to bleed a sunny incandescence. One couldn’t help feeling that this was a ride on a knife covered with solar blood. As it cut into the horizon a disruption took place. The tranquil drive became a sacrifice of matter that led to a discontinuous state of being, a world of quiet delirium.”¹³ Serra’s materialism pertains to the topology of the land, into which his elements, “stepped walls,” are also inserted (that is, into which they “cut”). “The hills were back-hoed; form boards were sunk into place; steel re-bar was set into the footings; and the cement was poured.” These constructed elements intrude into the surface of two hills, articulating a measured world, one in which the elements rise and fall, in effect becoming “horizon line(s)” that “draw a visual cross-section into the elevational slope, while the bottom edge defines the specific curvature of the earth at the point where one stands.” The walls are “stepped elevations that function as horizons cutting into and extending towards the real horizon.”¹⁴

Morris, with his interest in the material nature of the lines at Nazca, identifies pebbles and sand as a kind of drawing medium, albeit one that is inspected with granular scrutiny: “The lines had been made by removing the stones along a straight axis and placing these along the desired width of the line as a kind of irregular curbing. The ground itself appeared to have been excavated slightly. That is, the lines were not just drawn by clearing a path through the stones, but were actual depressions or shallow incisions in the surface of the earth.” The surface is a medium inscribed with lines, although the lines are also partly defined by the ridges of subtracted matter. It is something of a miracle that the lines have survived, yet various factors of climate and composition have indeed left the ground relatively undisturbed for centuries. Morris continues: “I have described the two different colors of the top and under-layer of desert earth. Yet the lines do not contrast greatly in color from their surroundings. It is more the absence of stones on the pathways and the slight alignment of stones along the edges that give, at close range, the suggestion of regularity.” His move from the material to the spatial – the observation about the visibility of the lines in relation to looking down versus out – is direct. As we have already read, “it is only by positioning oneself within a line so that it stretches away to the horizon that [the lines] have any clarity.” But that remark is preceded by the observation that, “standing within a line and looking down at one’s feet, the line hardly ‘reads.’ There are seldom enough stones at the edge to mark a distinct curb or defining edge, and the cleared area is never flat and free of stones. At close range, the lines simply do not reveal themselves.”¹⁵ Space at Nazca is defined by projected lines that are, again, both material and, with respect to their mapping function, abstract.

For Smithson, Serra, and Morris a reciprocity of material and spatial concerns conditions practices of artmaking that mean to avoid image

(even an abstract image). The work, instead, occupies the actual world; it is itself a habitable place. Each artist's account is doubly informed by seeing and bodily sensation as combined means of spatial orientation, and each deploys line as a physical and/or perceptual extension through space. Yet each extrapolation of line – road, map, incision, elevation, horizon – sustains a relationship to drawing (in the conventional sense) as a function of medium and support. In Morris's case, the "work" is not produced so much as encountered; but it is this factor – drawing as *encounter* – that allows his observations at Nazca to reflect on the broader role of drawing (of marks on paper) in his work.

The trip to Nazca followed Morris's own excursion into Land art, which began during the early 'sixties¹⁶, with a drawing for an outdoor project, and culminated with *Observatory*, a large project conceived in 1971 for an international sculpture exhibition in the Netherlands and completed six years later. Morris's earthworks obviously draw from the archeology of the pre-historic site. This has been linked to his interest in the work of Michel Foucault, among others, with respect to the nature of historical time: the ruin as allegory, according to which conditions of the present are read through the ruination of the historical past.¹⁷ "Aligned with Nazca" can, then, be characterized as an archeological (or archeologizing) exercise, one through which, as Maurice Berger explains, Morris brought speculation concerning a vast public art form back to a reconsideration of individual experience – to the psychological space of the self.¹⁸ To this we can add that, as early as 1968, Morris anticipated his encounter with Nazca through personal history, in a childhood recollection: "I often went to Kansas," he told Paul Cummings, in an interview for the Archives of American Art. "My father was in the livestock business and he would take trips out to Kansas a lot. And I would go with him sometimes. And that kind of scale and stretch of landscape was, I think, a pretty important image. It's extremely flat. Some places it just is absolutely flat in every direction. You can see for miles and miles."¹⁹ He could easily be speaking of the Peruvian plain.

The archeological impulse of "Aligned with Nazca" serves as a kind of frame. Insofar as Morris constructs an opposition between ancient Nazcan culture and cultural circumstances of the modern West, the essay displays a form of archaic longing that typifies the rhetoric of Land art. Yet with respect to the originality of his analysis of seeing and of space as medium in art after 1960, the artist's archaism can be distracting. Closer reading of "Aligned with Nazca" reveals its useful relevance to the internal logic of Morris's own practice in formal and material terms.

Halfway through the essay Morris turns – a move that is both geographical and historical – to modern Western art, characterized as having long been informed by "a type of Cartesian projection that will net every visual experience by a vertical plane interposed between the viewer and the world." The figure of the intersecting plane is derived from standard descriptions of Renaissance linear perspective: in the application of perspective as a system of spatial representation, the support (a panel, for example) can be likened to a pane of glass, a window that we see *through*. But Morris summons the vertical plane in order to account for the condition – the closeness, or *closedness* – of urban space: "the confining rectilinear room, where space is either an illusion or limited to a few feet, and where the details of the work are never out of focus." Here, "the Cartesian grid of rectilinear room space involves a mental as well as a perceptual focus that implies simultaneous presentness of parts."²⁰ Not just representation, then, but actual space itself is said to be governed by the strict authority of the grid; the mapping procedures of one-point perspective and the actuality of lived experience are both a function of conceptual or abstract means. Morris constructs a binary

opposition: constricted seeing versus what the artist has recently referred to (with respect to his experience at Nazca) as "seeing at a distance."²¹

"The lines of Nazca were created for as yet unknown reasons by a culture unacquainted with the enclosing visual grid of urban space." Morris explains that, while the grid has been a strict organizing principle in recent art, new work seeks instead to share the Nazcan apprehension of space "as a palpable emptiness." This is a reference to an historical shift: "For nearly a decade work succeeding minimalism has been built around one form or another of rationalistic information as content," what Morris calls a "basically analytic strategy for artmaking." Minimalism had already been informed by "simple systems," but subsequent "object art" increasingly came to express "underlined structures of information bound together." Newer work – in the form of environments and installations – seeks to replace "the space of rationalized information systems" with the "space of the self." Morris identifies two extremes. The first is a "cool" type, in which rooms and spaces are "sometimes articulated by sound or light." The second kind of work, "environmental by morphology, but much more focused on psychological phenomena," includes small enclosures and other structures sometimes sited outdoors (though these, we are told, bear no relation to "monumental-Minimal desert Earthworks"). What the two categories share is an interest in "spaces where the physical or psychological self are marked out."²²

"Orders and logics are basically operations. As such they exist in time, not space." Morris describes information-based, or "epistemological," work as notational in that it is "flat" or "surface-bound." Information systems do not require a material expression, and when they do take material form, it is almost insubstantial: "objects employed in such work are reduced and function as slightly thickened symbols." The Minimalist object is said to function this way, in that "most Minimal art was an art of flat surfaces in space. At best an object can be permuted in its positions or parts, and as such it can be rotated on its own dense axis." Such objects are derived from "plans generated by drawings on flat pages." This claim effectively brackets the terms of encounter in actual space that had been ascribed to Minimalist sculpture in the early criticism,²³ and applies those terms instead to a new kind of work, which "ventures into the irrationality of actual space, limiting it by enclosures, not systematic marker-notations."²⁴

Morris's diagnosis identifies an historical divide between Minimal and Postminimal art. "Our encounter with objects in space forces us to reflect on our selves, which can never become 'other,' which can never become objects for our external examination. In the domain of real space the subject-object dilemma can never be resolved. [...] Here the labyrinth form is perhaps a metonym for the search for the self, for it demands a continuous wandering, a relinquishing of the knowledge of where one is." To real space, then, belongs a useful estrangement of the self. But the labyrinth works both sides of the divide: "A labyrinth is comprehensible only when seen from above, in plan view, when it has been reduced to flatness and we are outside its spatial coil." In 1974, the labyrinth became a model for a series of works by Morris, sculptures through which one can walk. Chronologically, his development of the labyrinth falls between the origin of *Blind Time* and the trip the Nazca.

For Morris, it is through real and perceptual depth that artmaking establishes room for the self. If notational systems are "extra-spatial" and fixed (occurring as they do in the "flat world of surface"), space as a medium of physical absence is engendered instead by "the continuousness of experience itself." In this way, depth perception is more than just analogous to our "consciousness of our own subjectivity,

which, like space itself, has no clear demarcation, no visible bounding limit.” Morris illustrates the difference with a specific example: “At a point in time the highway sign for a curve is ‘seen.’ The subsequent curve is negotiated; lived through from beginning to end. The physical world divides for us between the flat, where notational information exists perceptually outside of space, and the spatial, where perceptual relativity is the constant.”²⁵ In this regard, Minimalism can be said to have mediated between objects and systems. Morris also identifies a mediation of this kind at Nazca, where the lines perform this function with respect to our perception of “the totality of the landscape.” He continues: “Assuming that the lines point to power points in the Sierra (as well as the literal sources of water), we then have both terms: the flat and the spatial, line and mountain, the abstract figure and the concrete object, the notational abstraction and the concrete existent.” In this way, the terms of Nazca are an indictment, not an endorsement, of Land art: “The site at Nazca can be seen as an instance of large-scale public art, whose claim to monumentality has to do with a unique cooperation with its site. [...] there is something intimate and unimposing, even offhand, about the work.” The lines represent not a heroic feat of engineering, but “the maker’s care and economy and insight into the nature of a particular landscape.”²⁶

The insights of “Aligned with Nazca” posit drawing as an index of developments in recent artmaking. Notation and diagram were, after all, chief instruments of both Minimal and Conceptual art. Indeed, they are tools that had been profitably deployed by Morris himself. During the ‘sixties and early ‘seventies, Morris’s practice had been largely sculptural. The first phases of work were characterized by the production of small so-called neo-dada objects, on the one hand, and, on the other, by large, boxlike constructions in plywood. Eventually, the large works were produced in fiberglass, aluminum, and steel, among other industrial materials. Much of this work was framed by operations and procedures that rely on simple systems of information (to adopt terms from “Aligned with Nazca”). The early plywood constructions, for example, which were fabricated by the artist, require acts of measurement and design that were often recorded in working sketches, while the later fabrication of constructions in other materials came to be delegated – a process even more reliant on plans. But the fact that Morris made notebook sketches for many constructions that remain unrealized attests to the propositional nature of the work: we don’t need to *have* them all in order to grasp the premise of permutation that they express.²⁷ One sequence, a body of fiberglass constructions shown at the Leo Castelli Gallery in 1967, is explicit in this regard. The works, collectively called *Permutations*, were composed of multiple configurations of modules that were recombined at various times throughout the exhibition.²⁸

The application of simple systems persists in Postminimal works, dating from the later-‘sixties and early-seventies, that were otherwise oriented to “process” and chance. *Untitled (Scatter Piece)*, which Morris showed at the Castelli Gallery in 1969, consists of 200 elements in various materials: steel, lead, zinc, copper, aluminum, brass, and industrial felt. The sets of elements – square or rectangular shapes that were flat or bent either once or twice at right-angles – were generated according to chance calculations determined by coin toss plus numbers randomly selected from the New York City telephone directory (techniques that Morris derived from John Cage).²⁹ In the case of both *Permutations* and *Scatter Piece*, systems of information are integral to the procedure of the work. This is best expressed through drawings, large sheets (generally on graph paper) containing lists: a row or column of small sketches identifying shapes accompanied by lengthy tables of numbers and codes. These drawings represent the sculptural forms as an inventory of

possible elements in a series. It could even be said that such drawings, as information alone, represent a viable iteration of the given work. “There was no image involved,” Morris said of *Scatter Piece*. “It was a series of calculations, and then it occurred.”³⁰

In describing Morris’s large constructions, we are apt to apply terms of gestalt and scale: the perception of the object and its proportional relation to the body of the beholder. But, in that they implicate systems, the constructions mediate between notation and depth. Applying the terms of the Nazca essay, however, we can say that, in Morris’s practice, those two things coexist. For Morris, the ground drawings functioned both ways: as signs and as channels of vision through actual space. In that his account of the visit to Nazca concerns spatial orientation as an activity of “the perceiving self,” it can be brought to bear on the simultaneity of systems and depth in his own work. In this regard, we can pay special attention to the drawing series that Morris referred to as *Blind Time*. The *Blind Time* project originated in 1973, and it is the first campaign of work that is of primary historical relevance to my analysis of the terms of “Aligned with Nazca.” But it is important to acknowledge that Morris continued to produce *Blind Time* drawings over the course of some 40 years; the longevity of the series, which has become a kind of practice, reflects on the deep conceptual significance it holds for his work overall.

The initial group of *Blind Time* drawings (numbering 98 works) was produced in powdered graphite (mixed with plate oil) applied by the artist’s bare hands on sheets of paper, each measuring 35 by 46 inches. Morris works blindfolded during the drawing process. A given work is executed within predetermined parameters of time and, generally, according to a set of instructions.³¹ In one example belonging to the National Gallery of Art, Washington, these instructions read: “With the eyes closed the ten / fingers move outward / from the center making counting / strokes. Two thousand strokes are made in an estimated two minutes. Time estimation error: / + 45 seconds.” Graphite is applied to the blank sheet, which is laid out on a table, by reaching out and pressing down. This means that bilateral symmetry often prevails. In the case of the National Gallery drawing the artist’s hands begin together at the center of the sheet and move progressively further apart, marking the sheet in horizontal rows. As a result, the field of marks is divided down the center. Saturation varies throughout due to diminished and replenished quantities of graphite and to the uneven density of strokes. Some rows form a slight arc; this probably reflects a natural tendency of the movement of the arms, which could not be corrected because it could not be observed. Marks often run off the left and right edges of the sheet, but not always; it is clear that Morris was attempting (with varying degrees of success) to anticipate the edges in order to respect the space of the support. The “time estimation error” refers to the difference between the amount of time Morris estimates for execution and the actual time that elapses once the procedure is set in motion. The factor of estimated time introduces a second register of “anticipation” – and therefore, one imagines, of anxiety – into the process. Given the blindfold, the work’s function might be described as that of spatial and temporal orientation. With the Washington drawing, orientation would have been heightened by the premise of “counting,” which serves by implication as a means of measuring space and time. The final drawing can be described as the residue or trace of an event – of a mechanical task operation that also represents a kind of test.

Interpretation of the *Blind Time* drawings has been governed by the terms of phenomenology, with specific reference to language drawn from *The Phenomenology of Perception* by Maurice Merleau-Ponty. Accordingly,

in the drawings, “depth is understood as arising *subjectively* from a pre-objective experience: the most primitive sense that each of us has of our own body’s density, and with it the fact that this body has a front that is available to our vision and a back irremediably hidden from it. It is this pre-objective experience of depth that allows the perceiving subject thus to ‘gear into the world,’ which for Merleau-Ponty meant to reach out toward objects with the expectation that they too would yield configured meaning, but also to be always and forever tied to a perspective, a place within a system of interlocking horizons.” More, the drawings are said to work from what Merleau-Ponty calls a condition of “spatiality without things:” made through touch only, a drawing is identified as “projection of this pre-objective, carnal density, a meshing of the body’s ‘inner horizon’ with the horizon of the external page.”³²

Phenomenology framed Morris’s ambitions for the *Blind Time* project. Yet, while necessary, its precepts do not address drawing as a broader practice for the artist and the role of *Blind Time* in that regard. Here “Aligned with Nazca” is useful. The essay, as we have seen, distinguishes between two kinds of work – the notational (information) and the experientially spatial. Both of these categories were engaged by Morris; in light of Nazca, it could be said that the *Blind Time* drawings, in and of themselves, not only hold both but characterize the two types as a function of drawing *per se*.

The *Blind Time* drawings are chiefly indexical: as accumulations of traces of direct bodily contact, they are the consequence of an activity we might describe, in literal (and literalist) terms, as that of marking time. It would be hard to credit the drawings with esthetic form in a conventional sense. Some of them do appear to fulfill an *a priori* design. But in the case of each drawing in the original series, instructions permit the circumvention of esthetic choice. In many drawings visual interest is undeniable, yet such a thing is – or means to be – secondary. These circumstances had already been posited by Morris in an essay of 1970 concerning work (of the “process” variety) for which the artist “collaborates,” so to speak, with the material or physical properties that are intrinsic to a given medium. In so doing, he activates “automated” procedures (rather than formal ones) through which the work is produced. The very title of that essay, “Some Notes on the Phenomenology of Making,” clearly intends to defer the perceptual concerns of Merleau-Ponty: “Art making cannot be equated with craft time. Making art is much more about going through with something. Automating processes [...] open the work and the artist’s interacting behavior to completing forces beyond his total personal control.”³³ In *Blind Time*, procedural instructions, which are described as a “protocol,” constitute information that activates the process of drawing.

The protocol also shows *Blind Time* to be conditioned by an *aporia*. The constraint of blindness is a self-imposed conceit, and the sort of encounter the drawings represent is therefore motivated by induced uncertainty. All of this is to say that the *Blind Time* drawings were not made to demonstrate passages from *The Phenomenology of Perception*, but to apply the terms of phenomenology to a broader set of imperatives. For the drawings are not anomalous; the experiment they represent – one that, again, Morris repeated in various forms over the course of many years – pertains to a thematic running through the form and process of his work overall, that of enclosure.

Morris’s preoccupation with confined space was, by the emergence of *Blind Time*, long-standing. The early plywood constructions bear this out. Some were made to serve a role in performances by Morris and others (such as the dancers Yvonne Rainer and Simone Forti,

with whom he collaborated). One, *Box for Standing*, appears to have been fabricated specifically in order to be inhabited by the artist – to contain and take the measure of his body. Another work, the box-like *Column*, was occupied by the artist on the occasion of a performance (commissioned by La Monte Young) for which Morris planned to topple the construction from within.³⁴ *Passageway*, which Morris built in Yoko Ono’s loft on Chambers Street in 1961, took the form of a long, narrow corridor that gradually comes to a point (it precedes – and haunts – later works by Bruce Nauman and Richard Serra). Other constructions (some unrealized) were identified as “cabinets” designed to force the body into various positions: sitting, standing, leaning.³⁵ A number of Morris’s small sculptures from this period also represent table-top cabinets or containers; these variously hold specific substances, sound, and, in the case of *I-Box*, a photograph of the naked artist alternately concealed and revealed by a swinging door.

Morris would appear to abandon the conditions of confinement during the late ‘sixties and early ‘seventies. The “scatter piece,” an incarnation of Postminimal “anti-form,” is, after all, based on a principle of dispersion, being “open, lateral, [and] random,” as Morris wrote at the time.³⁶ Indeed, in relation to his previous work, Morris’s very interest in scatter could almost be described as a correction. Yet confinement still pertains. The most elaborate example of anti-form in Morris’s work is *Continuous Project Altered Daily*, for which large quantities of raw material – dirt, clay, grease, plastic, felt, wood and other substances – were heaved around a room at the Castelli warehouse in changing configurations over the course of three weeks. The work, an exercise in contingency, took the form of an ongoing event. (It is now preserved as a sequence of photographs, a journal, and an audio recording of the cleaning-up process.) But the labor of it was taxing and the installation space became a trap: over the course of three weeks, the artist’s journal reveals the encroachment of self-doubt, frustration, and “crushing ennui,”³⁷ all of which occurred in the self-imposed confines of a single room.

Smithson identified scatter with “dedifferentiation,” a principle (adapted from Anton Ehrenzweig) of seeing that was understood to be replicated by the random dispersion of particles of a medium within the space of a room. Suppressing any hierarchy of elements, scatter, when read through dedifferentiation, means to fill the field of vision; in this way, it approximates a primal state of seeing before elements of the world are distinguished through a perceptual relation of figure to ground. Smithson opposed scatter to the notion of “containment:” ascribing dedifferentiation, in phenomenological terms, to “the primary process of making contact with matter,” he characterized scatter as a form of “unboundedness.” In Smithson’s own work the two are programmatically counterpoised: “The bins or containers of my *Non-Sites* gather in the fragments that are experienced in the physical abyss of raw matter.”³⁸ In *Continuous Project Altered Daily*, the two principles could instead be said to cancel each other out. Morris’s drawing practice, as evinced by the *Blind Time* series, may ultimately signify that unboundedness is a non-transferable condition: as he is at pains to observe, once we leave Nazca, where vast spatial extension is a fact of physical and perceptual experience, we are up against the spatial coordinates of the room.

One way to investigate perceptual containment is to close one’s eyes. Is darkness a limitation or a release? In *Blind Time*, the delimited sheet is a surrogate room space: laid out on a table and just broad enough to contain the compass of the artist’s reach, the sheet replaces the room as a “pervasive spatial context” (one constructed according to “plumb and level”³⁹). In that the sheet is a site of disorientation, “blindness” brackets the room as a “context for vision” and posits instead a space

that is navigated through touch. “All kinds of estimations of pressure, placement, proximity, distance, etc. were involved in the production of the works,” Morris has said.⁴⁰ The coordinates of the series belong to the development of the artist’s work overall: the loose particles of graphite are elements of scatter or dispersion; the sheet is a bounded space; blindness – as darkness – is a form of radical dedifferentiation. Mark-making reflects an exercise in orientation impelled by protocols that can only be executed through physical contact. It is within the *bounded* sheet, that the self is (speaking phenomenologically) *unbounded* in its tactile relation to the world. A finished drawing is the record of an activity that can best be described as finding one’s way.

At the end of “Aligned with Nazca” Morris summarizes the significance of the modality of space in new art: “Space itself has come to have another meaning. Before it was centrifugal and tough, capable of absorbing monumental impulses. Today it is centripetal and intimate, demanding demarcation and enclosure.”⁴¹ We recall the labyrinth. A key example of sculptural form in Morris’s work beginning in 1974 (and the subject of drawings, as well), the labyrinth represents an archetypal space of demarcation and enclosure – one, as we have seen, that also qualifies, simultaneously, as a map or plan and a form of lived space. In this way the labyrinth further corresponds to *In the Realm of the Carceral* (pp. 209, 210 and 211), a stark sequence of axonometric drawings from 1978 that identify containment with prison space.⁴² The process of the *Blind Time* drawings, which are themselves traces of exercises in orientation, articulates the sheet as just such a space, within which perceptual disorientation is activated by pre-scripted rules.

In a labyrinth, losing (or finding) one’s way physically intensifies a private experience of the self. The labyrinth is “centripetal and intimate,” Morris wrote. It “demands a continuous wandering, a relinquishing of the knowledge of where one is.”⁴³ This concept of the labyrinth, which appears in “Aligned with Nazca,” informs Morris’s diagnosis of the new art: “deeply skeptical of experiences beyond the reach of the body, the more formal aspect of the work in question provides a place in which the perceiving self might take measure of certain aspects of its own physical existence.” Finally, for Morris, recent art (and here he is also speaking of his own work, including the *Blind Time* drawings) is anti-monumental: “Equally skeptical of participating in any public art enterprise, its other side exposes a single individual’s limit in examining, testing, and ultimately shaping the interior space of the self.”⁴⁴

Again, the language is phenomenological. Yet the Nazca essay is accompanied by two epigraphs from Samuel Beckett, and these deserve our attention because they offer additional terms with which to frame *Blind Time*. In the first, which opens the essay, Morris quotes Beckett’s Murphy: “I am not one of the big world, I am of the little world.” Returning to Beckett in the body of the text, Morris observes: “The glooms Beckett hollowed out for himself in the post-World War II years are spaces discontinuous with the rest of the world. [...] Beckett must surely be seen as the first instance of the artist fashioning out space *itself* as an extension of the self.” He quickly distinguishes the character of recent art from “the dust, the grimness, or even the humor” of Beckett’s postwar world, but it is worth dwelling on the fact that “Aligned with Nazca” was written under the sign of Beckett. After all, the procedures and constraints of *Blind Time* could have been invented by the writer, in whose spaces, Morris remarks, “a Murphy, a Malone, or a Watt endlessly and precisely permuted his limited store of ideas and meager belongings. Here counting and farting inside a greatcoat stuffed with the *Times Literary Supplement* was a world in itself.”⁴⁵

The second epigraph is extracted from Beckett’s novel *Watt*. It is a lengthy, notorious passage about a painting on a wall: “And he wondered what the artist had intended to represent (Watt knew nothing about painting), a circle and its centre in search of each other, or a circle and its centre in search of a centre and a circle respectively, or a circle and its centre in search of its centre and a circle respectively, or a circle and its centre in search of a centre and its circle respectively, or a circle and a centre not its centre in search of a centre and a circle respectively, or a circle and a centre not its centre in search of a centre and a circle respectively, or a circle and a centre not its centre in search of a centre and its circle respectively, in boundless space, in endless time (Watt knew nothing about physics).” In the novel, Watt’s painting is described as containing a circle (produced by a compass) and a “point or dot.” Together, they produce an “illusion of movement in space, and it almost seemed in time.” Watt wonders “how long it would be before the point and circle entered together upon the same plane [...]” More, he wonders if the two figures have “sighted each other, or were blindly flying thus, harried by some force of merely mechanical mutual attraction, or the playthings of chance.”⁴⁶ Seeing and blindness, orientation, repetition, chance, and the confines of the delimited plane: these are all conditions from which a trip to Nazca could afford only temporary escape.

Blindness, darkness, solitude, and self-examination had certainly been devices for Beckett.⁴⁷ But *drawing blind* is specifically striking: as a long-running project, it systematically deprives drawing as an historical practice of one of the two primary senses on which it depends, thereby reducing the act of drawing to touch alone. (It should be added that the conventions of touch, which, in art, historically concern sensibility and technical facility with regard to manner of depiction, are displaced in the *Blind Time* process by touch as plain contact). Sightless drawing also obviates erasure and correction, which have come to represent fundamental techniques. Better perhaps to say it deprives drawing of the usefulness of those techniques, for if the *Blind Time* series represents drawing without seeing as a function of counting operations and the like, then drawing blind produces no image to correct – only positive or negative results. Once the procedure is fulfilled, drawing simply stops. Morris tells us that actual space is the proper medium for an estrangement of the self. But it is *drawing’s* estrangement that is supported by the real space of the sheet.

¹ Robert Morris, “Aligned with Nazca,” *Artforum* (October 1975); reprinted in Morris, *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris* (Cambridge, Mass. And London, England, 1993):143-73.

² Robert Smithson, “Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan,” *Artforum* (September 1969); reprinted in Jack Flam ed., *Robert Smithson: The Collected Writings* (Berkeley, 1996): 119-33.

³ *Ibid.*, 125.

⁴ Morris, “Aligned with Nazca,” 149-50.

⁵ Smithson, “Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan,” 119.

⁶ Richard Serra, “Shift,” *Arts Magazine* (April 1973); reprinted in *Richard Serra: Writings, Interviews* (Chicago and London, 1994): 11.

⁷ Morris, “Aligned with Nazca,” 151, 153.

⁸ Serra, “Shift,” 12.

⁹ *Ibid.*, 13.

¹⁰ Morris, “Aligned with Nazca,” 153-54

¹¹ Smithson, “Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan,” 119.

¹² *Ibid.*, 125, 129.

¹³ *Ibid.*, 120.

¹⁴ Serra, “Shift,” 12-13.

¹⁵ Morris, “Aligned with Nazca,” 147-49.

¹⁶ The first Land art project was an unrealized design commissioned by Smithson for a work to be sited at the Dallas-Fort Worth Airport.

Thomas Krens

At first glance, an exhibition of drawings spanning the career of a single sculptor might seem like a marginal exercise—at best a didactic two-dimensional supplement to an oeuvre conceived, constructed and best experienced in three dimensions. Moreover, the stronger the sculptural work as a whole, and the more important the stature of the artist in terms of his contribution to the development of sculpture, the more likely it would be for the drawings to function as pendants to the primary work—interesting as documents that record a process, fascinating as glimpses into the genesis and development of an idea, useful in locating those ideas that were never explored further, but fundamentally a second order of experience when placed against the cumulative impact of the three-dimensional work. That would seem to be the case with Robert Morris's work. Morris has attained a reputation as one of the pre-eminent artists of the 1960s and 70s primarily on the strength of his sculpture. By the end of 1971, retrospective exhibitions of his work had been held in Otterloo, London, New York, Washington and Detroit. In the opinion of many critics and historians, he is regarded as one of the most important artists of the past three decades. On the occasion of his retrospective in Detroit, Jack Burnham, for example, wrote that "Morris is one of the most thoughtful and influential artists of this decade ... no other artist, to my knowledge, has such a complete intellectual understanding of his own acts." Edward Fry called him "one of the most brilliant and challenging artists of his generation." Writing in the New York Times, Peter Schjeldahl referred to him as "a nearly transcendent art world presence, an artist who, it seemed, could do no wrong." Hardly faint praise, this, and all of it based on his sculpture.

I first met Robert Morris in January 1977 when he came to Williamstown to construct a large-scale mirror piece for the courtyard of the Clark Art Institute. During the six-week period in which the mirror sculpture was conceived and executed with Morris in residence, I had ample opportunity to see the work take shape. He produced a series of drawings and diagrams—some the quality of notes, some large, precise, finished architectural drawings—that were directly related to the development and construction of the piece. At the same time, he continued working on a formal series of drawings begun in 1976 that were radically different in conception from those related to the sculpture. This series, entitled *Blind Time II*, was executed in black printing ink on large sheets of elegant drawing paper, under the direction of and under conditions prescribed by Morris, by a woman who had been blind since birth. Along with these two projects he also produced while at Williams a series of perspective representations—drawings that were realistic speculations, manipulations or variations of the basic idea that informed the Clark installation. Thus it was in the winter of 1977 that I first became aware of the breadth of Morris's graphic work and began to glimpse the unique importance of his drawings to an interpretation and understanding of his work. I knew, of course, that Morris had made drawings as had most other sculptors, and that these drawings had surfaced occasionally in group exhibitions or as minor components of a one man show. But it was through my exposure to the simultaneous variety of his two-dimensional endeavors that winter and to the intensity with which the work was produced that I began to think of the drawings as a key to his work.

Later that year I pursued my interest in Morris's work. He told me that in fact he had been making drawings regularly since the 1950s, and that

¹⁷ For an extensive analysis of this kind, see Maurice Berger, *Labyrinths: Robert Morris, Minimalism, and the 1960s* (New York, 1989): chap 5, "Labyrinths: A Search for the Self." See also Edward Fry, "Robert Morris: The Dialectic," *Arts Magazine* (September 1974): 22-24.

¹⁸ Berger, *Labyrinths*, 146-47.

¹⁹ Morris, interview with Paul Cummings, 1968, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

²⁰ Morris, "Aligned with Nazca," 158.

²¹ Communication with the author, May 28, 2011

²² Morris, "Aligned with Nazca," 158-59.

²³ Above all, Michael Fried, "Art and Objecthood," *Artforum* (June 1967), reprinted in Gregory Battcock ed., *Minimal Art: A Critical Anthology* (Berkeley 1995): 116-47.

²⁴ Morris, "Aligned with Nazca, 160, 162, 165.

²⁵ Morris, "Aligned with Nazca, 166.

²⁶ *Ibid.*, 170-71.

²⁷ It is important to acknowledge that a number of the small sculptures (produced between 1961 and 1965) are composed of rulers and other measurement tools, and that measurement, in turn, qualifies as an information system on which the conception and fabrication of the constructed objects depend. Yet the small sculptures are laden with irony; indeed, Most of the rulers and measuring devices in that appear were hand-fabricated by Morris as deliberately inaccurate facsimiles. So we must say that he was deploying a system such as measurement in one body of work, while, in the other, he was subjecting it to interrogation, mistrust, and abuse.

²⁸ For an account of *Permutations*, see Michael Compton and David Sylvester, *Robert Morris* (exh. cat. The Tate Gallery, London, 1971): 69; and Kimberly Paice, "Permutation, 1967," in *Robert Morris: The Mind/Body problem* (exh. cat. Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1994): 180.

²⁹ For *Scatter Piece*, see Jeffrey Weiss, "Things Fall Apart," in *Untitled (Scatter Piece) 1968-69* (exh. cat. Leo Castelli Gallery, New York, 2010), np.

³⁰ Morris, interview with Paul Cummings, np.

³¹ For extended discussions of the *Blind Time* drawings, see especially: Paice, "Blind Time Drawings, 1973," in *Robert Morris: The Mind/Body Problem*, 244; Kenneth Surin, "Morris Drawing Blindfolded," in *Robert Morris: Blind Time Drawings* (exh. cat. Haim Chanin Fine Arts, New York, 2003): 10-17; and Jean-Pierre Criqui "Drawing from the Heart of Darkness: Robert Morris's *Blind Time*," in *Robert Morris: Blind Time Drawings, 1973-2000* (exh. cat. Centro per l'Arte contemporanea Luigi Pecci, Prato, 2005): 11-26.

³² Paice, "Blind Time Drawings, 1973," 244.

³³ Morris, "Some Notes on the Phenomenology of Making: The Search for the Motivated," *Artforum* (April 1970): 62-66; reprinted in Morris, *Continuous Project Altered Daily*, 71-93.

³⁴ Kimberly Paice, "Column, 1961," in *Robert Morris: The Mind/Body Problem*, 90. The plan to topple *Column* from inside was abandoned after Morris injured himself in rehearsal

³⁵ See Morris's description of the cabinets in a letter to John Cage, reprinted in Brandon Joseph, "Robert Morris and John Cage: Reconstructing a Dialogue," *October* (Summer 1997): 66.

³⁶ From Morris, "Notes on Sculpture, Part 4" Beyond Objects," *Artforum* (April 1969), reprinted in Morris, *Continuous Project Altered Daily*, 68.

³⁷ From an unpublished journal in the collection of the artist, 1969.

³⁸ Smithson, "A Sedimentation of the Mind: Earth Projects," *Artforum* (September 1968), reprinted in Flam ed., *Robert Smithson: The Collected Writings*, 102-04. Smithson cites Tony Smith's now-celebrated description of his experience of a night drive on the unfinished New Jersey Turnpike—a vast expanse with no lights and no markers—as the crucial referent in postwar art for any consideration of dedifferentiation and the "primary process" of perceptual unboundedness. With respect to sculptural installations of the "scatter" variety, the presumed spread of material beyond peripheral vision is manifested more in photographs of such works than in the works themselves, which never quite manage to escape a figure-ground relation to the room.

³⁹ "Aligned with Nazca," 158.

⁴⁰ Morris, quoted in Criqui, "Drawing from the Heart of Darkness," 15.

⁴¹ Morris, "Aligned with Nazca," 173.

⁴² For the two series see Kimberly Paice, "Labyrinths, 1973-74" and "In the Realm of the Carceral, 1978," in *Robert Morris: The mind/Body Problem*, 250, 262.

⁴³ Morris, "Aligned with Nazca," 165-66.

⁴⁴ *Ibid.*, 173.

⁴⁵ Morris, "Aligned with Nazca," 160.

⁴⁶ Samuel Beckett, *Watt* (New York, 1953): 128-30.

⁴⁷ Many passages from *The Unnameable* (1958), for example, concern seeing and darkness: "[...] with closed eyes I see the same as with them open, namely, wait, I'll say it, I'll try and say it, I'm curious to know what it can possibly be that I see, with closed eyes, with open eyes, nothing, I see nothing, well that is a disappointment, I was hoping for something better than that, is that what it is to be unable to lose yourself, I'm asking myself a question, is that what it is, to see nothing, no matter where I look [...]" Samuel Beckett, *The Unnameable* (New York, 1997): 449.

he had kept, he guessed, some three hundred or so that had never been exhibited, published or released through his gallery. But it was not until two years later, in the spring of 1979, that I managed to visit his home in upstate New York to see the material. To say that I was only surprised is to understate my response. Initially, I was struck by the sheer amount and variety of the work. There were over 400 drawings in Morris's keeping. The work ranged from precise pen-and-ink axonometric diagrams to broad pencil and crayon sketches, from painted gestural abstractions of the 50s to graphite-and-oil body impressions of the 70s, from charcoal rubbings to pen-and-ink washes, from impressionist renderings to systematized markings, from annotated typescripts to photo-collages. Measured against what I knew of Morris's drawings in public and private collections, the effect of this discovery in Gardiner, New York, was to suggest that the totality of his graphic work was an independent, but parallel work of substantial stature. My first impression was how perfectly well it all fit together. The pre-minimal, pre-performance Robert Morris was shown through the drawings to have been an Abstract Expressionist, and his particular brand of emotionless, calculating, stripped-down Abstract Expressionism could be seen as the precursor to the intellectual minimalism of the 1960s. Histories were suggested, continuities claimed. The idea for an exhibition seemed self-evident.

As I discussed the drawings with Morris during the following months and began, with the assistance of Catherine Evans and Rebecca Folkman, the arduous process of assembling a comprehensive catalogue of all of his drawings and sculpture, I began to see the drawings in their chronological scope. They functioned as a connective agent, filling in the spaces between certain, more familiar moments in Morris's sculptural time. They modified the conceptual disruptions that had appeared, in the opinion of more than a few commentators on art, to be a precondition of Morris's work up to 1977, joining the various threads of Morris's thought that had been thus far revealed in his writing and sculpture, into a tighter, more integrated tapestry, making a more complete network of the points in time and sculptural space that had the art-making entity known as Robert Morris as its center.

By the end of the 1970s Morris had developed and sustained a vigorous if ambivalent relationship with the art public and critical press. On the one hand, he was seen as a dominant intellectual persona, the theoretical artist of self and historical consciousness: an artist of "immense" influence and the "presence at the top of the heap" according to the critical eye of Carter Ratcliff; "one of our most valuable and provocative human beings," in the words of John Russell. On the other hand, his work remained enigmatic, problematic and generally not well-known. His intellectual intensity and peripatetic style disturbed an art world that demanded constant change and visual refreshment, but nevertheless prized the stability of a reliable marketable commodity. Surprisingly few critics demonstrated any serious propensity to take on the work of such a formidable and mobile target as Morris—only adding to the mythology that surrounded his work.

It was from this vantage point that the exhibition of Robert Morris's drawings was conceived and selected. Although the intention was not to resolve any paradoxes or contradictions that have come to inhabit Morris's work, or establish any summary conclusion regarding his artistic stature, the exhibition is not merely an interesting pendant to the sculptural oeuvre, a two-dimensional collection of clues to the conceptual identity of the larger work. It is predicated on two fundamental assumptions. The first is that Robert Morris has occupied center stage in an important cultural field at the end of an historical epoch. Within the last thirty years, in the opinion of some, art entered a period of profound, and perhaps even final, crisis. In 1982 there seems to be little question that the history

of art has suffered a radical epistemological break. The implications of that rupture for both art and art history are only beginning to be explored. Morris's oeuvre may be seen as a mapping enterprise—a sort of systematic plotting of random points on a field of spatially possible artistic activities that lie between the limits of object and architecture. Morris's art and writing have been an intense and sustained reflection of a rapidly shifting epistemological context. His drawings contribute to intelligibility in a fundamental rather than peripheral way.

Secondly, this exhibition generates from the perception that the richness of Morris's art is not immediately apparent in any single object, facet or category of his work. I use the term richness unequivocally, meaning the complex network of relationships among persona, culture and history that are reflected and refracted by his work. I believe the drawings add context. Any dislocation between appearance and reality, between an entity known and unknown, between meanings hidden and revealed, is not resolved or explained by this exhibition as much as it is documented by it. In this sense, I find it convenient to see these drawings, in their totality, as a text—parallel to the sculptural work and as necessary to an understanding of it (the sculpture), as the sculpture is to an understanding of the drawings.

To use the drawings as text, as a guide to Morris's thought, the reference between them and the sculpture has to be systematic and sustained if meanings are to be imagined. In much the same way that Marcel Duchamp's notes for the Green Box are the intended and necessary complement to the Large Glass, functioning as signposts to the myriad complexities and allusions inherent in the conception of the piece itself, so there is an intended and necessary symbiosis between Morris's sculpture and his drawings. Only when perceived in this way does the work in general begin to reveal itself.

The problem of his drawings, which is the problem of reading the text, is complicated by several practical facts. One is simply clerical. At this point well over 900 drawings produced by Morris over the last quarter century have been identified, but since records were never systematically kept, there is still some question as to whether all are accounted for. Secondly, the connections between the drawings and the sculpture are not always explicit. By and large, the drawings seem to parallel the concerns expressed by the sculpture, but occasionally groups of drawings seem entirely dislocated from the locus of sculptural activity that has been identified with Morris. The sound of the language of the drawings appears to be distinct, but their meanings may be less than clear. In this sense the problem is not unlike that posed by Leonardo da Vinci's notebooks. Vincian scholars have generally concluded that the almost 6000 pages of notes and drawings that once were part of Leonardo's notebooks may only be a fraction of the heritage left at his death. The vast amount of scholarship invested in Vincian studies has been directed primarily toward provenance and dating, suggesting that the essential understanding of Leonardo da Vinci as artist and thinker is only beginning.

Similarly, this exhibition may be seen as a first step in systematically investigating the art produced by Morris during the past twenty-five years. From this vantage point there may be very little that can be said regarding the sum of Morris's drawings. This exhibition is only a first step, and a modest one at that. It offers no definition or deconstruction of Morris's art.

Except for minor alterations, the above text is the same as the original version which appeared in English as an introduction to the catalogue of the exhibition *The drawings of Robert Morris*, organised by Thomas Krens and Williams College Museum of Art, which was published in 1982.

DRAWING FROM THE HEART OF DARKNESS

ROBERT MORRIS'S BLIND TIME (1973-2000)

Jean-Pierre Cricqui

By an irony of fate, the drawings by Robert Morris grouped together under the general title *Blind Time*, a huge ensemble begun in 1973 and so far subdivided into six different series, to which can be added a few separate works here and there, have been only sparingly exhibited and reproduced. In other words, they haven't been seen much. It is as if the suspension of the gaze that is integral to their conception had its correlative in the relative obscurity in which they have been kept, one that is in tune both with their generative principle and with the thorny (to say the least) philosophical questions that they raise. Little seen, compared to their sheer quantity (probably about some three hundred and fifty numbered pieces, although we are on uncertain ground here because of the lack of any continuous record of the production and whereabouts of the sheets); little seen, above all, if one considers the aesthetic importance of this body of work, its economy, variety and complexity. Just like the exhibition it accompanies, from which it reproduces all the *Blind Time Drawings* as well as the other featured works by Morris from 1961 to 2002, this book offers the broadest selection to date from one of the most fascinating undertakings in the Graphics art of the last few decades.

In order to approach these drawings made without the help of the eyes, we need first of all to establish their context in Morris's work, and to emphasize the extent to which this has appeared to grow out of a reduction of the optical function (as an essential element of the creative act, but also, for the beholder, as an aspect of contemplation and of the related pleasure), out of a kind of devaluation of what Duchamp stigmatized as the "retinal" - associated, as in the case of Duchamp, with the abandonment of painting. For, like the great majority of artists of his generation, Morris (born 1931) began his artistic career as a painter, even if the dominant blacks, whites and grays of the works shown in his first two solo exhibitions at the Dilexi Gallery in San Francisco (where he was then living) in 1957 and 1959 did signal a tendency towards the absence of color that would characterize the work that followed. The history of art in the second half of the 20th century coincides to a large extent with a felt need to step aside from painting, which had so long been the pre-eminent medium, and to shrug it off as if it were a burden or unwanted heritage, even if this meant continuing its work by other means or returning to it via some experimental process. For Morris, whose involvement in the projects of his wife, the choreographer and dancer Simone Forti, during the second half of the 1950s, gave him first-hand experience of a real-time art form, there was an insurmountable (and frustrating) gap between the painting as finished object and the actual process of making it: "I quit painting for a particular reason - certain problems I couldn't solve. There was a kind of ontological character to painting I couldn't accept. Because on the one hand you were involved in some activity, on the other hand you ended up with an object. That was something that became more and more disturbing to me on an intellectual level. I couldn't deal with that and unlike Pollock... he was the only one who managed to put those two things together."¹ Cezanne - if Vollard is to be believed - said of Monet that he was "only an eye, but what an eye!" The idea of pure visibility, backed up by an essentialist discourse that runs from Fiedler and Hildebrand up to Greenberg and his disciples, taking in figures as diverse as Wölfflin

and Roger Fry, constituted, as we know, one of the master narratives of modern art. Painting was its privileged domain. And so, by moving away from painting, Morris was also cutting himself off from this primacy of the optical - of the ocular, we might say. The Works he came up with after his move to New York in the autumn of 1960 all manifest an apparent withdrawing of visibility, a marked tendency towards "not much to see". One of the first of these pieces, dating from January 1961, is *Box with the Sound of Its Own Making*, a small wooden cube containing the sound of its own construction, a bit like Duchamp's *With Hidden Noise*, but with no mystery or particular qualities, which blocks any visual investigation and instead offers a slice of "real time" in the form of sound, lasting three and a half hours. In this displacement of emphasis towards the acoustic sphere, modernist reflexivity is given a sharp twist, so that the "essence" of what we see is perceived only by the ears. Now, in a manner of speaking, what you see is what you hear. In the same year, Morris presented *Passageway* in Yoko Ono's loft on Chambers Street. His biggest piece so far, it consisted of a curved plywood corridor about fifteen meters long, painted gray and narrowing at the end to an impassable acute angle: a blunt refusal. Nothing to see, nothing to do except go back. Once again, here, the reflexive movement said to be at the heart of abstract expressionism is treated literally and desublimated (it is the viewer himself, and his movement in space, that become the support and the image of this process); once again, something visible is lost or made absent. As Morris himself said, "Something like a kind of bodily blindness pervades this work."²

Card File (1962) introduces language into a play of reflexivity that is taken to absurd lengths. The forty-four cards in this piece are all about the elaboration of the file and its circumstances. They emphasize the approximations, the gaps and the mistakes involved in the process. On the card marked "Losses", for example, we read: "Discover small pack of 3 x 5 cards missing; unable to remember what was written on them". On "Dissatisfactions", the fact "that everything relevant will not be recorded". A bachelor machine of limited effectiveness, a maker only of disappointment, *Card File* gives a very deadpan take on the tedium of administration, its repetitious chores and approximate rationality, the blocked prospects it affords its agents. It is this quotidian grey that covers the pages of newsprint used that same year in Morris's *Crisis* series. The color hides from our sight more than it reveals, allowing only a few words or images to come to the surface here and there, like signs of a possibly imminent catastrophe. As for the *Memory Drawings* (1963), all they offer for our visual delectation is a text and its variants: five sheets of paper filled only by the artist's handwriting. On the first, he summed up the various texts he had read on the physiology of memory. Then, having memorized the text, he reproduced it as faithfully as he could at successive intervals of one, four, eight and sixteen days (counting from the previous sheet). In keeping with the logic of recording and measurement that governed nearly everything he did in this period, and which we find again ten years later as a principle of the *Blind Time Drawings*, Morris wrote the date and time at the bottom of each drawing. In *Self-Portrait (EEG)*, from the same period as the *Memory Drawings*, Morris managed to eliminate his own manual as well as ocular involvement in the production process. Consisting of an electro-encephalogram whose length matches the artist's height (moreover, Morris said that while it was being taken he was concentrating his thoughts on himself), this work which, in one sense, revisited automatic writing, also emptied this practice of its psychological dimension. For while being completely replaces doing here, it does so in a paradoxical mode that tends to demonstrate the emptiness of the former in relation to the latter. Gone is the "ontological character" that Morris found so

uncomfortable in painting. The self, like art, is contingent, as indicated in the title of a *Blind Time Drawing* from 1991, “Mnemonic Horizon Contingent Self”. It is an effect of doing (and saying), and not of some origin, some generative inferiority.³

The counterpoint to this obstruction of seeing, this metaphorical blindness which is the basis of many of the early works (we have noted this with regard to Passageway and the drawings in the *Crisis* series, but it is true of many other works, including the 1963 *Photo-Cabinet*), is to be found in Morris's use of mirrors to multiply appearances ad infinitum. Considered a land mark of Minimalism, the four *Mirrored Cubes* of 1965 in fact conspire to throw the object and the gestalt into a state of utter confusion. There is no stability of appearance to these solids with their elusive contours and the constantly changing reflections on their surfaces. They are pure exteriority and context, all transformation. The entropic role played here by the mirrors recurs regularly and in several different ways in Morris's work. To give just two examples: *Mirror Film* (1969) shows the artist holding a wide mirror in front of him and moving in circles in a snow-covered landscape,⁴ while the facing *Portland Mirrors* (1977) open up unlimited perspectives. The logic behind such an overworking of the gaze links it to the phenomenon of dazzlement, in which excess of the visible coincides with the loss of sight. But dazzlement can also bring revelation, as in the parable of the conversion of Saint Paul, when Saul, as he was then called, was struck by light on the road to Damascus, and “opened his eyes, but saw no man” (as it says in *Acts of the Apostles*, IX, 8), and remained totally blind for three days, after which, when he got his sight back, he joined the followers of Jesus. This dialectics of blindness and its positive obverse - echoed in everyday language when we praise a person or thing as “dazzling”, and in this case quite devoid of religious connotations - constitutes an essential aspect of Morris's aesthetics, inasmuch that, whether they work by privation or profusion, all the devices he uses to thwart the ordinary act of looking ultimately work towards a relaunching of vision.

It was in June 1973 that Morris started work on the first group of *Blind Time Drawings*. This comprises ninety-eight sheets, all dating from the second half of the year. The subsequent groups, up to *Blind Time VI* in 2000, were less prolific, but even so, the ensemble constitutes one of the biggest bodies of works done blind put together by any artist. And while of course Morris is not the first artist to have worked with eyes closed (before him, and to go no further than the twentieth century, Miro, Matisse, Twombly, de Kooning and Ellsworth Kelly are among those who, from their respective positions, tried similar experiments). However, what is unique is the protocol that he elaborated at the time, thus bringing these drawings close to the genre of the task performance, whose principles he had on many occasions transposed in his work. Produced in a single session, each drawing is in effect based on a task that is defined before the event and written out at the bottom of the sheet afterwards, along with the time the artist thought he had taken to perform it and the difference between that estimate and the actual duration of the implementation, which was always timed. As Morris stated: “I always timed my working. I started a stopwatch, closed my eyes and began. When I finished working (eyes still closed) I estimated the lapsed time, opened my eyes and looked at the watch. I then recorded the discrepancy as a note or on the back of the drawing, later including it in the text I lettered on at the bottom. All kinds of estimations of pressure, placement, proximity, distance, etc., were involved in the production of the works, so it seemed logical to estimate the lapsed time as well. Probably not at all logical, but I did it anyway in the first series and continued doing so for all the rest.”⁵

A single session, a program, measurement, discrepancy, error: all these elements are decisive. They establish the conceptual and methodological framework for each *Blind Time Drawing* and connect it to this concern to reconcile means and ends which, as we have seen, made Morris turn away from painting. In a text about what he called “The Search for the Motivated”, written in 1970, he attempts to establish an archaeology of this process: “I believe there are ‘forms’ to be found within the activity of making as much as within the end products. These are forms of behavior aimed at testing the limits and possibilities involved in that particular interaction between one's actions and the materials of the environment. This amounts to the submerged side of the art iceberg.”⁶ No doubt, working blind can be seen as an echo or emblem of this hidden side of art. That in the vast majority of cases it was done in black and white (with, in the last two series, ink taking the place of graphite, either dry or in plate oil, and of iron oxide), as if the idea was to conjure up darkness, is hardly surprising. As for the instructions that the artist gives himself, for the first *Blind Time Drawings* they are generally elementary and purely descriptive in form, for example: “With eyes closed, graphite on the hands and estimating a lapsed time of 3 minutes, both hands attempt to descend the page with identical touching motions in an effort to keep to an even vertical column of touches. Time estimation error: + 8 seconds.” Sometimes, a few forms are marked on the sheet beforehand: “With a circle and square laid out and with the eyes closed the two hands attempt to rub in the inner area of the circle within an estimated 60 seconds. Then a second attempt is made on the right to rub around the outside of the square and up to the border within an estimated time lapse of 60 seconds. Time estimation errors: + 31” circle, + 10” square.” More occasionally, the operation implies an alternation between blindness and seeing: “Working blindfolded in the upper area for an estimated 3 minutes, the right and left hands try to make identical motions on their respective sides of the page in the attempt to touch every spot in an estimated rectangular area. The blindfold is removed and the upper figure studied for 60 seconds. A second try is made with the blindfold below the first in the attempt to achieve a more accurate time estimation and a more completely touched and accurate rectangle. Time estimation error of first effort: + 30 seconds, second effort: 0 second.”

However prosaic this “code of gestures”,⁷ it is important not to underestimate the role played in it by error, wandering, deviation and disorientation - all notions for which blindness is a classic figure, as we are reminded by a famous drawing by Antoine Coyppel entitled *Error*, showing a blind man stepping forward with his arms held out in front of him.⁸ For, just as much as the performance of a task, what Morris is looking for here is to get lost and to measure the extent to which he has gone astray (this being the first consequence of getting his sight back). In this regard we should emphasize that the *Blind Time I* drawings, or at least a good many of them, were first shown to the public as part of a double exhibition organized by the Castelli and Sonnabend galleries in New York in April 1974. Under the title *Labyrinth-Voice-Blind Time*, this exhibition also presented a series of large-format ink works on paper, also dating from 1973, exploring the theme of the labyrinth. As for *Voice*, this was a sound installation comprising a soundtrack on which eight readers/actors combined Morris's own texts with excerpts from studies on dementia praecox and paranoia by the German psychiatrist Emil Kraepelin. The overlapping and movement of the voices coming from the eight speakers positioned around the room created a kind of immaterial maze in which visitors wandered at their peril. The poster for this exhibition, which was itself quite a talking point, also suggested a kind of straying: it showed Morris, in chains, wearing a military helmet, his torso naked and gleaming, in what could be termed a proto-Mapplethorpe style. This ambiguous,

risky, ironic, derisive and ultimately uninterpretable image echoed that of the 1962 *I-Sox*, which showed the artist naked and smiling, without the slightest accessory: where is Morris the subject here, and what of the “I” that is active behind the name?

Dating from 1976, the *Blind Time II* series diverges markedly from the path opened up by the previous group and constitutes a limit experience about which Morris still has mixed feelings now. For this sub-ensemble, he recruited a woman who had been blind from birth through the intermediary of the American Association of the Blind. She made the drawings under his direction. The sessions of work with this woman, known only by her initials (A. A.) were recorded on tape. Morris’s idea was to transcribe the words spoken by A. A. during these sessions and letter them himself on the corresponding drawings. It would seem that the collaboration was a pretty stormy affair, as we can judge from an interview given by Morris at the time: “It started where I left off, rather task-oriented kinds of things. But due to her particular interest it became rather psychological. She ended up doing portraits of people, or what certain experiences of hers were like, but not in terms of representationalism. I tried to explain perspective to her, how it’s a convention of perspective that people are smaller on the page when they are further away. She said that was the most ridiculous thing she’d ever heard. So she developed something like area and pressure, and some of the things that I had worked on, but these became analogs in some way for her feelings about the things. This is what she was interested in, so this is the direction that the drawings took, which was very different from what I did.”⁹

The subsequent development of this collaboration only complicated the situation still further, since A. A., who had asked to be informed of the transcription of her words, then refused to give the text back to the artist. Hence the entropic haste described by Morris: “I had not made a copy of the ms. I had however typed out maybe a dozen excerpts of my choice for an exhibition at Castelli where I showed maybe 10 or 12 drawings fairly soon after the series was completed. I had provisionally framed these excerpts separately (I was still hoping A. A. would come around and we could later make a definitive choice and I would letter the chosen excerpts on the drawings). Time went by and she continued to refuse to return the ms. or approve any excerpt being used. I then decided to put all of these drawings into archival limbo. [...] Then when the idea of showing all of the BTD series together came up I scrambled to put back some texts with drawings - as separately framed little typescripts. Of course in the time that had passed I had forgotten which text went with which drawing, so I just began arbitrarily matching what I had on hand, pulling out of my file a typed page I had saved and putting it next to a drawing. Somehow I could not let go of the idea that some of the language that transpired between A. A. and myself had to accompany the images, no matter how fragmentary... As if these signifiers continued to float above the drawings and could be pulled down from the air as it were to re-visit these concrete objects - echoes of those conversations the two of us had so long ago when these works were being produced. By now these drawings have been numbered and re-numbered so many times that any original sequence is unrecoverable. [...] A few years ago A. A.’s lawyer called me and said that A. A. was now willing to return the ms. I said that it was too late and I didn’t want it now.”¹⁰

It is possible that Morris had the idea of proceeding in the manner of a choreographer or theatre director and using another person in the position of an actor in 1974, when he executed a large mural drawing for an exhibition at the Princeton University museum. For this work, *Light-Codex-Artifacts I* (Aquarius), Morris, having mapped out the constellation of Aquarius (his own star sign) with thumbtacks, followed the instructions of an assistant to join up each of the points using a

graduated ruler coated with a mixture of vaseline and graphite. But one manifestation of the profound alterity involved in this encounter with A. A. (and Morris has indeed said that he wanted to go in this direction of alterity by working with a person who had been blind from birth, and on top of that was a woman) took the form of resistance. And then there was the anxiety induced by the experience, as evinced by these words relating to the drawing of 30 December 1976, which reflect a degree of unease: “Uh, my conviction is that I have an attention span of about seven minutes... That may in fact not be true. People are always telling me that I work too hard. I’m always doing a hundred different things, but I think I do that hundred things, one because I really like the things, and two because I’m afraid of doing, because I couldn’t do them with the discipline and intensity and the depth and wouldn’t get anything out of them. So the best way to avoid discovering that I really can’t is not to try.” Either way, the most striking thing about A. A.’s drawings, some of which combine red chalk with graphite, is how different they are from Morris’s: by their often violently uncoordinated appearance, by the kind of radical energy emanating from their impossible figurality. Indeed, the whole group inevitably brings to mind the philosophical speculation on blindness that marked the aptly named Enlightenment. From Locke and his *Essay Concerning Human Understanding* (1690) to Valentin Haüy and his *Essai sur l’éducation des aveugles* (1786), via Diderot’s famous *Lettre sur les aveugles à l’usage de ceux qui voient* (1746), the born-blind were the object of much attention from philosophers and educationalists, thanks to the new surgical experiments that tended to back up the facts of the problem, as expounded to Locke in 1693 by the Irish mathematician William Molyneux, who was meditating on the nature of the transition from tactile to visual perception in a born-blind person now able to see as the result of a cataract operation. Crucially, in light of Morris’s concerns as a sculptor, and in that of the fundamental engagement of the *Blind Time Drawings* with the question of the relations between sight and touch, this collaboration with A. A. thus linked up to an important chapter in the theory of modern art.¹¹

Almost ten years passed before Morris, now getting directly involved in the theatre of blindness, returned to the *Blind Time* series. In 1985, then, he made the third sub-set. Although they once again resulted from a task determined in advance, in comparison with the first group from 1973 these works evinced a less exclusively phenomenological orientation. In addition to the description of the planned operations, the text written on the sheet gives other kinds of notations, most of them relating to the artist’s readings of scientific literature. For example: “Working blindfolded for an estimated 4 minutes the fingers attempt to rub out a grid on the left, then progress toward the right, distance being proportional to amount of hand contact with the page and pressure inversely proportional to distance traveled. Later erasing is done. From models based on discreteness, causality, and harmony to those of indeterminacy, probabilities, violence, discontinuities and entropy, Feynman diagram of pair annihilation erased from memory. Time estimation error: -11 sec.” As can be seen, the prescribed actions have a new sophistication to them, and require that a number of distinct parameters be taken into account. Exceptionally in a corpus where the hand is the only tool, an eraser is used in order to conclude the action. The drawing, whose appearance alone is not enough for us to reconstruct the process of its making - and in the *Blind Time I* series it often is - suggests a kind of chaos, or disorganisation or collapse, and seems quite literally to be “without head or tail”. The Feynman alluded to in the text is the physicist Richard Feynman (1918-88) who won the Nobel Prize in 1965 for his work on quantum electrodynamics. Morris had become acquainted with him not long before. Characteristically, when asked

about these drawings, the artist emphasized their arbitrariness, thus emphasizing the difference with regard to the highly regulated procedure governing their execution. "I'm not sure why I turned to scientific issues in this series. I had for years read about the history of science, especially quantum physics, and then I had met Feynman in California... But I have no reason for utilizing this material in the drawings. As Davidson says, for the irrational action the agent has no reason."¹²

However, there are a number of works that move away from strict scientific references and open onto a kind of meditation that could be described as metaphysical. Here, for example: "Working blindfolded for an estimated 7 minutes, a grid is attempted in the lower left area. Then the left hand applies twice the amount of pressure as the right in an estimated one-third area of the page. The right hand follows the movement of the left, expanding and elaborating on its motion. Searching for a metaphor for the occupation of that moment between lapsed time and possibilities spent on the one hand, and an imagined and unoccupiable future on the other, both of which issue from that tightly woven nexus of language, tradition and culture that constructs our narrative of time. Time estimation error: -35 seconds." As a result of this advanced reflexivity, time is brought into play in a number of different ways, and comes into collision with the kind of dissolution of the self characteristic of the night "without profiles" and its "spatiality without things" – to use the terms of Merleau-Ponty, an author Morris studied in the early 1960s.¹³

Now and again in the *Blind Time III* series the anxiety becomes explicit: "Working blindfolded for an estimated 6 minutes, the two hands attempt to plot the imagined visual field, working inward from the estimated blind spots with ever increasing pressure. It is the not yet imagined and the as yet unseen of the distant future which constitutes one of the more exquisite forms of torture for the self's awareness. Time estimation error: -1' 29". This extraordinary drawing, in the background of which vision is thus combined with pre-vision (prediction), at the same time offers an image of sight (the pair of eyes or "glasses" whose image occupies almost the whole surface) and its negation (due to the protocol specified in his text), in a condensation of opposites whose impact is evocative of dream work. Closing the eyes to draw, deliberately removing all forms of optical control in order to produce an artifact for the gaze – how better could this effort be defined than by its intention to "unite contraries" and to "represent them in a single object"? As we will recall, Freud identified these two functions as part of dream work, thus indicating the considerable ambiguity that this could involve.¹⁴ From the point of view of our comparison, it is interesting to say the least to note that one of the examples used in this regard by the *Traumdeutung* concerns a dream that the author had the night before his father's funeral, in which he saw a poster bearing the following two inscriptions, merging into one: "You are requested to close the eyes/You are requested to close an eye."¹⁵ To put it another way, one could also argue that Morris's self-imposed blindness in these works shares with dream the characteristic of being a pursuit of vision by indirect paths ("However you imagine yourself", says Otilie in Goethe's *Elective Affinities*, "you always think of yourself as seeing. I believe people have dreams only so as not to stop seeing.") Finally, and even more generally, the fundamental grounding of the *Blind Time Drawings* in language – the fact that they are based on one form or another of "pre-text" and come to us floating on an ocean of words¹⁶ – makes them redolent of the workings of the unconscious.

The interaction between images and texts becomes even more complex in the *Blind Time IV* drawings, dating from 1991 and subtitled *Drawing with Davidson*. This refers to the fact that Morris has introduced into his structures the thought of Donald Davidson (1917-2003), a major

figure of contemporary American philosophy. He is present in the form of quotations taken mainly from his books *Essays on Actions and Events* (1980) and *Inquiries into Truth and Interpretation* (1984), both as a potential interlocutor and as a source and horizon of the ideas behind these drawings (on which the thoughts of both Morris and Davidson are given elsewhere in this book). In an overtly heterogeneous, stratified, "baroque" vein, mixing personal reminiscences and theoretical reflections with descriptions of the processes and their implementation, the *Blind Time IV* drawings partake of an infinite play of mirrors around the notions of subject, action, expression and reflexivity, as these are activated by the practice of art. There are regular references to metaphor, witticisms, lies and dreams – their uses, their work, their consequences. As here, for example, where we can also clearly note the openness, the appeal to a limitless interpretation: "First two crosses are laid out. Then working blindfolded and estimating the lapsed time, the hands begin on the left in an attempt to touch out vertical and horizontal extensions of the cross, decreasing pressure with distance. Then, on the right another attempt is made, this time increasing pressure with distance. Time estimation error: -38". Here I am blackened up to the elbows and generally covered with graphite. Hypnagogic images race behind the blindfold and a sense of chthonian confinement pervades these sightless days. Surely I am missing (do not see) the sort of metaphor such a state encodes. 'If what the metaphor makes us notice were finite in scope and propositional in nature, this would not in itself make trouble; we would simply project the content the metaphor brought to mind onto the metaphor. But in fact there is no limit to what a metaphor calls to our attention, and much of what we are caused to notice is not propositional in character. When we try to say what a metaphor "means", we soon realize there is no end to what we want to mention.' – Donald Davidson."

Readers will note that, while the degree of error in the estimated time is still indicated here, the reference to the duration initially estimated by the artist has gone. The rule loses its substance, its rigour as signpost ("A rule stands there like a sign-post", noted Wittgenstein in paragraph 85 of his *Philosophical Investigations*¹⁷). It fades and unravels, like those highly graphic marks on the sheet that are like both a stain and a shadow. In this group of works we also come across various figures from the world of recent art: Duchamp ("When I asked Marcel Duchamp, shortly before he died, if he would have liked to be a Grand Master, he replied, 'Oh yes, but I had to realize that some were far better than I was. It was hard to accept, you begin to think like the girls and ask yourself, 'What have they got that I haven't got?''"), Joseph Beuys and the mythical story of his quasi-resurrection after his Stuka was shot down over the Russian steppe in 1943 ("What makes the difference between a lie and a metaphor is not a difference in the words used or what they mean [in any strict sense of meaning] but in how the words are used", say the words of Davidson's quoted here), various unknowns like the "flatfooted Minimalist stamping out his endless line of signature-style light manufacturing" or those "conceptualists cum advertising executives". In a very different mode, Nietzsche's collapse into madness is also evoked. A magnificent drawing, bringing together childhood, the sense of touch and the forbidden, refers to Cézanne: "Working blindfolded estimating the lapsed time, and summing up the memories of the first Cézanne I ever knew – Mount Sainte-Victoire seen from Les Lauves, 1902-06, in the Nelson Gallery of Art, Kansas City, Missouri – I touch the page as though I were touching the Cézanne. In 1988 I went to Cézanne's Lauves studio at Aix in order to touch his cloak. I stood there with my fingers against the cloth for as long as I could bear the desire, the embarrassment and the dread of being discovered. I could hear the traffic outside and was filled with a nostalgia for the silences Cézanne sought out. (The quotation from Davidson that follows this concerns actions that have "no reason".)"¹⁸

Blind Time, a film made by Teri Wehn-Damisch in Paris in 1994, shows Morris blindly making his drawings, and superbly conveys the primacy of touch in these works in which the artist goes bare-handed at the paper, his groping redolent of the sculptor (modeling clay, among other activities), but also the artist's total corporeal involvement as he stands, body tensed over the sheet, as if in front of a mirror that is constantly being whisked away, attempting to make it tangible with his own hands, and also the sounds that are a part of his action (rubbing and scraping, tapping, sighing, throat noises). "While working I was thinking about the future of my then 9-year old daughter Laura, the phases of her life and how these might get lived out, and I was trying for some bodily movement of pressure, direction, motion, etc., to stand in for these meditations", recalls Morris with regard to the making of one particular drawing,¹⁹ No doubt as a result of all these family thoughts, and also as a way of releasing some of the pressure after the palpable tension of the session (but also, perhaps, because the moment when he opens his eyes after each blind drawing is like a kind of birth), right at the end of the film, the artist holds his sheet out to the camera and, with a smile, exclaims: "Gee, Ma, what do you think?" (By a twist of fate which, as Davidson might say, "has no reason", before Morris had even left the studio he was handed a message asking him to call his wife in the United States: his mother had just died.) Like several other drawings from this period, the *Blind Time* piece made during the shoot stands outside the six sub-ensembles in the series. Generally speaking, the only text in these other works is a single word written before they were made, as for example in *Utopia* (1992) and the sheets from 1995 evoking the Fates - *Moirae, Lachesis* - for which Morris used lengths of thread soaked in ink (spinning, measuring, cutting: the three actions whereby the "children of Dark Night", as they are called in the *Theogony*, where Hesiod links them with dreams, death and distress, were thought to determine the length of each human life).

More limited in size, the two most recent groups (V and VI) of *Blind Time Drawings – Melancholia* (1999) and *Moral Blinds* (2000) - were both made on Mylar, a translucent support redolent of tracing paper. As was sometimes the case before, especially in the fourth group, various inscriptions were traced on the sheet before the blind work began. In the case of *Melancholia* these are figures of geometrical solids taken from Dürer's engraving, *Melencolia I* (1517), a learned exegesis of which was carried out by Klibansky, Panofsky and Saxi.²⁰ In keeping with this subtitle, the texts calligraphed by the artist on the surface of his drawings seem more autobiographical than ever, relating as they do to his past and to events in his personal life, especially concerning loss, mourning and the potential presence of death at every moment of existence. Thus one drawing evokes the fact that Morris nearly drowned at the age of eight: "Then as now my eyes were tightly shut, then as now I groped for some imaginable thing that would save me", we read. Here is a memory that has risen up from the depths of his body, which artistic activity bounces into his consciousness like a trampoline. Another, by virtue of the emotional capacity of the sense of touch, brings back as fantasy the circumstances of Morris's visit to Cézanne's studio, mentioned above: "Working blindfolded with ink on the right and water on the left, estimating the lapsed time, and recalling the image of Allan Buchsbaum huddled beneath a gray blanket in the hot room where he spoke to me of his imminent death. He said he had done everything he had wanted to do and with a quiet laugh that belied his fever, said he subscribed to the Hindu view that life was a passage from illusion to oblivion. Remembering these things I imagine touching out the folds of his thick blanket in that hot room. The hands work together, ink on the right, water on the left, in the attempt to simultaneously mark out and obliterate the folds. Estimated time error: -33 seconds."

The operation of drawing thus brings forth a virtual stage, a floating stage on which memories and emotions play their part, mix and flow (the fluid, sometimes almost aquatic aspect of this blind intervention is very striking in these works, where it is further highlighted by the contrastingly clear and hard edges of the geometrical figures taken from Dürer, like gallstones that Morris's action partially dissolves, or in a sense digests). When the events remembered are at their most tragic, it sometimes happens that duration is, so to speak, self-corresponding: there is no estimation error. Here is a fleeting indication of a time in which the past is fully relived in the present: "Working blindfolded with ink on the hands, estimating the lapsed time, and remembering the time of my father's dying, I begin at the bottom of the page pressing upward with the strength I remember exerting in lifting his frail body from the bedroom floor where he had fallen. Then in the upper left I mark out a rectangle, remembering his struggling, inarticulate attempt to ask for the shade to be drawn against the hot afternoon sun. Finally, in the estimated space I make forty short marks for the forty live oaks that surrounded the house on that searing, humid, Missouri August afternoon. Time estimation error: 0."

In the *Blind Time VI* drawings, the field of the drawing is initially occupied by an expression including the epithet "moral". However, the text is written on the back of the sheet and is thus seen, in a nod to Leonardo, backwards, going from right to left. The cast of this group is definitely ethical, as stated with detachment in "Moral Norms": "Working blindfolded with ink on the hands I try to touch out a dark horizontal band across midpage. Then I touch downward from this area toward the bottom of the page. After this I work upward reaching for the top edge. Finally I try to draw the blind over the page. Do we have something like a base line or innate ethical norms that guide us and change little throughout our lives? And is this a priori normative knowledge always available to us in every moral choice we must make? And how do we account for those who deviate from these norms? Time estimation error: -1' 9"" But the tone of Morris's notations here is generally somber, pessimistic - apocalyptic even, as in "Moral Limit": "Working blindfolded with ink on the hands and estimating the lapsed time I press first in the upper corners and work downward along the vertical edges. The intention is here to touch and rub out a perimeter rectangle. I then rub toward the center with the intention of filling the interior of the rectangle. When I draw the blind I think of the nation numbed with fatuous, endless entertainment, saturated and distracted with media idiocy, hypnotized with useless information. An environment of political control - in which fantasy parades as reality and puerile phalanxes clamor and claw in the great market of cyberspace, buying and selling the meaningless. A culture of and for Luftmenschen for whom the sky is the limit. Time estimation error: -49""

A certain Chomskian coloration can be seen coming through in such words. Certainly, in recent years Morris has been an assiduous reader of Chomsky, and has engaged in dialogue with him (and he indeed alludes to him in the 2002 multimedia installation *American Beauties & Noam's Vertigo*).²¹ Whatever the case, the idea that human unhappiness results from the fact that men fear things they have no reason to fear while desiring things that it is not necessary to desire, and that elude them, constitutes one of the oldest foundations of moral thought, and Morris's most recent *Blind Time* pieces should be seen in a much broader philosophical perspective. Indeed, it would be appropriate to liken his practice of blind drawing to a form of spiritual exercise, if one thinks of the meaning this term had in classical philosophy: a regulated selfexamination that punctuates works and days and which, while it constantly calls into question the facts of existence and its present circumstances, also, quite simply, helps one go on living.²² Such an examination, as one would expect when the eyes are closed, necessarily

involves a form of introspection. Regarding which, Hume is mentioned in the Morris text accompanying “Moral Agent”: “And as I work I come to regard the page as an analogue of the self. And I think of David Hume’s skepticism about that self, recalling his remark that when he looked into himself he saw only perceptions of particulars but nothing he could regard as ‘the self. But don’t we regard ourselves as moral agents and hold ourselves responsible for our actions?” The dialectical play between seeking and losing the self, between the construction and deconstruction of personal identity, which runs through all Morris’s work and is the main dynamic principle of the *Blind Time Drawings*, is marked in “Moral Blinds” by an expression that recurs regularly here in one form or another: “to draw the blind”. This “curtain” is the one that the artist always traces to complete his drawing, but of course we will also remember that at that moment he is himself a blind man: *Ogni dipintore dipinge se*.

For their visual variety, achieved moreover with the greatest economy of means, and for the richness of the questions they raise, the *Blind Time Drawings* constitute a kind of monument – a fragmentary, scattered and unprecedented one – in the field of recent art. They also offer a unique point of access to the thought of their maker, whose work, like the many mazes he has conceived, has developed in curves, zigzags and other paradoxical propositions. On the subject of lines, too, we may remember that in 1960 La Monte Young dedicated his *Composition n° 10* “To Bob Morris”. This is a work that consists of just these few words: “Draw a straight line and follow it.” And that, of course, both literally and figuratively, is exactly what the dedicatee has taken great care not to do.

Except for minor alterations, the above text is the same as the original version published in English with the title “Drawing from the Heart of Darkness: Robert Morris’s Blind Time”, in J.-P. Criqui (ed.), *Robert Morris: Blind Time Drawings 1973–2000*, Göttingen, Steidl 2005. This book was published in connection with the exhibition Robert Morris (27/2–29/5/2005) organised by the author himself at the Centro per l’Arte Contemporanea Luigi Pecci in Prato (C.Arte Prato), which for the first time brought together about eighty Blind Time Drawings from the six series that constitute this group of works.

¹ Words spoken to Thomas Krens in 1978 and reproduced in his text, “The Triumph of Entropy”, for the catalogue to the exhibition organised by Rosalind Krauss, *Robert Morris: The Mind/Body Problem*, New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 1994, p. xix.

² E-mail to the author, 27 July 2003.

³ On this, see the essay by Rosalind Krauss, “The Mind/Body Problem: Robert Morris in Series” in the catalogue *Robert Morris: The Mind/Body Problem*, op. cit., p. 2-17, and, more broadly, the chapter on Minimalism in her book *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge (Mass.): The MIT Press, 1977. These analyses refer to the major texts published by Morris himself since the mid-1960s, now available in the volume *Continuous Project Altered Daily. The Writings of Robert Morris*, Cambridge (Mass.): The MIT Press, 1993. For views of the Blind Time series in particular, see the catalogue *Robert Morris: Blind Time Drawings*, New York: Haim Chanin Fine Arts, 2003, which contains texts by Nena Tsouti-Schillinger and Kenneth Surin.

⁴ This is the application of a method described by Plato, who naturally has nothing but contempt for such creating of things “without true existence”: “Turning a mirror round and round – you would soon enough make the sun and the heavens, and the earth and yourself, and other animals and plants, and all the other things of which we were just now speaking, in the mirror.” (*The Republic*, X, 596)

⁵ E-mail to the author, 22 May 2004.

⁶ “Some Notes on the Phenomenology of Making: The Search for the Motivated”, *Continuous Project Altered Daily*, op. cit., p. 73.

⁷ This expression is taken from Walter Benjamin, who makes very striking use of it to describe the work of Kafka in his essay written in 1934, on the tenth anniversary of the novelist’s death: “[...] Kafka’s entire work constitutes a code of gestures which surely had no definite symbolic meaning for the author from the outset; rather, the author tried to derive such a meaning from them in ever-changing contexts and experimental groupings.” Also, in his *Conversations with Kafka*, Gustav Janouch informs us that the author of *Metamorphosis* once told him: “My stories are a way of closing my eyes.”

⁸ This drawing, kept at the Louvre, is a study for the figure of Error in *Time Discovering the Truth*, painted around 1702. It is discussed by Jacques Derrida in *Memories of the Blind – The Self-Portrait and Other Ruins* (Chicago/ London: University of Chicago Press, 1993), which is a recommended read for its intertwining themes of drawing and blindness. As to the “rhetoric of blindness” at work in philosophy and literary criticism, and particularly in Derrida, I refer readers to the book by Paul de Man, *Blindness and Insight* (second edition, revised, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1983, notably p. 102-141), whose title would make an admirable summary for the undertaking of the *Blind Time Drawings*. On the heuristic dimension of error in Enlightenment thought (for, as de Man writes, “interpretation is nothing but the possibility of error”), and more generally for thoughts on a possible “history of error”, see David W. Bates, *Enlightenment Aberrations. Error and Revolution in France*, Ithaca and London: Cornell University Press, 2002 (Coypel’s drawing appears on the cover). My thanks to Eric Vigne for acquainting me with this book.

⁹ Jonathan Fineberg, “Robert Morris Looking Back: An Interview”, *Arts Magazine*, September 1980, p. 114-115. The interview was recorded in 1977.

¹⁰ E-mail to the author, 20 May 2004.

¹¹ On this, see the fine book by Jacqueline Lichtenstein, *La tache aveugle. Essais sur les relations de la peinture et de la sculpture à l’age moderne*, Paris: Gallimard, 2003. “Molyneux’s problem” is about the possibility, or not, of a person recognizing a sphere or cube of equivalent volumes by purely visual means having identified them beforehand only by touch. The argument that this would indeed be possible usually refers to the Aristotelian idea of “common sensibles”, in other words, qualities of objects that can be perceived by several senses. For example, movement, size and number can be perceived both by sight and by touch, and belong to this order; colour and sound cannot: they are “proper sensibles”. Debate continues on this subject: see the book of essays edited by Joelle Proust, *Perception et intermodalité. Approches actuelles de la question de Molyneux*, Paris: PUF, 1997.

¹² E-mail to the author, 22 May 2004.

¹³ “When, for example, the world of clear and articulate objects is abolished, our perceptual being, cut off from its world, evolves a spatiality without things. This is what happens in the night. Night is not an object before me; it enwraps me and infiltrates through all my senses, stifling my recollections and almost destroying my personal identity. I am no longer with drawn into my perceptual look-out from which I watch the outlines of objects moving by at a distance. Night has no outlines; it is itself in contact with me and its unity is the mystical unity of the mana.” (Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, London/New York: Routledge, 1996, p. 283.)

¹⁴ Sigmund Freud, *The Interpretation of Dreams* (trans. A. A. Brill, Modern Library, 1995), p. 274: “The attitude of dreams to the category of antithesis and contradiction is very striking. This category is simply ignored; the word “No” does not seem to exist for a dream. Dreams are particularly fond of reducing antitheses to uniformity, or representing them as one and the same thing. Dreams likewise take the liberty of representing any element whatever by its desired opposite, so that it is at first impossible to tell, in respect of any element which is capable of having an opposite, whether it is contained in the dreamthoughts in the negative or the positive sense.”

¹⁵ *Ibid.* Max Milner has written a whole book about the paradoxes of the “prohibited gaze” in literature: *On est prie de fermer les yeux* (Paris: Gallimard, 1991).

¹⁶ “Works of art remain afloat on a sea of words”: these are the opening words of “Some Splashes in the Ebb Tide” (1973), one of the texts in which Morris discusses the reciprocal involvement of art and words (reprinted in *Continuous Project Altered Daily*, op. cit., p. 119-141). I have looked at the status of text in Morris’s work in “On Robert Morris and the Issue of Writing: A Note Full of Holes”, *Robert Morris: The Mind I Body Problem*, op. cit., p. 80-87.

¹⁷ On the matter of rules, see Robert Morris, “Professional Rules”, *Critical Inquiry*, 23 (Winter 1997), p. 298-322.

¹⁸ In a text entitled “Cezanne’s Mountains” (*Critical Inquiry*, 24 (Spring 1998), p. 814-829), Morris returns to the linked notions of touch and blindness in a passage (p. 827-828) that inevitably brings to mind his own *Blind Time Drawings*: “The space Cezanne arrived at was an unstable one. In the Mont Sainte-Victoire works, where objects begin to lose their identities, space begins to compress. The feeling induced by these works is both grand and anxious, informed by both dread and relief. It is the feeling of an incipient blindness in which we are about to lose the visual world and its objects and the demands and terrors these inflict on us. The visual world of depth and objects is exchanged for another delivered by means of the haptic algorithm. This landscape becomes an abyss where visual depth darkens into touch, where touch is registered as color, as though touch could read color, as though color was accessed by touch, or as though Mnemosyne herself arrived by the touches of colors. The eliding of objects in favor of touches of color saturating the visual field does not, I would emphasize, indicate evidence for an empiricist position valorizing ‘sense impressions’ over the perception of objects any more than it theorizes the space of abstraction. The Mont Sainte-Victoire works teeter on a phase change. They stand, as it were, at the entrance to the world shutting down visually, collapsing into the space of blind ness where depth is lost to touch, which, in these late works, are the hesitant touches of mourning and farewell.”

¹⁹ E-mail to the author, 20 May 2004.

²⁰ Raymond Klibansky, Erwin Panofsky and Fritz Saxl, *Saturn and Melancholy. Studies of Natural Philosophy, Religion and Art*, London /New York, Thomas Nelson & Sons Ltd, 1964.

²¹ See also Robert Morris, “From a Chomskian Couch: The Imperialistic Unconscious”, *Critical Inquiry*, 29 (Summer 2003), p. 678-694 (describing a fictive psychoanalytic session with “Dr. Chomsky” in which everything the latter says is an excerpt from one of his books).

²² See Pierre Hadot, *Exercices spirituels et philosophie antique*, new edition, revised and enriched, Paris: Albin Michel, 2002.

REFLEXIONS DIBUIXADES

Consuelo Ciscar Casabán
Directora de l'IVAM

Una paraula és un signe, però un signe no necessàriament ha de ser una paraula, pot ser una línia en un dibuix, una nota en un concert, una ombra en una fotografia.

Umberto Eco

Els anys seixanta van ser anys de preàmbul i introducció de nous canvis socials i culturals. La societat europea de postguerres estava fent passos importants cap a les llibertats i els drets en tots els seus àmbits de desenrotllament individual. En este escenari de lluita social, de demanda de nous horitzons, l'art va viure un renaixement respecte a les avantguardes utòpiques de principi de segle i va adquirir una condició més reaccionària i més antisistema. Els corrents artístics i la rebel·lia de la joventut es manifestaven en eixe sentit i així naixien, entre molts altres corrents, el moviment Fluxus, l'art pobre, el realisme poètic, l'art pop, manifestos com el Pandamonium de Baselitz... van donar pas a noves formes d'entendre l'art cada vegada més pròximes a la vida quotidiana, al pensament i, en definitiva, al conceptual.

En eixa obertura il·limitada i en eixa promiscuïtat morfològica, que a més es veia reforçada amb els nous mitjans tècnics, es va sentir còmode l'artista nord-americà Robert Morris (Kansas City, 1931), que va ser pioner en terrenys inexplorats fins a aquell moment que van anar prenent forma amb denominacions com ara art conceptual, minimalisme, land art, performances, videinstal·lacions, etc. Amb esta exposició que he programat per a l'IVAM se celebren els 50 anys d'activitat artística d'este respectuós i reconegut escultor nord-americà. I ho he volgut fer demanant-li a Barbara Rose, comissària de l'exposició i amiga de Robert Morris, que rescate els dibuixos que l'artista ha anat realitzant al llarg de la seua vida i que fins fa relativament poc de temps no s'havia plantejat traure a la llum. Només Barbara podia fer este treball per la seua capacitat com a historiadora i la seua gran amistat amb Morris.

D'esta manera, no és l'escultura la que assumix el pes del recorregut artístic de Morris sinó els dibuixos que ha anat creant i guardant en el seu estudi des dels seus orígens artístics fins a l'actualitat perquè hui podem interpretar-los com partitures que mostren les claus del seu pensament. Sens dubte, va ser Fluxus el moviment en què de manera molt activa va participar en els inicis de la seua carrera i des d'on va aconseguir inscriure unes pautes i directrius a esta nova manera d'entendre un art de tendència antiburguesa que ampliara les seues fronteres trencant esquemes tradicionalistes. Esta nova i galopant creativitat va donar lloc ràpidament a l'acció que posava en moviment les idees que es distingien per posar en relleu el principi de temporalitat.

Eixe entusiasme per desenrotllar idees al servici del canvi el va portar a explorar les nombroses relacions existents entre l'obra, l'artista, el públic i l'espai, amb una especial atenció al procés mateix de creació de l'obra, en el qual tant l'espai com els materials emprats es transfiguren poèticament. Esta volença la podem descobrir en les seues composicions, ja que gaudixen majoritàriament d'una teatralitat associada a la vida mateixa i narrada amb un llenguatge lacònic, sobri i nu de retòrica.

Esta retrospectiva que ara tenim oportunitat de disfrutar, inclou la seua sèrie, "Blind Time" (els seus dibuixos més coneguts), les seues reinterpretacions de Goya (que cronològicament són els últims) i una

instal·lació dels seus dibuixos monumentals dels desastres de les guerres i massacres del segle xx i xxi. Al contemplar detingudament totes les sèries descobrim que podrien ser considerades icones que funcionen com a paraules i que apunten cap a altres direccions creatives que no estan previstes en les seues escultures. En eixe encreuament de signes i de codis Morris es delecta en un discurs pel qual les imatges poden ser llegides com si foren fragments d'una obra literària, ja que no sols s'interpreten amb les paraules sinó amb la mirada i el pensament.

De la mateixa manera que els nostres avantpassats van trobar en el dibuix el mitjà expressiu amb major contundència per a enarborar i verbalitzar les seues idees, Morris sent que pot escriure amb traços una poesia capaç d'il·luminar escenaris i provocar reflexions. Este principi que dóna el valor a la paraula com a icona i a la icona com a paraula, hem de tindre'l molt present per a comprendre que no sols hi ha un llenguatge lineal en la seua obra sinó que n'hi ha diversos amb una entitat polimòrfica.

Eixe interès per investigar des de tots els camps, per construir i desconstruir, o per forçar els límits d'allò que s'ha establert, ha portat Morris a ser un dels artistes dels Estats Units més polifacètics ja que les seues obres comprenen l'abstracció, passant per pintures expressives i figuratives fins a escultures o instal·lacions relacionades amb el land art i el minimalisme.

En esta nova sensibilitat per situar-se artísticament en terrenys conceptuals, es pot apreciar una filosofia reduccionista, com a principi, per a intentar obtindre una màxima expressió amb un mínim de recursos per mitjà de la puresa formal de les seues creacions.

Però com dic, les seues creacions sempre estan subjectes a un fort significat, al desenrotllament d'una idea; de fet, tal com es reflectix en esta exposició, els seus dibuixos, a vegades investigacions prèvies a les seues escultures, sembla que caminen per una ruta paral·lela, distant, com si Morris tinguera necessitat de trobar en el dibuix un espai per a explorar altres modes de reflexió.

D'esta manera, una vegada més, art i vida es conjuguen de manera extraordinària en esta exposició de dibuixos que desenrotllen la idea de procés i projecte artístic d'un artista provocador com Robert Morris.

PRESENTACIÓ

José Luis Olivas Martínez
President de Bancaixa

Ben sovint, es tendeix a recordar, en l'obra dels creadors més rellevants, les seues propostes més conegudes, aquelles que els han situat en la primera línia, dins de l'àmbit sempre difícil dels grans orientadors en l'evolució de les arts plàstiques.

Tanmateix, convé no oblidar en cap moment que aquells treballs que han adquirit més fama s'articulen en un conjunt d'intervencions, sovint quasi ignorades pel gran públic, que formen part del procés mateix de la creació.

Sens dubte, aquesta observació pot ser àmpliament confirmada en recórrer en detall aquesta visió retrospectiva de l'obra sobre paper de Robert Morris (Kansas City, 1931), que ara ofereix l'IVAM, de València, i que té la seua acotació cronològica en els anys 1960 i 2010.

L'exposició s'estén, per tant, al llarg de cinc dècades, des de la joventut d'aquest artista fins a un moment molt recent, ja consagrat des de molt de temps abans com un dels grans noms al terreny de la renovació estètica per mitjà dels llenguatges que des de fa mig segle han modificat en profunditat les arts plàstiques.

Aquesta selecció de dibuixos conté, doncs, les claus essencials per entendre en la seua totalitat l'obra multiforme de Robert Morris i cal subratllar-hi, com un fet transcendental, que un centre de tan arrelat prestigi com l'IVAM haja programat una mostra tan significativa, per marcar amb espenta l'inici d'un nou curs expositiu.

Amb l'objectiu de facilitar el gaudi d'aquest autèntic esdeveniment, l'antologia de dibuixos està acompanyada per una sèrie de materials complementaris, que vénen a il·lustrar de manera molt eloqüent la diversitat de manifestacions en què Robert Morris s'ha implicat en aquest llarg període d'activitat incessant, de quina manera ha romàs atent als canvis artístics de la nostra època, i igualment fins a quin punt hi ha influït i els ha impulsat amb la seua acció individual i les seues reflexions materialitzades en obres com aquestes.

En el context de les seues permanents aportacions a la tasca de difondre els valors de la cultura i de l'art, és per a Bancaixa un motiu ben justificat de satisfacció fer possible aquesta iniciativa de l'IVAM tan plena d'interès.

ROBERT MORRIS: EL DIBUIX COM A REFLEXIÓ

Barbara Rose

“Deixem que les intuïcions, la raó i la imaginació formen part de la reflexió. Si ho fem, llavors la reflexió estarà present durant tot el procés de treball per a manifestar-se al final.”

Robert Morris, *From Clio to Mnemosyne*¹

Al llarg d'una llarga i productiva trajectòria, Robert Morris ha definit el dibuix de ben diverses formes: com una investigació filosòfica, una premissa conceptual, un esbós preliminar, un pla de treball, un document de processos físics i, en última instància, com el mitjà principal per a resoldre problemes estètics. Esta exposició posa de manifest com Morris ha redefinit el mitjà tradicional per a articular el seu recorregut artístic i reflexionar sobre qüestions primordials a través de les quals ha plantat cara a l'art d'avantguarda, en transició de l'alt modernisme al postmodernisme.

L'any 1958, quan *ARTnews* el va nomenar el millor pintor jove dels Estats Units, Morris va decidir deixar de pintar. La seua decisió no va ser arbitrària: era típica de la seua implacable autocrítica i de l'ús de la seua pròpia obra com una forma de crítica artística. Esta pràctica es fa especialment evident en els dibuixos. La seua carrera dual i paral·lela com a artista i esteta va començar prompte, quan es va embarcar simultàniament en l'estudi de les arts visuals, filosofia, psicologia i història de l'art. A pesar de ser prodigiosament prolífic en el camp de l'escriptura crítica, cal insistir que el verdader vehicle del pensament de Morris són els dibuixos, en els quals treballa problemes tant estètics com existencials. En el dibuix estudia contradiccions que ni la pintura ni l'escultura poden resoldre. En el dibuix se sentia lliure per a especular perquè les plasmació de l'impuls era directa i sense mediació de la crítica.

Morris té reputació de ser un pioner innovador i audaç en molts i diversos mitjans. Ha explorat una gran varietat de tècniques, materials i processos

en el dibuix, i ha incrementat la seua escala des de la pàgina fins al mural. La seua definició augmentada del dibuix com a mitjà d'expressió autònom i fonamental es va alimentar del seu coneixement de la història i de les expressions artístiques occidentals i asiàtiques. Els seus intents per utilitzar el dibuix com un mitjà d'exploració i definició dels límits del jo, tant en l'espai físic com en l'inefable domini de la consciència, no tenen un estil concret, però sí que estan caracteritzats per una actitud coherent de dubte i escepticisme. Esta recerca de l'autodefinició es produïx fonamentalment en el context d'una redefinició dels mitjans, formes i funcions del dibuix com a disciplina autònoma, independent de la seua tradicional relació amb la pintura, l'escultura i l'arquitectura, i redefinida com una forma d'exploració tant existencial com fenomenològica.

La negativa a adoptar un estil sistemàtic sorgeix de l'actitud d'oposició de Morris davant de qualsevol *statu quo* definit, la qual cosa li permet emprar la negació com a eina de progrés. Quan analitzem els seus progressos en el dibuix, observem que assumix certes postures per a, posteriorment, rebutjar-les en un procés d'evolució dialèctica basat no en una idea de progrés, sinó més prompte en l'autocrítica i en la recerca d'una coincidència entre l'experiència i la percepció.

En el transcendental catàleg editat pel Museum of Modern Art, el qual va establir les bases per a comprendre l'evolució del paper del dibuix del passat al present, Bernice Rose va observar: “Hui el dibuix no és un vehicle per a l'autoexpressió dins d'una estructura completament realitzada de formes que no necessiten explicació, tampoc és un terme que denote una sèrie de normes que projecten una visió racionalista del món. En l'actualitat, l'estil i l'autografia ja no són sinònims, però el dibuix conserva una autoritat sobre la noció d'autenticitat i afirma que la mà de l'artista encara compta en la primordial expressió de les idees. El dibuix ocupa una posició única dins de l'espectre de les arts perquè ha sabut mantindre la seua pròpia tradició i també servir al més subversiu dels propòsits.”² Així és com Robert Morris va entendre la redefinició del paper del dibuix.

I ANTECEDENTS

“Jo sóc els meus dibuixos, per a bé o per a mal. Els que som,estic segur, es definirà de manera molt distinta en el futur.”

Robert Morris, 6 de juny de 2011³

Robert Morris, nascut a Kansas City, Missouri, en el cor de l'Oest Mitjà americà, l'any 1931, no pretenia ser artista. La seua ambició era jugar en les Grans Lligues de beisbol professional; este vincle amb l'esport explica el seu interès pels cossos en moviment, una conseqüència lògica. Durant la seua adolescència va recórrer l'Oest Mitjà disputant partits semiprofessionals amb equips locals. Va iniciar els seus estudis a la University of Missouri a Kansas City i va ser alumne del Kansas City Art Institute, una important escola d'art nord-americana orientada a l'ensenyança de les arts i les competències tècniques. Convençut que no era prou bo per a dedicar-se professionalment a l'esport, va començar a concentrar-se cada vegada més en el talent artístic que els seus professors havien vist en ell quan era un xiquet.⁴

És sorprenent que, a pesar de trobar-se en el cor rural dels Estats Units, el sistema educatiu públic de Kansas City posara tant l'accent en l'ensenyança artística. Portaven els alumnes al Nelson Atkins Museum —un dels primers museus d'art enciclopèdics dels Estats Units—, on estos es dedicaven a dibuixar els objectes de les seues vastes col·leccions. Per exemple, Morris recorda haver dibuixat un relleu egipci als huit anys. Des

de llavors, va començar a freqüentar el museu i estudiar les peces que hi havia. Estes experiències formatives van exercir una profunda influència sobre ell, cosa que podem detectar sobretot en els seus dibuixos.⁵

El 1951, als vint anys, es va traslladar a Califòrnia, on, breument, va assistir a classes a la California School of Fine Arts (posteriorment coneguda com el San Francisco Art Institute), una extraordinària escola d'art on ensenyaven prominents pintors com Clyfford Still. Quan es va adonar que seria cridat a files d'un moment a un altre, es va allistar en l'exèrcit durant la Guerra de Corea i el van destinar al cos d'enginyers, on va treballar en projectes de construcció fins que el van degradar per mal comportament i el van enviar a treballar amb la policia militar: s'encarregava de transportar presoners d'una presó d'Inchon a una altra a Tòquio, la qual cosa el va posar en contacte directe amb la cultura japonesa, l'estètica sòbria de la qual admirava. Encara que no va participar en la contesa, va ser testimoni d'actes de barbàrie contra civils que li van perseguir en forma d'esborronadors records i que trobarien expressió en dibuixos que faria posteriorment basats en *Los desastres de la guerra* (Els desastres de la guerra) de Goya.

Després d'este període de dos anys en l'exèrcit, durant el qual viatjava contínuament entre el Japó i la Xina, va tornar als Estats Units, on va treballar com a vaquer domant cavalls salvatges en un ranxo de Wyoming fins que va reunir els diners suficients per a tornar a la facultat. El 1953 es va matricular al Reed College de Portland, Oregon, conegut per la seua liberal educació experimental, on va estudiar filosofia i psicologia, dos disciplines que han alimentat el seu art, i també els seus dibuixos, al llarg de tota la seua vida. A pesar dels seus interessos acadèmics, cada vegada era més obvi que el seu destí era ser artista visual. Va tornar a San Francisco l'any 1955, acompanyat per la seua esposa Simona Forti, coreògrafa i companya del Reed.

Els professors de Morris de la California School of Fine Arts eren pintors figuratius i expressionistes abstractes de la Bay Area els estils dels quals ell considerava convencionals i poc estimulants. No obstant això, Jackson Pollock sí que li semblava verdaderament desafiador. Encara que prompte va arribar a la conclusió que ni tan sols el mètode radical de Pollock, que abocava pintura líquida sobre una tela sense bastidors sobre el sòl i ometia el pinzell sobre la tela tensada, podia continuar innovant dins de les convencions de la pintura –una conclusió que, pel que sembla, va formular el mateix Pollock–. Morris admirava el talent de Pollock, perquè quan pintava modificava l'estructura de la pintura fent valdre i emfatitzant les propietats físiques dels materials i subratllant el procés que creava la imatge.⁶ Després de vore les populars fotografies que Hans Namuth havia publicat de la pintura de Pollock en la revista *Life*, Morris va deixar de treballar en la paret i va començar a treballar en el sòl, amb teles de grans dimensions que va descriure com gestuals i expressionistes, utilitzant una reduïda paleta de colors: negre, blanc i gris. En molts aspectes, l'obra sobre paper que sobreviu d'este període remet a una versió en blanc i negre de l'última pintura de Pollock, *Scent* (Aroma), realitzada el 1955, que sovint es reproduïa en blanc i negre.

Els dibuixos de Morris eren molt grans i els realitzava en el sòl, com les seues pintures. Seguint l'exemple de Pollock, Morris va evitar les relacions figura-fons, que van definir la pintura fins al cubisme, i va accentuar una superfície summament articulada animada per un camp fracturat, vibrant i mòbil sense un centre específic. Les obres sobre paper d'esta època presagien els dibuixos orientats al procés de *Blind Time* (Temps de ceguesa) que Morris abordaria dècades més tard. Per a pintar a tan gran escala, va construir una plataforma mòbil que li permetia moure's per

l'enorme tela que descansava en el sòl. L'artista va comparar este mètode amb el que s'emprava per a fer un tapís.⁷ Després de cobrir tota la zona amb un pigment espès i pastós que ell mateix mesclava, aplicava una grossa capa a la tela amb diversos instruments, entre ells periòdics i les seues pròpies mans. Després d'acabar l'obra, igual que Pollock, ell també acceptava o rebutjava el resultat d'este procés.

L'evolució de l'estil i el contingut, els materials i les tècniques dels dibuixos de Morris posa de manifest la seua gradual comprensió d'allò que ja no estava disponible per a la pintura –la documentació d'un procés i el flux emocional tampoc servia, com a mitjà, per a involucrar-se en els dilemes polítics i culturals del seu temps sense recórrer a la figuració acadèmica o la il·lustració superficial–. Fent front als obstacles que li van convèncer que havia de deixar de pintar, finalment va trobar en els seus dibuixos formes de crear un sentit tàctil de la superfície i contrastos de tons clarobscur que no evocaven una percepció de profunditat. En els dibuixos que va realitzar en els setanta va tornar a treballar directament amb les mans i amb mitjans mixtos, la qual cosa li va permetre crear les sensuals superfícies pictòricistes i les imatges específiques de documentació de processos que buscava en les seues primeres pintures, però esta vegada sobre paper o altres superfícies finíssimes que entenebrien i rebaixaven qualsevol forma d'il·lusionisme.

Li frustrava el fet que inclús Pollock, en la seua fase més radical, haguera deslligat la pintura del seu procés de creació, per això va perseguir maridar la imatge amb el procés en obres que no poden considerar-se objectes. Esta recerca va possibilitar la magistral sèrie de dibuixos *Blind Time*, on va fondre el procés amb un registre d'acció en una imatge estesa per una determinada superfície que, a causa de l'explícita bidimensionalitat del dibuix, no es pot percebre com una escultura o pintura il·lusionista o com un objecte tridimensional en l'espai. No obstant, per a arribar a esta solució hauria de seguir un camí que li va deparar uns canvis inesperats i sovint contradictoris, a vegades tornant sobre els seus passos abans d'identificar un altre punt de partida.

Quan Morris va tornar a San Francisco el 1955 va començar a fer dibuixos figuratius els contorns dels quals traçava amb pinzellades molt curtes i repetides. Els dibuixos estaven connectats entre si, eren uns conjunts seriatos que insinuaven moviment. En un determinat moment, diversos d'estos dibuixos es van exposar junts, com si descrigueren una animació. Els seus abundants contorns oberts recordaven l'estil escrutador de Cézanne. Morris es va topar per primera vegada amb Cézanne quan va contemplar la pintura *Mont Sainte-Victoire* al Nelson Atkins Museum de Kansas City. Era una imatge que l'atraparia i reapareixeria en les seues posteriors pintures i dibuixos. Juntament amb Pollock, Cézanne també era una obsessió per a Morris perquè el francès també plantejava els problemes estètics irresolubles que havien afligit als artistes durant generacions.

Igual que la imatge de Jackson Pollock en plena acció pictòrica capturada per la càmera, el *Mont Sainte-Victoire* de Cézanne també apareix en els dibuixos per transferència que Morris va realitzar en els huitanta, amb freqüència en combinació amb uns altres temes obsessius, com el laberint i les imatges de les pintures i aiguaforts de Goya. Morris ha afirmat que l'experiència formativa del seu art estava en les obres que va vore de xiquet al Nelson Atkins Museum, on va passar llargues hores. En els huitanta, el *Mont Sainte-Victoire* de Cézanne, les pintures sobre pergami de la dinastia Sung i els aiguaforts de Goya que es van exposar en la galeria de l'entresòl del museu van tornar a rondar la seua imaginació.

Molts anys després Morris escriuria un assaig sobre la translació que Cézanne va plantejar de la multiplicitat de percepcions d'un objecte o cos en l'espai quan este es nodrix de la memòria. En el text "Cézanne Mountains", escrit el 1998, Morris enumera les preguntes que, segons ell, proposen l'obra de Cézanne:

"És com si estos traços i aquella superfície estigueren generant un espai que es dirigia cap a un altre distint, un espai encara per denominar, que planejava en els marges de la semblança [...]. Quin nom atorgar a esta polifacètica madeixa de traços que, en unes ocasions, cau com un vel i, en unes altres, com un mur davall un horitzó que és en si mateix permeable a un flux entre la part superior i inferior, per no mencionar la insinuació que planteja d'allò llunyà com a pròxim i pròxim com llunyà? [...] Quin tipus d'espai té la capacitat de planejar i aferrar-se de forma simultània a una superfície?"⁸

En l'obra de Pollock, Cézanne i, finalment, Goya, les imatges dels quals comencen a copar la seua obra en els huitanta, Morris va trobar misteris que el llenguatge no podia expressar. De fet, va ser precisament esta incapacitat per a formular-ho amb paraules que traslladaren adequadament els seus respectius èxits el que li va fascinar. L'aparició d'imatges reproduïdes de les seues obres en els seus dibuixos, que són un document de la seua pròpia anàlisi de la problemàtica de la creació artística, posa de manifest fins a quin punt estos enigmàtics èxits van continuar sent un desafiament.

Els primers dibuixos figuratius a l'estil Cézanne de Morris, alguns d'ells emmarcats en relleus escultòrics que va fer en els huitanta i que incloïen impressions de parts del cos, es poden entendre com un intent de comprendre la naturalesa del que Merleau-Ponty va descriure com "el dubte de Cézanne". Però el que Cézanne va representar no era la terra ferma de les figures i les formes ancorades en una base sòlida, sinó una inestabilitat fluctuant on els límits es perdien i els contorns es dissolien en traços tàctils i contorns fracturats que permetien que el fons es filtrara en cossos i formes de presumpta solidesa.

Haurien de passar diverses dècades perquè Morris poguera començar a treballar en els dibuixos *Blind Time* amb la forma en què Cézanne havia canviat l'estructura de la pintura per a obrir la porta a un nou tipus d'espai alié al Renaixement i a l'il·lusionisme acadèmic, que apel·lava a una resposta més tàctil que visual per a establir l'espai. Des del principi de la seua carrera, Morris sempre havia prestat atenció a la fenomenologia de la percepció. Este interès es va intensificar amb la lectura de *Phenomenology of Perception* de Maurice Merleau-Ponty quan es va editar en anglés l'any 1962. L'abc físic de la pròpia percepció –visualment i conceptualment– es va convertir en una preocupació que Morris va carregar durant tota la seua vida.

2 CAGE, DUCHAMP I LA NOVA AVANTGUARDA

"Per ara estic involucrat en una espècie de procés reductor amb què tracte de trobar imatges que estiguen més i més pròximes al límit. Açò és, per descomptat, molt protestant, voler aconseguir una afirmació absoluta o final, posar fi al procés, vèncer el temps. Sóc capaç d'assignar un valor tant negatiu com positiu a este mètode. D'altra banda, reflectix el desig d'eixir prenent passos lògics (fer el següent a res perquè res siga un verdader 'següent'). Després està l'aversió a la personalitat que necessita continuar creant art, potser per una espècie de disminució finalment un s'anirà desprenent de l'hàbit. En el costat positiu està el que sent cap a la pròpia percepció."

Robert Morris, carta a John Cage, 1961⁹

En els seus primers anys, quan era un jove pintor casat amb la coreògrafa Simone Forti, Morris va ser assidu al taller experimental d'Anna Halprin,

conegut per la seua orientació interdisciplinària. Ací va ser on va conèixer el compositor La Monte Young, qui el posaria en contacte amb l'escena artística de Nova York el 1960 i, concretament, amb l'estètica radical del compositor John Cage. Young havia conegut Cage en el Stockhausen Seminar a Darmstadt l'estiu de 1956, on Cage va impartir classes sobre les seues idees sobre la composició com a procés d'incorporació de l'atzar. Per a Cage, una composició musical podia simplement ser un interval mesurat de silenci, i açò va inspirar Young per a concentrar-se en la duració d'un únic so vibrant en compte d'optar per la dissonància de dotze tons. Igual que el seu amic Marcel Duchamp, a vegades Cage emprava instruccions d'acció en les seues anotacions compositives. A les classes de Cage a la New School for Social Research assistien artistes del *happening* com Allan Kaprow i Jim Dine, també Larry Poons i George Segal, i compositors com Toshi Ichianagi, el primer marit de Yoko Ono. Per a estos jóvens a la recerca de nous camins, John Cage va ser el guru per excel·lència, perquè va ser capaç de vore més enllà de la crítica negativa de Duchamp a l'art occidental per a abraçar positivament noves formes que bevien de l'estètica oriental, especialment de la japonesa.

Durant la primavera de 1960 Morris pensava abandonar San Francisco i passar un temps a Manhattan. Va tornar a San Francisco per a l'estiu, però es va traslladar definitivament a Nova York a l'hivern següent. Amb el trasllat ja en ment li va escriure a John Cage –els havia presentat La Monte Young– el 8 d'agost de 1960 per a informar-li dels seus nous experiments.¹⁰ "Ara estic en el procés de treballar en un esdeveniment amb elements de fum, aigua, aire comprimit, espills, xicotetes explosions, etc., que espere que pugua distribuir-se i la seua dinàmica determinar-se per les matemàtiques. Necessite alguna forma de donar existència a estes coses i al mateix temps desprendre'm del 'jo' que provocaria que es rendiren massa als hàbits, les seues continuïtats, inclús les seues no-continuïtats, desitge allunyar les dos de la meua expressió."¹¹ Va ser una profètica descripció dels seus plans perquè, amb el temps, treballaria amb tots estos fenòmens.

La Monte Young, que estava entre els membres originals del grup Fluxus, va ser el *cicerone* de Robert Morris en l'escena artística de Nova York. La *Composition 1960 No. 10* de Young, una música de *performance* que contenia la instrucció "Dibuixa una línia recta i seguix-la", estava dedicada a Morris. Young va ser un dels primers a apostar per una forma de composició minimalista que intercanviava l'harmonia occidental per la duració oriental i que es donaria a conèixer com "música *drone*".¹² Branden Joseph ha comparat les composicions de Young amb la inexpressiva escultura "minimalista" de Morris. De fet, els dos van compartir una estètica antiexpressionista, antioccidental.¹³ Que el dibuix poguera indicar un camí en l'espai era una idea que òbviament Morris es va prendre seriosament mentre buscava noves formes d'expressió, refonent gèneres comuns en la història de l'art amb equivalents literals. Per exemple, el seu autoretrat consistia en un gràfic d'un electroencefalograma que havia fet en el laboratori de la University of Columbia calculant el temps que tindria per a traçar la distància que va del cap als peus mentre l'agulla registrava les seues ones cerebrals. El gràfic resultant era, literalment, un document de la seua ment pensant sobre el seu cos, una imatge visual del dualisme cartesià a què tant Morris com els seus crítics han al·ludit amb freqüència.¹⁴

Morris va trobar la seua veu com a artista en l'entorn de Cage, Duchamp i els seus jóvens admiradors, Johns i Rauschenberg, més que en el context de l'abstracció formalista cap a la qual es mostrava hostil. Per a una nova generació d'artistes, l'expressionisme abstracte estava en un punt mort, així que es van entregar a les idees de Cage, qui plantejava que

els concerts podien ser esdeveniments interdisciplinaris i polifacètics integradors de moviment, so i imatges. Igual que Rauschenberg i Johns, Morris es preocuparia per la relació de l'abstracció amb la representació i els objectes enigmàtics habitualment relacionats amb el cos humà. Poc després arribaria a Nova York, on va conèixer i va ser part del cercle de jòvens artistes, ballarins, músics i escriptors influenciats per Duchamp que giraven en l'òrbita de Cage i el coreògraf Merce Cunningham.

Membre destacat de l'avantguarda emergent, entre desembre de 1960 i juny de 1961 La Monte Young va organitzar vetlades de música, dansa, lectures poètiques, conferències i *performances* en l'estudi de Yoko Ono, situat en el 112 del carrer Chambers. En aquella època, Yoko Ono formava part activa del grup Fluxus i, com que no utilitzava el seu *loft*, va permetre que Morris visquera i treballara en ell. Este va començar construint decorats per a les actuacions de Forti, entre ells *Box for Standing* (Caixa per a l'aprenentatge) que va fer amb unes bigues de fusta que havia trobat en el carrer. En l'espectacle de Forti, *Box for Standing* estava tombada horitzontalment sobre el sòl i la ballarina reptava per davall d'ella al mateix temps que emetia sons. Morris va reutilitzar esta estructura, la va alterar i la va col·locar verticalment en l'escultura *Box for Standing*. Després va construir una *Box for Standing* prou gran perquè una persona poguera col·locar-se dins de l'estructura de fusta contraxapada que li agradava utilitzar en les seues construccions escultòriques. Quasi havia acabat una segona *Box for Learning* (Caixa per a estar dret) quan l'artista japonès Arakawa es va traslladar al *loft* del carrer Chambers, la qual cosa va obligar Morris a abandonar les dos peces; estes poden considerar-se les seues primeres escultures minimalistes per la seua insistència en la relació de l'obra amb el cos humà. Mesos més tard va fer la *Column* (Columna) rectangular de fusta contraxapada que es va utilitzar en una *performance* organitzada per La Monte Young al Living Theatre.

Al juny de 1961 Morris va instal·lar *Passageway* (Corredor), un espai corb que partia de la porta d'entrada i s'anava estretint cap a l'interior del *loft* fins a un punt d'1,5 metres, on l'espectador es parava en sec, ja que arribava a un lloc de no retorn. Va ser l'última obra que Young va comissariar en el *loft* de Yoko Ono. La construcció de contraxapat es va pintar d'un gris mat, que es convertiria en el segell de l'escultura minimalista de Morris. Ja el 1961 *Passageway* va anunciar l'interés de Morris per les percepcions del cos en l'espai. Esta percepció no era merament conceptual, sinó radicalment física en la seua incòmoda, inclús alguns dirien que hostil, compressió. El corredor construït era tan estret que el cos havia de pressionar-se contra les parets. Estava il·luminat per quatre peretes de sostre de 25 vats que afegien claustrofòbia a l'experiència. Una gravació del so d'un batec humà es va instal·lar sobre el sostre i es va posar a un volum molt baix, la qual cosa ja donava pistes sobre posteriors instal·lacions de Morris com *Hearing* (Oïda), per a la que va fer un dibuix de factura molt elaborada. A mesura que l'espectador es movia per l'espai estret, el seu sentit de la desorientació –ja anticipat en *Corten*, les peces ambientals de Serra– s'accentuava perquè l'obra fóra una experiència tant física com visual.

Estimulat per les idees de Cage, Morris havia començat a escriure al controvertit compositor abans de conèixer-lo. En les cartes, li descrivia a Cage les seues idees per a poemes, dibuixos, pintures i escultures inspirades en la pràctica de l'amic de Cage, Marcel Duchamp, de posar per escrit una sèrie de regles d'acció i després continuar-les per a produir una obra. En una carta, Morris va detallar les instruccions per a un "poema frugal":

"En un paper fosc s'escriuen les paraules 'paraules paraules paraules' fins a omplir tota la pàgina. Quan ho llegim en veu alta substituïm la paraula

'parlar' per 'paraules'. En una cinta s'ha gravat el ratllat del llapis mentre s'escriu, la intenció és que sorgisquen diverses imatges superposades, és a dir, dibuix i/o poema i/o partitures i *performance*."¹⁵

Les instruccions per a un "poema frugal" (que també podria haver-se denominat "poema minimalista") anticipaven les peces de *performance* i multimèdia que Morris crearia posteriorment, així com el seu gust per les capes d'imatges, present en els seus dibuixos posteriors. Morris li va parlar a Cage sobre un altre projecte que tenia en ment per a un "manuscrit no il·luminat", el qual sí que es va materialitzar. "Sobre un full de paper color gris fosc de 46 x 61 cm s'escriuen les 'Litanies of the Chariot' ('Slow life. Vicious circle. Onanism..., etc.') de Duchamp i es repetixen tantes vegades com faça falta fins a cobrir la pàgina –açò equival a dos hores i mitja de recitació visual–. El temps invertit s'apunta en la part inferior."¹⁶ És significatiu que Morris anote el temps que ha necessitat per a executar l'obra com a part del seu contingut. Esta és la fórmula per a fixar l'obra a un moment específic en el temps que utilitzaria en els dibuixos *Blind Time*. En les pintures de degoteig de Pollock, esta acció només implicava el pas del temps en la seua crepitant trajectòria. Morris estava decidit a ancorar, inclús més literalment, l'obra en un context temporal i espacial específic. Cap al final, molts dels seus primers objectes a la manera de Duchamp participaven d'este mesurament de l'espai i del temps, per exemple els regles, els rellotges i els comptadors.

Les escultures d'objectes dels primers temps que Morris va crear entre 1961 i 1963, en molts aspectes com a resposta a Duchamp, abordaven la dicotomia entre el procés i l'obra que creava. Com que Morris no podia resoldre esta dualitat, va decidir accentuar-la. Açò era típic de l'evolució del seu pensament: passava per una fase essencial de negació d'un principi determinat per a entrar, amb el temps, en una altra etapa de reflexió i fer això que havia negat. L'objectiu, seria cada vegada més evident, era despullar l'art d'este il·lusionisme que havia sigut l'èxit suprem del Renaixement.

Per exemple, en una de les seues primeres peces, *Box with the Sound of Its Own Making* (Caixa amb el so de la seua pròpia fabricació), Morris va fer un cub tridimensional que ocupava l'espai i també feia referència al procés, perquè integrava el temps real en què s'havia realitzat amb una gravació del so de la seua construcció. Així, Morris elevava el principi d'autoreferencialitat intrínsec a la definició de modernisme al nivell de la documentació literal dels fets.

El pla per a una escultura que va descriure a Cage va ser igualment profètic. Consistiria en un conjunt de quatre armaris col·locats en fila, amb l'espai suficient en el seu interior perquè un cos cabera en les formes pseudofúnebres en quatre posicions –dret, inclinat, assegut i ajagut– i després es quedara dins quan es tancaren les portes. El concepte recordava als trucs de màgia de Houdini, encara que amb certs matisos morbosos. De fet, una forma de vore estos dibuixos de Morris és com si foren plans de fuga d'una estrangulació tant física com mental. És més, la fugida l'espai tancat es va convertir en un tema central en la seua obra. Al final, només es va realitzar la postura dreçada en miniatura en el relleu *I Box* (Jo caixa) la porta de la qual en forma d'I s'obria per a descobrir un Morris nu, somrient dèbilment amb una carassa en pla "el gat s'ha menjat el canari". La insinuació era que, com en *With My Tongue in My Cheek* (Amb la meua llengua en la meua galta), l'autoretrat de Duchamp, la broma és a costa de l'espectador.

Originàriament un dibuix de treball, ara perdut, es va fer per a *I Box*, de la mateixa manera que per a la majoria, si no la totalitat, dels xicotets

objectes i escultures que Morris va produir entre 1961 i 1963. També durant este període va realitzar altres dibuixos examinant camps magnètics, un tema que trobava fascinant. Durant anys havia tractat d'esbrinar quina era la força d'un camp magnètic, però no va poder trobar la resposta. Segons Morris, "Asimov va dir que un camp magnètic era una espècie de deformació de l'espai que s'estenia infinitament però que s'anava debilitant a mesura que es distanciava. Crec que va ser Feynman qui va afirmar que eren els fotons els que carregaven la força d'un camp magnètic. Així que l'impuls de fer dibuixos dels camps magnètics (i vaig fer uns quants a l'estil Boy Scout amb imants i llimalles d'acer) va tindre a vore amb la meua ignorància."¹⁷ A partir d'este moment Morris va començar a seguir el consell de Duchamp, que encoratjava a mirar cap a altres disciplines alienes a l'art a la recerca d'inspiració. A mesura que la seua obra progressava utilitzaria les ciències, la filosofia i l'arqueologia com a fonts de contingut i imatgeria.

A l'abril de 1961 l'exposició d'Yves Klein a la Leo Castelli Gallery va ser l'esdeveniment més comentat de l'any entre els artistes jóvens. Klein va passar dos mesos allotjat al Chelsea Hotel, però com que no parlava anglés i els nord-americans no parlaven francés, van ser les seues obres, que representaven diverses figures del cos humà sobre teles, les que van donar a parlar. Morris ha declarat que ell estava al corrent de l'existència de Klein. Este havia trobat una forma de representar el cos sense literalitat: va fer impressions sobre la tela cobrint els nus amb pintura i que va utilitzar com a pinzells humans. A pesar de la radicalitat del mètode artístic de Klein, no va ser l'únic artista que es va servir d'impressions de parts del cos en la seua obra. El 1951 Rauschenberg va fer un dibuix a escala real del cos de la seua dona, l'artista Sue Weil. Posteriorment va esbossar el seu peu en una de les il·lustracions de *l'Inferno* de Dant que va exposar en la galeria de Castelli l'any 1961; per la seua banda, Johns incorporava buidatges de parts del cos en les seues obres des de les dianes de 1955. Igual que els altres artistes de la seua generació, que buscaven un nou punt de partida per a reemplaçar l'expressionisme abstracte, Morris seguia amb atenció els artistes del galerista Leo Castelli.

A la seua primera època també pertanyen uns altres dibuixos com la sèrie *Crisis* (Crisi). En aparença, el tema d'estos dibuixos era la crisi dels míssils cubans que va enfrontar la Unió Soviètica i els Estats Units durant la Guerra Freda, a l'octubre de 1962. Durant el conflicte, Morris comprava tots els dies el periòdic sensacionalista *New York Post* i pintava damunt d'una o dos pàgines amb pintura acrílica gris diluïda. A vegades deixava la fotografia visible, sense pintar sobre ella.) Quan va acabar la crisi dels míssils, Morris va posar punt i final als dibuixos. Però l'artista va tornar al tema de la crisi el 1990 i, de nou, el 2003, emprant titulars i imatges de *The New York Times*.¹⁸ Amb esta tècnica d'utilitzar retalls de periòdics, imatges de revistes i fotos personals, així com impressions del seu cos, Morris estava seguint els passos de Rauschenberg i Johns, que desitjaven situar la seua obra dins d'un interval històric i personal específic perquè fóra un document de la seua vida i la seua època.

L'opinió del crític Harold Rosenberg, que considerava que el valor de la "pintura d'acció" estava en el seu "contingut de crisi", va ser titlada de ridícula per artistes com Morris, per a qui les afirmacions efectistes eren absurdes perquè no eren verificables. En el món indiferent i objectiu dels seixanta, esta fantasia morbosa de l'artista com a personatge romàntic i condemnat que es debatia entre l'agonia i l'èxtasi semblava ridícula. Lee Krasner va respondre a Rosenberg dient que no es podia analitzar la crisi en Pollock, ja que tots els dies hi havia una crisi. Este també semblava ser el punt de vista de Morris. La crisi era personal i política. Va ser esta coincidència entre allò personal i allò polític la que marcaria tota l'obra

que produiria després que les certeses de l'art minimalista i l'optimisme de principis dels seixanta es dissolgueren en el dubte i la incredulitat al final de la dècada. I és esta dissolució la que està present en els seus dibuixos, encara que a vegades semble emmascarada o dissimulada.

En la tardor de 1963 Morris va produir una seqüència de cinc *Memory Drawings* (Dibuixos de memòria). En un full de paper gris copiava, amb tinta i una cuidada lletra cursiva, un text científic sobre la memòria, un tema que seria cada vegada més important per a ell. Pel fet de presentar una escriptura sense imatge eren "manuscrits no il·luminats". Els dibuixos s'inspiraven en les seues lectures de les teories del moment, que analitzaven com la memòria s'emmagatzemava en el cervell, que era la base del text en estos dibuixos. Després memoritzava el text i començava a escriure'l de memòria. En este sentit, el tema, el contingut i el procés de produir estes obres eren idèntics. En els *Memory Drawings* Morris, en lloc de servir-se de la línia per a dibuixar, va recórrer a la imatge de l'escriptura. La incorporació contínua i creixent del text en els seus dibuixos es va convertir per a Morris en un mitjà amb què desplaçar el dibuix del seu context tradicional d'observació o diagrama, ja que ell equiparava vore amb llegir. Una dècada més tard recuperaria el tema de la memòria, al qual encara li dóna voltes, en els primers dibuixos de *Blind Time*. Així, els *Memory Drawings* tenen una relació directa amb la seua obra posterior.

La relació de la paraula amb la imatge i del llenguatge amb la percepció van ser temes centrals de les *Philosophical Investigations* de Ludwig Wittgenstein. Quan escriu sobre si mateix i sobre altres qüestions l'artista cita les obres de molts filòsofs. No obstant, Wittgenstein, els llibres del qual va llegir quan es van publicar en anglés a principis dels seixanta, va ser el seu principal referent: Morris torna a ell una vegada i una altra al llarg de la seua carrera en el seu intent de desembullar les connexions entre llenguatge, coneixement i memòria.

3 L'ART MINIMALISTA DE LES ESTRUCTURES PRIMÀRIES

"Tots els artistes-com-a-artistes diuen el mateix / L'artista posthistòric és l'etern artista-com-a-artista. / L'artista-com-a-artista és l'artista posthistòric. / L'artista posthistòric és / L'artista conscient de la seua condició d'artista, / conscient de l'art-com-a-art, / conscient de tot el que no és art en l'art, / dins o fora de l'art."

Ad Reinhardt, *Art as Art*

Mentre treballava en les escultures objectuals que va exposar per primera vegada a la Green Gallery el 1963, Morris assistia a classes d'història de l'art al Hunter College de Nova York. Davall la supervisió de William Rubin i E. C. Goossen, va decidir escriure la seua tesi sobre la classe de formes en l'obra de Constantin Bràncusi, l'únic escultor modern que li interessava. Esta primerenca inquietud pels volums geomètrics i racionalitzats de Bràncusi –compartida amb Carl Andre– i la forma en què este repetia i manipulava formes semblants o idèntiques, va ser una inspiració per a les escultures minimalistes que Morris va iniciar a partir de 1964. Al mateix temps que elaborava les mudes construccions de contraxapat gris, que van tindre el seu origen en els decorats per a les actuacions de Simone Forti, el mateix Morris va començar a donar-li un matis performatiu a les seues obres.

En la *performance Site* (Lloc), Morris, vestit de blanc i amb uns cridaners guants d'obrer de la construcció, construí un "lloc" a base de taulers de contraxapat que manipula i col·loca en paral·lel a un panell horitzontal al qual s'ha fixat una dona ajaguda i nua (Carolee Schneemann) que posa com l'Olympia de Manet. L'estudiada artificialitat de l'acció queda

subratllada pel fet que Morris porta una màscara color carn de paper maixé dels seus trets resultant d'un motle de guix fet per Jasper Johns. Les fotografies de la *performance* van ser molt difoses. Amb el temps, Morris equipararia estes fotografies de *Site* amb les imatges que Namuth havia captat de Pollock pintant els seus dibuixos per transferència. L'associació de *Site* amb una imatge icònica en la història de l'art (a banda queda la seua nuesa frontal) va suscitar moltes interpretacions. Maurice Berger, per exemple, va entendre l'obra com una al·legoria de la classe treballadora i un testimoni de l'artista com a treballador manual.²⁰ Una altra possibilitat és que amb *Site* Morris no sols estiguera insinuant un lloc de construcció físic, sinó també una metàfora per a la construcció d'un espai pictòric en forma d'una seqüència de plans que van disminuint darrere de la superfície. Manet, considerat el pare del modernisme, va començar per condensar l'espai darrere del pla de la imatge, un procés que va continuar Cézanne i que, en última instància, va derivar en el rebuig de l'espai il·lusionista que definia la pintura moderna. En este context un podria imaginar els diversos moviments de Morris inclinant el pla cap amunt, passant de l'horizontalitat a la verticalitat, per a il·lustrar la construcció espacial de les pintures de Cézanne amb els seus espais canviants.

Que l'il·lusionisme pictòric era un problema amb què Morris lluitava al mateix temps que reflexionava sobre Pollock, explicaria per què va equiparar una fotografia de *Site* amb una altra de Pollock pintant en un dibuix fet en els huitanta en la mateixa sèrie, en la qual també apareixen imatges del *Mont Sainte-Victoire* de Cézanne. Quan va realitzar la *performance* de *Site*, Morris ja estava familiaritzat amb la literatura de la història de l'art i amb les pràctiques de l'art asiàtic que havia estudiat amb el pintor de l'Escola de Nova York School Ad Reinhardt, qui ensenyava història de l'art i no arts visuals al Hunter College. La influència que va exercir Reinhardt sobre la generació de jòvens artistes que van consolidar les seues carreres en els seixanta és molt major del que hui se li reconeix. En qualsevol reconsideració de l'art minimalista i conceptual, l'ombra d'Ad Reinhardt seria molt més allargada, la bibliografia actual no li fa justícia. En ocasions Morris estava en desacord amb els seus professors del Hunter College, però va trobar raons per a admirar Reinhardt i els dos es van fer amics.

L'estètica de base normativa de Reinhardt, en el seu orde però especialment en el seu principi de negació com una forma tant de crítica com de creació, encaixa bé amb el rebuig de Morris a l'art i la cultura burgesos. La diatriba de Reinhardt contra "la bogeria divina en la tercera generació d'expressionistes abstractes" concordava amb les actituds escèptiques dels artistes posteriorment coneguts com els minimalistes. La recerca d'allò irreductible i l'unitari, que Reinhardt va sentir que havia plasmat en les seues pintures negres de 1960, una sèrie quasi idèntica de teles quadrades, també va pronosticar una serialitat minimalista modular.

Les pintures negres de Reinhardt eren en si mateixes renúncies reduccionistes d'imatgeria i color seductor. No sols eren fosques; eren quasi invisibles, els traços de quadros emergixen lentament després d'una pacient contemplació. Estes últimes obres d'idèntic format quadrat (13 x 13 cm) de Reinhardt es basaven en esquemes conceptuals, prèviament determinats, d'idèntiques unitats quadrades negres organitzades de forma quadriculada. Reinhardt havia donat els seus primers passos com a pintor progressista cuboconstructivista. No obstant, al final de la seua vida es va interessar pel silenci i la inacció de l'art asiàtic i el seu rebuig formulaic de la noció de progrés que impulsava l'art i el pensament occidentals. Era una estratègia per a evitar este fàcil accés que Morris

tant valorava. Si bé una bona part del públic trobava l'obra de Reinhardt avorrida i els seus matisos invisibles, Morris estava entre estos jòvens artistes –entre els quals també es trobava Frank Stella– que admiraven la seua negació de l'assimilació superficial i de la reducció de l'art a la decoració, així com el seu sentit del compromís amb la contemplació continuada que es feia necessària per a percebre les formes quadrades, a penes perceptibles, de les seues pintures negres.

La història de l'art es fonamenta en la diferenciació i classificació de l'estil personal, temporal i nacional i, per tant, era inevitable que els artistes més emprenedors desafiaren estos previsibles conceptes acadèmics. La reproducció del món de l'art va organitzar tots estos estils de forma simultània en compte de diacrònica, la qual cosa va suposar tot un desafiament per a l'estil com a evolució. *The Shape of Time* de l'arqueòleg George Kubler va proposar una nova forma d'ordenament diacrònic segons les classes de formes que reapareixen al llarg de la història de la humanitat, per contrast amb la progressió lineal imposada per les lectures estrictament formalistes basades en comparacions estilístiques. Este concepte va resultar especialment atractiu per a Morris, a qui ja li interessaven les alternatives a l'art modern.

El fet que la primera escultura minimalista de Morris, *Column*, fóra en origen l'atretzo d'una *performance* troba una analogia exacta en l'evolució de les escultures d'objectes quotidians de Claes Oldenburg, les quals van tindre una vida anterior com a accessoris dels seus *happenings*. Que tant les obres tridimensionals de Morris com les d'Oldenburg tingueren el seu origen no en la pintura ni en l'escultura sinó en els decorats teatrals, explica per què les seues obres van semblar tan radicals quan es van exposar a la Green Gallery el 1964. Oldenburg i Morris destaquen entre els artistes pop i minimalistes perquè la seua formació i talent per al dibuix és autèntic i, a més, els dos posseïxen un profund coneixement de la història de l'art i respecten els seus èxits. Els dos es mostraven escèptics davant els canviants conceptes d'estil, encara que crítics i periodistes insistien a inventar categories per a l'art postabstracte expressionista que va sorgir en els seixanta, és a dir, els camps de color o l'abstracció lírica (bàsicament, una ampliació de la tècnica de l'aquarel·la a obres de grans dimensions pintada sobre teles cruës), l'art pop (una translació de la publicitat popular i la il·lustració de còmics a gegantesques imatges gràfiques), i el que es va donar a conèixer com a art minimalista (una forma d'escultura, simplificada i nua, basada en la percepció de la *gestalt* o en estructures holístiques).

Ningú no va posar tantes objeccions a una identitat de grup com els artistes "minimalistes". En retrospectiva, ara veiem que les diferències entre estos creadors probablement són més importants que les seues similituds. Per exemple, LeWitt i Judd van evolucionar a partir d'una crítica de la pintura que identificava l'il·lusionisme pictòric com una forma d'engany acadèmic. A Flavin i Andre, d'altra banda, els preocupaven més les instal·lacions i permutacions que els objectes i *gestalts*.

El 1964, el mateix any en què es va realitzar la *performance* de *Site*, Morris va inaugurar una crucial exposició d'escultures "minimalistes" volumètriques de fusta construïdes en contraxapat i pintades de gris a la Green Gallery. Estes van ser concebudes no sols com a peces individuals, també pretenien compondre una instal·lació relacionada amb les quatre parets, el sostre, i el sòl de l'espai de la galeria. L'exposició va ser la primera declaració explícita que l'obra d'art estava dominada pel seu context. Brian O'Doherty va abundar en esta idea quan va descriure "el cub blanc" en un influent assaig publicat el 1976 en *Artforum*, però Morris ja feia temps que parlava del cub blanc de la galeria com a contenidor per

als objectes que es col·loquen en el seu interior, postura que precedeix a l'article d'O'Doherty per més d'una dècada. En la instal·lació de 1964 a la Green Gallery, Morris va demostrar que l'espai de la galeria era, de fet, un marc o fons per als objectes tridimensionals que s'hi exposaven i que es relacionaven amb la seua estructura horitzontal i vertical de la mateixa manera que les formes es perfilaven en oposicions pictòriques de figura-fons. Esta troballa també va posar al descobert el fet que el cub blanc de la galeria era una presó estèril les parets de la qual havien de ser travessades o abordades. Cap al final de la dècada, Morris portaria l'art fora del context de la galeria d'art o museu als espais oberts del paisatge.

Cap dels artistes superficialment classificats com a minimalistes es va proposar crear art "minimalista". Compartien un interès per les formes geomètriques, unitàries i seriades, que es podien percebre com a *gestalts* en un únic moment instantani de temps. És més, este interès per la percepció instantània de la totalitat era el que unia els objectius d'abstracció dels camps de color amb l'art "minimalista" i pop. Este capsulament del temps en un sol instant reflectia sense cap ombra de dubte els valors culturals americans dels anys seixanta, una dècada cèlebre per les seues ànsies per la gratificació instantània. A mesura que Morris aprofundia en les seues investigacions sobre el dibuix, va incloure la possibilitat d'esborrament i la superposició, així com la integració del text amb la imatge perquè reduïa i complicava la percepció, la qual cosa era totalment contrària a l'impacte immediat que perseguia l'art dels seixanta. Mentre que uns altres van apostar per la certesa i l'autoritat, ell es va tornar cada vegada més vacil·lant i escèptic. I el seu dubte i escepticisme es manifesten sobretot en els seus dibuixos.

Els dibuixos realitzats, tant per a les peces que es van materialitzar com per a aquelles que no, de Judd, Morris, Flavin i LeWitt documenten el simplificat vocabulari geomètric o l'estructura de quadrícula que empraven. Morris i Judd van confiar en les tècniques de dibuix mecànic que els jòvens de la seua generació havien hagut d'aprendre per a treballar en el sector de la construcció (les xiques, per la seua banda, assistien a classes d'economia domèstica per a dominar l'art de vestir una taula o fer arreglaments florals). Morris va fer dibuixos de treball, que són esbossos per a estes peces minimalistes, i plans geomètrics acabats per a la construcció de les obres servint-se de la perspectiva ortogonal de l'enginyeria i els dibuixos arquitectònics.

Un dibuix que Morris va realitzar el 1945, quan estudiava al Paseo High School a Kansas City, mostra projeccions ortogràfiques i la seua escala proporcional, i constituïx una sorprenent profecia per als seus dibuixos per a escultures minimalistes i les seues possibles permutacions. Sens dubte, este interès per la permutació també es va vore influenciat pel seu estudi de les bases de Bràncusi. A més, este projecte inicial de crear idèntiques formes en L per a exposar-les en distintes posicions és una continuació de les investigacions de Bràncusi.

El clima cultural dels Estats Units en els seixanta sol qualificar-se d'antiintel·lectual i hi ha una part de veritat en esta generalització. No obstant, una sèrie de jòvens artistes que llegien Wittgenstein i veïen obres de Beckett van començar a atraure l'atenció a Nova York a principis dels seixanta. El seu llenguatge concret i reduccionista va exercir una gran fascinació sobre els "minimalistes". Morris es va sentir particularment atret per l'estil precís, mesurat i carregat de tensió de Beckett: "Hi ha una negació de la derrota quasi comicopatètica, molt a l'estil de Buster Keaton, i una declaració de voluntat en el moviment titubejant i sempre progressiu del seu personatge a través del temps. Hi ha un rebuig sardònic, saturní, de maledicció de l'univers, a la comoditat en l'obra.

I sempre, en cada etapa, l'economia (un pot inclús dir el minimalisme) de l'escriptura amb majúscules."²¹ L'afecte que Morris sent per Beckett ens diu molt sobre la seua pròpia recerca i comprensió de la vida que, per a ell, era un viatge ple de revessos i derrotes, carrerons sense eixida i infinites frustracions, i d'art, que no era sinó una recerca i confrontació incòmoda, a vegades dolorosa, amb el jo.

La negació com a principi rector va començar amb la decisió de Morris de retirar el seu article de la publicació *Fluxus An Anthology*, compilada per La Monte Young el 1960. "Blank Form", el text que l'artista va retirar abans que el llibre s'imprimira, és ja una fórmula per a l'art minimalista: "El subjecte reacciona de diverses maneres quan dic que és art. Reacciona de manera distinta quan no dic que és art. L'art és, primer que res, una situació en què un adopta una actitud de reacció davant d'alguna cosa que un altre considera art." La resta del text posa de manifest la seua intenció subversiva: "La forma en blanc està com la vida, essencialment buida, deixant marge suficient per a disquisicions sobre la seua naturalesa i, al seu torn, burlar-se'n."²²

Morris havia decidit ignorar el grup Fluxus perquè pensava que les seues activitats eren estúpides i irresponsables. Poc després de la seua eixida de Fluxus, Morris "va retirar contingut" del relleu de plom *Litanies* (Lletanies) quan el col·leccionista no li va pagar. En altres paraules, es va reservar el dret a canviar d'opinió, la qual cosa va enfurir els crítics que desitjaven associar-lo a una definició i estil invariables. Clarament, Morris estava proclamant la seua llibertat per a reaccionar, rebutjar i abandonar qualsevol projecte quan no coincidira amb el programa que estava en procés de desenrotllar. El seu rebuig a la passivitat, a no quedar-se quiet en cap moment, el va marginar i va provocar atencions a parts iguals. Era impredecible i reivindicava la mateixa llibertat per al seu art. Hauria semblant lògic que Morris –que formava part del cercle de Cage, en el qual també estava Rauschenberg– se sumara al projecte *Experiments in Art and Technology*, fundat pel físic Billy Klüver i l'artista Robert Rauschenberg, i els recolzara en els seus esforços per unir art i tecnologia. Però ja en aquell moment tot allò que la tecnologia semblava oferir a l'art li produïa escepticisme. Va visitar Bell Labs a mitjan els seixanta i va concloure que el que hi estaven fent era senzillament investigar. "Van invitar els millors científics de diversos camps de la ciència a jugar en uns despatxos contigus. Bell sabia que hi hauria intercanvis i que sorgirien coses. Com el transistor. Penzias i Wilson van descobrir la radiació de fons de microones. Després Billy Klüver va atraure alguns artistes i van produir lletres de neó per a Jasper Johns. Potser feren altres coses menys trivials, però em va fer la impressió que eren artistes que entraven en una botiga de llepolies."²³ Quan va ser invitat a participar en un esforç col·lectiu, la seua resposta, una vegada més, va ser negativa.

4 FORA DEL MUSEU, DINS DE LA TERRA

"Morris preferiria usar un bulldozer abans que un pinzell."

Robert Smithson, "Entropy and the New Monuments"

"Mentre prevalga la planificació urbana sense sentit, i l'arquitectura burocràtica anhele la decoració, hi haurà escultura vàcua que incomode les seues places, i zones verdes i les estructures hauran de trobar abocadors, pantans i pedreres de grava, i uns altres elements de l'entorn en què la indústria ha fet estralls, si pretenen situar-se prop dels centres urbans. Personalment, preferisc estes àrees oblidades a les places entumides i els absurds jardins d'escultures."

Robert Morris, *Earthworks: Land Reclamation as Sculpture*²⁴

Untitled (Sense títol), de 1967, una de les escasses obres fabricades industrialment de Morris, és una espècie de gàbia d'acer que reposa

directament sobre el sòl. Està clarament centrada en la qüestió de la percepció de la *gestalt* sobre les imatges individuals. Amb la seua transparència emfatitzant tal lectura, l'obra té una especificitat intencionadament minimalista. No obstant, este mateix any va plantejar una obra per a exterior que no estaria feta de pesat metall, sinó d'un gasós vapor. Les rígides formes invariables de l'art minimalista eren, clarament, massa limitades. *Steam* (Vapor) es va instal·lar primer de forma permanent a Bellingham, Washington, a finals dels setanta, però la van destrossar i no es va reparar mai. L'any 2010 es va instal·lar una versió d'esta fora del Museum Abteiberg a Mönchengladbach, Alemanya. Val la pena assenyalar que el vapor informe i en canvi constant de *Steam* va ser concebut en la mateixa època en què Morris produïa escultures minimalistes fabricades, la qual cosa insinuava una nova direcció de Morris i subratllava la seua creixent actitud crítica cap a l'art com a invariable article de consum.

El cas és que l'etapa "minimalista" de Morris va ser breu, un curt període de cinc anys entre 1964 i 1969. Les escultures minimalistes, sobretot a mesura que se sofisticaven, requerien elaborats dibuixos per a la seua construcció, així que Morris va fer molts dibuixos d'estil geomètric. Alguns semblaven més prompte esbossos, però uns altres eren elegants dissenys lineals vistos des de diversos tipus de perspectiva topogràfica. Des del principi, les escultures minimalistes de Morris van estar conscientment relacionades amb el seu context arquitectònic. Quan va identificar l'encerclament de les quatre parets de l'espai de la galeria o del museu com una presó que capsulava l'objecte artístic, Morris es va sentir impel·lit a escapar d'ell. El desig de fugir, de sobrepassar les barreres i les fronteres, és més que una estratègia avantguardista en l'obra de Morris. Escapar del confinament o dels límits és un tema constant al llarg de tota la seua obra, així que hem de suposar que es tracta d'una necessitat psicològica que té el seu origen en les seues experiències personals. Les imatges de les temptatives de fugida d'este espai tancat estan presents en la seua obra des dels dibuixos de figures que salten de les empremtes de les seues mans i peus sobre les parets de *The Room* (L'habitació), una instal·lació permanent que va fer en els huitanta en la Fattoria di Celle a la Toscana.

De fet, es pot interpretar—les lectures poden ser variades—que la trajectòria dels dibuixos de Morris no és més que una sèrie d'estratègies per a escapar—de l'il·lusionisme pictòric, després del fetitxisme de l'objecte, de la geometria formalista, de l'ornamentació arquitectònica, de les estructures estàtiques i permanents i, en última instància, de qualsevol intent del mercat d'absorbir la seua obra dins d'un sistema econòmic que transforma l'art en mercaderia—. Podem entendre estos sobtats canvis de rumb com l'ús personal que Morris fa del mètode dialèctic per a fer progressar el seu art en una oposició crítica cap al capítol tancat prèviament. El trasllat de la galeria a l'entorn va ser un intent de fer que l'obra no poguera ser convertida en un article de consum.

El *land art* o els *earthworks* (intervencions en la natura), com estos projectes van ser coneguts, van sorgir com una crítica a les institucions culturals i la seua identitat com a patis de recreació per als avorrits i ociosos. Els projectes *earthworks* no eren encàrrecs per a costoses escultures monumentals d'exterior o per a elegants parcs com els jardins de les Tulleries de París o inclús plaers més democràtics com els Tivoli a Copenhaguen o, ja posats, el Central Park a Nova York. Van nàixer de la necessitat de reclamar la terra que havia caigut en mans de la destrucció mediambiental o simplement d'ocupar extensions buides en llocs remots. Este moviment d'art en la natura era un fenomen internacional i representava no sols l'interés dels artistes per treballar amb la terra, sinó també un rebuig a l'art com a objecte de comerç. Robert Smithson, amb

qui Morris va entaular un intens diàleg, va ser el primer a suggerir la instal·lació d'art en estos espais ignorats.

Este moviment, que proposava l'eixida del cub blanc i la immersió en la natura, es va iniciar oficialment a l'octubre de 1968 amb l'exposició col·lectiva *Earth Works*, celebrada a la Dwan Gallery de Nova York. Tant Morris com Smithson hi van mostrar plans per a projectes a l'aire lliure. La mostra va atraure molt l'atenció i va suscitar un ampli debat. La va seguir, al febrer de 1969, una altra exposició, comissariada per Willoughby Sharp, titulada *Earth Art* a l'Andrew Dickson White Museum of Art a la Cornell University, a Ithaca, Nova York. Una vegada més, Smithson i Morris es trobaven entre el grup internacional d'artistes juntament amb creadors com Walter de Maria, Jan Dibbets, Hans Haacke, Michael Heizer, Neil Jenney, Richard Long, Dennis Oppenheim, Robert Smithson i Günther Uecker.

La ironia de refer el paisatge en lloc de pintar-lo sempre va estar present entre els artistes participants. Moure la terra amb tractors i grues va reemplaçar l'acció de remoure la pintura amb un pinzell. En un primer moment, açò va donar als artistes un sentit de poder, creien que l'acció estava en mans pròpies i no alienes, perquè això era el que experimentaven amb les exposicions comissariades en museus. Smithson va proposar caminar cap a l'entorn en el seu històric article de 1966 "Entropy and the New Monuments", una crítica a l'exposició d'art minimalista *Primary Structures* que havia comissariat Kynaston McShine per al Jewish Museum de Nova York. Este mateix any a Smithson li van encarregar un projecte per al Dallas-Fort Worth Regional Airport. L'artista va estudiar el lloc amb elaborats mapes topogràfics i va aprofitar este il·lusori encàrrec aeroportuari (no es va construir mai) com una oportunitat per a aconseguir uns altres encàrrecs semblants per als seus amics Carl Andre, Sol LeWitt i Robert Morris, que també buscaven formes de treballar fora del context galeria/museu. El projecte de Smithson incloïa mesuraments, excavacions, desmunts i fotografia aèria.

En els últims anys de la dècada dels seixanta es van publicar moltes fotografies aèries d'armes nuclears que s'estaven provant en el desert, prop de l'aeroport, i del bombardeig del Vietnam. Estes imatges van colpejar la consciència moral dels artistes, que van reaccionar immediatament amb la creació de diverses coalicions antibèl·liques, en les quals Morris va ser especialment actiu. En este context d'agressió moral, els projectes de *land art* es van dividir en dos. Un grup d'artistes, liderat per Smithson i Morris, va expressar les seues crítiques a la cultura que emprava el *land art* com una forma barata de cobrir un entorn natural tràgicament destruït. Un altre grup, en el qual es trobaven Walter de Maria, Michael Heizer i James Turrell, va construir elaborades instal·lacions *site-specific* en zones aïllades de difícil accés. I un altre més, que comptava amb Richard Serra, Beverly Pepper i Richard Long, es va dedicar a fer obres ambientals *site-specific* a l'aire lliure que no eren objectes sinó instal·lacions permanents.

Smithson pensava que els llocs abandonats i destrossats podien ser recuperats amb art. Morris no es feia tals il·lusions. Encara que va realitzar molts dibuixos per a projectes *land art* que només es van dur a terme en rares ocasions. Carl Andre estava tant o encara més indecís que ell. Per a l'encàrrec de l'aeroport de Texas, Andre va plantejar un rocambolesc projecte conceptual que plantava cara sense dissimulació al context sociopolític i econòmic en el qual es vorien estos projectes aeris. Com demostra un article escrit per Smithson el 1969, titulat "Aerial Art", Andre va demanar un: "Un cràter format per una bomba d'una tona llançada des de 3.000 metres d'altura / o / Un acre de llobins (la flor de l'estat de Texas)." La proposta de Morris consistia en un "monticle de

terra” invadit per una sèrie de voreres asfaltades. Smithson va suggerir una versió a gran escala de la seua escultura *Gyrostasis* (1968), unes voreres triangulars l’estructura de les quals seria llegible des d’una perspectiva aèria. Les propostes de Morris, LeWitt i Smithson podrien haver-se realitzat, però no es van materialitzar mai. No cal dir que la d’Andre era estrictament conceptual, una amarga crítica als bombardejos aeris nord-americans al Vietnam.

Les intervencions en la natura d’estos artistes van ser, en la seua majoria, aferrissadament satíriques i expressaven el desencant de la comunitat artística amb la guerra del Vietnam i la violència nacional: els assassinats, els disturbis racials i la destrucció total dels centres de les ciutats, antany puixants metròpolis. Morris va compartir les actituds crítiques de Smithson i Andre cap al que ocorria als Estats Units, tant a escala nacional com internacional. No obstant, també li interessaven molt les obres d’art que es prolongaven tan infinitament cap a l’horitzó que invocaven sensacions totalment distintes a les d’aquelles peces associades a la percepció d’objectes dins del camp visual normal. A diferència d’uns altres artistes involucrats en la creació d’*earthworks* i *land art*, Morris tenia experiència en enginyeria: l’havia estudiat i, a més, havia pertangut al cos d’enginyers de l’exèrcit.

Igual que el *Spiral Jetty* (Moll en espiral) de Smithson, uns quants *earthworks* de Morris van arribar a materialitzar-se. Estos inclouen el *Grand Rapids, Michigan Project* de 1974 i l’*Observatory* de 1971 d’Oostelijk (Holanda) –havia existit un observatori anterior, però va ser destruït el mateix any de la seua construcció el 1971 i la peça de Morris va ser el seu substitut permanent–. No obstant això, va dissenyar uns altres projectes que no es van executar. Cada projecte es va concebre amb elaborats dibuixos que anaven dels paisatges convencionals a les vistes aèries de grans extensions. El 1979 la comissió d’art de King County, en l’estat de Washington, va invitar Morris a fer una obra en l’entorn. El seu *Untitled Earthwork* (Treball en la terra sense títol) es va alçar en una pedrera de grava abandonada. En lloc d’embellir l’entorn, el va alterar, però mantenint la seua qualitat essencial d’abandó. Va terraplenar el terreny amb bulldòzers que la van perforar brutalment, esculpint un espai que descendia per la fossa central amb una estreta escala de fusta. Per a vore la peça, que encara existix encara que s’ha deteriorat molt per la falta de manteniment, cal dirigir-se a l’accés occidental de la fossa, on estan l’aparcament i els habituals punts d’informació d’estos parcs estatals. En el següent nivell es trobaven les restes d’arbres que Morris va titular *Ghost Forest* (Bosc fantasma).

La King County Arts Commission, patrocinadora del projecte, va celebrar un simposi denominat “Earthworks: Land Reclamation as Sculpture”. Morris va ser el ponent principal i la seua conferència es va publicar en el catàleg. El seu discurs va abordar la pregunta “Què és l’art públic?” L’artista va reivindicar que esta escultura monumental, degradada pel seu context arquitectònic, no era art públic, només ho eren les expansives obres que transformen vastes extensions de natura sense limitacions, estes arplegaven adequadament l’esperit de l’art públic. Els seus comentaris s’han d’entendre en el context dels florents programes d’art públic que en aquella època posaven en marxa les ciutats, parcialment o totalment finançats pel National Endowment of Arts o la Government Services Administration. El propòsit d’estos benintencionats programes federals, que no solien tindre el finançament necessari, era afegir pintura i escultura a l’arquitectura, per a crear així un renaixement de les arts als Estats Units. D’altra banda, els programes de recuperació del territori de finançament privat tenien uns objectius molts més cínics que Morris va analitzar en la seua conferència:

“L’efecte més important de l’art com a recuperació del territori és que este pot i s’ha d’emprar per a desfer-se de la culpa tecnològica. Estos enclavaments amb cicatrius mineres o enverinats pels químics s’assemblen ara menys a les conseqüències de les accions voraces i imprudents de la indústria i més a les seues esperades possibilitats estètiques? Serà més senzill, en el futur, destrossar l’entorn per una última paletada d’energia no renovable si es pot trobar un artista (barat, clar) que després transforme la devastació en una obra d’art moderna i inspiradora?”²⁵

En definitiva, la seua conferència, que es va publicar en el catàleg del simposi, constitueix un rebuig a la mala fe d’estos projectes de recuperació del territori. Demostra que molts projectes no pretenien ser permanents i només existien en plans i fotografies de revistes o en galeries i que, per tant, traïen el propòsit original de les obres d’art en la natura: “La qüestió de la potencial implicació de l’art en la recuperació del territori només pot abordar-se des de l’angle de la història, els conflictes i les confusions envoltades en este conegut i ampli grup de temes relacionats amb l’abús del territori: la tecnologia, la mineria, la política governamental i les normes, les organitzacions ecològiques i l’opinió pública.”²⁶ Esta condemna a l’art públic reflectix el fet que l’eufòria dels feliços anys seixanta estava deixant pas a un pessimisme profund, melancòlic, inclús malsà.

Les fotografies de les massacres del Vietnam i Cambodja van invadir els periòdics nacionals i les pantalles de televisió, i les obres d’Andy Warhol –assassinats, disturbis racials i el triomf de la cultura de la celebritat– s’havien convertit en les noves realitats americanes. Morris no volia res d’açò. “Hi havia un sentiment, potser desencertat, que l’artista estava actuant fora de l’estupidesa del mercat, que havia deixat de produir objectes vendibles, que este, d’alguna manera, havia sigut beneït per esta relació amb els seus patrocinadors o mecenes, que estava actuant més en el món real. Crec que estes actituds eren il·lusions, però en aquella època estaven esteses.”²⁷ Va continuar denunciant les polítiques del govern nord-americà, perquè considerava que eren “polítiques populistes que atendien al gust de la mitjana i posaven allò mediocre a disposició de la majoria [...] que ells percebién com una mesura d’emergència dissenyada per a dispersar la concentració cultural.” I va afegir: “Potser temen els disturbis culturals.”²⁸

Irònicament, Morris havia liderat la gestació d’un aixecament cultural quan era professor de la Universitat de Mayagüez, Puerto Rico, el 1969, quan va orquestrar un *happening* de 24 hores en què va participar una gran quantitat d’estudiants que van protestar contra les polítiques del govern nord-americà a Puerto Rico, que continuava sent un protectorat colonial sense representació en el congrés (açò ha canviat). Durant un febril període de preparació per a la concentració nocturna, Morris va produir un gran nombre de dibuixos. La idea consistia a involucrar directament el cos estudiantil en el procés polític. Morris quasi mor en la protesta: van atacar el seu cotxe i quasi li donen la volta. La seua experiència en l’agitació de masses el va horroritzar.

Una dècada després ja havia aparcat la capacitat de l’artista per a canviar la societat, però no el paper del seu art per a assenyalar les contradiccions culturals. Cada vegada més veia els *earthworks* com una forma d’integrar l’art en una cultura d’explotació. El terme postmodernisme encara no s’havia estés, però això és clarament al que es referia amb la seua crítica avantguardista del modernisme. Per a Morris, el modernisme i l’avantguarda van coincidir breument a principis dels seixanta. A final d’esta dècada, no obstant, estava convençut que s’havien separat i l’era del formalisme havia acabat.

En este compromés context, “les preguntes sobre la forma semblen tan completament inadequades com les preguntes sobre el contingut. Els problemes són innecessaris perquè els problemes representen valors que

creen la il·lusió del propòsit.” Fent-se eco de la identificació del progrés en l’art amb l’entropia postulada per Smithson, Morris va reivindicar: “La reacció segueix a l’acció, fins que al final l’artista es ‘cansa’ i es conforma amb la inacció monumental [...]. La consciència del col·lapse definitiu, tant de la tecnologia mecànica com de l’elèctrica, ha instigat estos artistes a construir monuments pro o anti entropia.” En este context, Morris va defensar la rocambolesca proposta de Sol LeWitt de col·locar una joia de Cellini en un bloc de ciment.²⁹

Si bé els *earthworks* públics a gran escala van traure l’artista del museu i el van situar en els espais públics, la reacció de Morris contra estos va donar peu a un mètode artístic molt més íntim i personal. Açò va ser precisament el que Morris exploraria en la sèrie de *Rubbings* (Fregaments) que va executar per primera vegada el 1972 i posteriorment el 1992. Com hem vist, els dibuixos de Morris solen associar-se amb obres concretes. No obstant, altres dibuixos es relacionen amb problemes de representació *versus* abstracció. En esta connexió, la sèrie de “fregaments” que va fer d’objectes i parts del cos és especialment rellevant. La primera sèrie, realitzada el 1972, va ser d’impressions d’objectes del seu estudi; la de 1992, d’impressions inclús més íntimes de parts del seu cos. Per a crear estos dibuixos va emprar fibra de vidre porós o paper japonés, un tipus de paper que no es trenca quan és pressionat. Es fregava les mans amb el grafit i pressionava els grans fulls de paper, primer, el 1972, contra els objectes, i posteriorment, vint anys després, contra les parts del seu cos fins que la impressió de grafit s’adheria al paper.

Fins a cert punt, els “fregaments” o impressions d’objectes i parts corporals estan relacionats amb el procés surrealista del *frottage* que Morris havia après en l’escola. Però la qualitat visual i les imatges d’estos dibuixos no tenen res a vore amb el surrealisme, sinó amb la pinzellada delicada i evanescent de les pintures sobre pergamí xineses. Morris va entrar en contacte per primera vegada amb estes obres de jove, quan estudiava la gran col·lecció d’art asiàtic del Nelson Atkins Museum i, en concret, les seues obres mestres: les excepcionals pintures paisatgistes de la dinastia Sung que van deixar en ell una empremta indeleble. De fet, l’art asiàtic sempre li va interessar a Morris, que posseïx una gastada còpia del *Tao of Painting* i un catàleg de pintura xinesa editat pel Metropolitan Museum.

És significatiu que el primer dibuix de “fregament” que va fer fóra una impressió de l’exemplar de tapa dura dels *Quaderns* de Leonardo da Vinci. La còpia feta miques que utilitzava, i que encara està en el seu estudi, té una llarga història. En principi havia pertangut a Robert Rauschenberg, de qui la va prendre prestada o la va robar Jasper Johns, a qui al seu torn li la va demanar Morris i mai la va tornar. L’interés pels complexos pensaments de Leonardo torna a reunir Morris amb Rauschenberg i, en especial, amb Johns, que també sol al·ludir a Leonardo, amb el qual té més punts de trobada que amb els artistes minimalistes. Posteriorment, Morris va transferir espectrals contorns d’objectes en el seu estudi que es van convertir en abstraccions irrecognoscibles en els seus dibuixos. La segona sèrie de “fregaments” són empremtes de parts del seu cos que es van transformar en imatges abstractes, igualment irrecognoscibles, de gran elegància i sofisticació i que, una vegada més, remetien a la pintura clàssica xinesa que es realitzava sobre paper.

La fragilitat i translucidesa del paper que Morris va emprar en estos dibuixos està en extrem contrast amb, per exemple, els densos dibuixos geomètrics a tinta de la sèrie de 1978 *In the Realm of the Carceral* (En el regne d’allò carcerari). El 1990 va continuar amb esta investigació de dibuixos corporals en una sèrie de *Carcinoma* que es basava en imatges extretes d’un llibre de patologia macroscòpica, on es podien vore distints

òrgans cancerosos. Els dibuixos es van realitzar col·locant estores sobre la pàgina i aplicant esprai negre. Atesa la seua postura crítica, les malalties del cos humà podien transformar-se de forma senzilla en metàfores sobre la malaltia de la política pública.

5 DINS DEL LABERINT

“Jackson Pollock ha posat el concepte del laberint a una distància infinita i inabastable, a una distància més enllà de les estrelles –a una distància no-humana...-. Qui va sentir vertigen davant les diferenciacions de l’espai de Pollock, es perdria sens dubte en l’abisme d’una definició inesgotable del ser. Es tancaria, atrapat pel laberint de l’espai de la imatge. Però estem segurs contemplant-lo, mirant-lo fixament i en la seua totalitat, des d’un punt extern. Només l’home, en un paradoxal paper de superhome, pot aconseguir tal proesa de contemplació absoluta: vore una imatge de l’espai en què ell no existix.”

T. J. Clark, *Farewell to an Idea*

“Pense en l’observació de Wittgenstein sobre com el llenguatge és un laberint de camins; si es pren des d’un costat, l’altre se n’ix del camí. Així que la formació amb allò no-lingüístic pot tornar-se laberíntica, coherent des d’un costat, però no des de l’altre. Dins del ‘laberint’ es permet una paradoxa: ens perdem per a trobar-nos.”

Robert Morris, “The Labyrinth and the Urinal”

El rebuig de Morris a l’estètica modernista comença seriosament amb el rebuig a les formes invariables, queda patent en les obres penjants mutables realitzades en feltre i les peces de sòl sense estructura de finals dels seixanta que reflectien la inestabilitat del moment. A pesar del fet que estes obres apareixen en diferents configuracions en cada instal·lació, Morris va fer diagrames per a totes elles. L’artista es va adonar que, més que aconseguir la utopia, el món i, especialment, els Estats Units, es precipitaven cap a la distròfia, la qual cosa va provocar que buscara altres fonts d’inspiració distintes a les de l’art modern o la tecnologia. Rebutjant els monuments històrics de la civilització occidental, va desviar la seua atenció a l’arqueologia, a la ruïnes de l’antiguitat pregrega i els vestigis de les cultures prehistòriques. Els seus projectes *earthwork* i els dibuixos que feia d’ells solien fer referència a estos llocs. La seua negació a crear escultura pública monumental per a adornar l’arquitectura va ser una negativa a la dominació de les necessitats de l’arquitecte, d’una banda, i a la idea de la dominació en si mateixa, de l’altra.

“Els objectes de gran escala física sempre han impressionat”, va concloure. “Esta era la intenció. Poder, alt estatus i les sagrades, demandades i sublimes expressions per a suscitar submissió. Mirar cap amunt i ser conscient de la teua tènue menudesa enfront de l’autoritat i la glòria superiors que representaven l’artefacte monumental”, va escriure en una crítica a les formes que dominen i aclaparen l’espectador.³⁰ Buscant una alternativa a estos amenaçadors monuments, Morris es va centrar en una forma que li havia fascinat des del principi de la seua carrera com a artista: la ressonant imatge del laberint. Va començar amb *Passageway* el 1961, el desorientador corredor sense eixida que atrapa el cos entre les seues parets i que reapareix una vegada i una altra tant en les seues estructures com en els seus dibuixos.

En rebutjar l’escultura monumental imperant, Morris va recórrer al laberint, una forma antiga que no domina sinó que rodeja i encercla el cos. Planteja que l’origen del laberint potser estiguera en les divagacions ctòniques de la cova prehistòrica. “Dins del laberint un es perd sense una guia, o un fil. El laberint inutilitza la visió, la fa vulnerable a l’ajuda de les capacitats cognitives per a cartografiar la nostra situació i apoderar-se de les nostres respostes crítiques. També el cos queda inutilitzat, perquè ha de rendir-se a seguir o deixar que ho conduïsquen a través d’espais tancats a la navegació mental.”³¹ Molts dels dibuixos que Morris va fer com a propostes per a *earthworks* a finals dels seixanta i setanta contenen laberints. El 1974 va construir un laberint físic per a una exposició a

L'Institute of Contemporary Art of Philadelphia. Els dibuixos de laberints són un fil conductor que recorre la seua obra, com si fóra una obsessió personal soterrada profundament en el subconscient tant de l'artista com de la raça humana. Pollock va estudiar la imatge del laberint durant la seua anàlisi jungiana, i s'ha plantejat que precisament el laberint fóra la imatge que l'artista va crear en les pintures de degoteig que semblaven atraure l'espectador cap al seu espai.

Hem vist que Morris sempre abordava cada nova etapa de la seua trajectòria artística amb una negació inicial. No obstant, per a trobar un nou punt de partida, també assenyalarem que sol començar amb una nova tanda de regles. Açò també és cert en la sèrie de laberints. Quan explica la seua obsessió amb el laberint, cita la definició de Wittgenstein de les normes basades en el comportament: "Quan obeïsc una norma, no trie. L'obeïsc cegament." En altres paraules, per a Morris el laberint persisteix com una metàfora concreta de la condició de Wittgenstein per a sotmetre's a la norma. És una forma d'encerclament, misteriós i sagrat, aterridor i claustrofòbic, que el va perseguir durant tota la seua vida i que, evidentment, té una compulsió subconscient per la repetició.

Morris estava interessat en els laberints perquè no eren ni escultura ni arquitectura. Per a ell, constituïen una categoria especial d'estructura no-monumental que ha existit al llarg de la història i amb origen en l'era neolítica prealfabetitzada, la qual cosa insinuava que la seua procedència estava en algun lloc profund de la consciència humana. Va comentar que li fascinava l'oposició entre la contemplació externa del laberint i l'experiència d'estar dins d'ell. Per a Morris, el laberint és el misteri màxim, "una forma que retrocedix fins a superar la memòria. I sembla haver sigut una espècie d'arquitectura metafísica que no s'ha construït mai en l'antiguitat, sinó inscrit en petroglif o estampat en monedes, i posteriorment manifestat en mosaics o representat en pintures. Més enllà d'estos orígens velats pel passat irrecuperable, la seua funció en l'antiguitat continua sent una qüestió d'eterna especulació. Hi ha tot tipus de metàfores; els significats laberíntics es reflectixen en la pròpia forma."³²

Que el laberint tinguera este aspecte fosc i sinistre era pràcticament desconegut per a Morris. Coneixia el *Carceri* de Piranesi, que es va exposar el 1978 a la National Gallery de Washington, així com les descripcions de Michel Foucault de les presons laberíntiques en *Surveiller et Punir: Naissance de la prison*. Inspirat pel seu repàs dels corredors restringits i repetitius de presons, hospitals i asils, el 1978 Morris va fer *In the Realm of the Carceral*, una de les seues sèries més brillants de dibuixos geomètrics. En estos dibuixos els temes de l'empresonament i la tortura i els del laberint estan entreteixits. Els dibuixos dels laberints eren, generalment, plans de planta abordats des de distintes perspectives. No obstant, en la sèrie de dibuixos de les presons imaginàries (*carceral*, carcerari en valencià, deriva del llatí), les parets es veuen en elevació, normalment plasmades així perquè l'espectador tinga la sensació d'escodrinyar estos espais opressius, estes trampes, tal com ho farien els guardians que vigilaven els presoners des dels seus elevats llocs de sentinella.

L'estil arquitectònic mecanicista dels dibuixos, amb les seues denses línies negres i la seua precisa i contundent geometria, remet a esta mirada escrutadora que es projecta des de les torres de vigilància en el panòptic descrit per Foucault. El panòptic era un tipus específic de presó construït perquè el vigilant poguera vore els presoners a totes hores sense ser vist. El panòptic original el va dissenyar el filòsof i teòric social anglés Jeremy Bentham el 1785. Bentham va descriure el panòptic com "una nova manera d'obtindre el poder de la ment sobre la ment, en una quantitat

fins ara inèdita." La consciència del tipus de vigilància industrial i, posteriorment, la societat tecnològica inventada es van convertir és les preocupacions primordials de Morris, el qual cada vegada s'inclinava més cap a temes foscos i apocalíptics de guerra i massacre.

Foucault descriu com la vigilància estava en el centre de la dominació totalitària i el control del cos i la ment. En els seus dibuixos *Carceral*, Morris projecta les descripcions de Foucault sobre el paper en aterridores imatges de corredors per a portar els humans en tropell; estos corredors li recordaven el laberint de corredors que hi havia en els mercats de bestiar de Kansas City que visitava de xiquet amb son pare i en els quals, de la mateixa manera, les vaques eren portades en tropell a l'escorxador.³³ Els seus dibuixos d'estructures laberíntiques s'articulen en vistes aèries, en una perspectiva ortogonal, que insinua els mecanismes de vigilància que s'executen des de les torres de guàrdia dels presons, que vigilen cada pas de les activitats dels presoners. Amb tot, Morris no es va alliberar d'allò kafkià: durant la guerra de Corea el treball de l'artista va consistir a acompanyar presoners militars als camps d'internament.

La rigidesa del sistema de geolocalització militar i les condicions del lloc de treball industrial retenen el control total, el qual queda expressat en els corredors confinadors dels dibuixos *Carceral*. El treball es controla servint-se del rellotge i d'unitats de producció mesurables. Morris va començar a utilitzar la imatge del laberint a principis dels setanta, un període que coincidix amb l'aparició dels primers dibuixos *Blind Time*; esta es convertirà en un recurs dominant, primer en projectes de *land art*, després en instal·lacions temporals en museus i, finalment, en estructures específiques i permanents. Un dels models històrics que Morris va emprar va ser el laberint traçat sobre el paviment de la catedral gòtica de Chartres, en el qual es va basar per al *Philadelphia Labyrinth* (Laberint de Filadèlfia) de 1974. Les referències històriques solien formar part del tema del laberint. Per exemple, per al laberint triangular de la Fattoria di Celle va utilitzar la mateixa distribució de bandes de marbre gris i blanc que havia vist en la catedral d'Orvieto.

Morris estava poc disposat a construir un laberint permanent però, al final, després de molt de debat, el 1982 va acceptar un encàrrec del mecenes italià Giuliano Gori per a fer una obra que descansaria en el parc d'escultures que este estava creant en un enclavament històric de la Toscana. Al principi es va mostrar cautelós, però li va convèncer la intenció de Gori d'instal·lar les obres d'art directament en l'entorn de tal forma que, amb el temps, no es podrien vendre en el mercat ni comerciar amb elles com si foren articles de consum. Durant dècades, Morris i Gori van consolidar una amistat que va confortar l'artista, qui va executar importants instal·lacions permanents en llocs de la seua elecció sobre la vasta propietat que incloïa, a més d'una casa, altres estructures que Gori va anar restaurant o afegint amb el pas del temps. Estes instal·lacions van ser concebudes en dibuixos, com la porta de bronze d'accés a l'hospital que Gori li va encarregar en honor a la seua dona, Pina.

Morris va idear uns altres laberints a l'aire lliure, com el *Pontevedra Labyrinth* (Laberint de Pontevedra), basat en un petroglif de 3000 anys que reposa no molt lluny de l'enclavament del nord d'Espanya on Morris va construir la peça. A més dels dibuixos per als laberints que va realitzar, com a estructures d'interior temporals o instal·lacions *site-specific* permanents, hi ha una gran quantitat de dibuixos de laberints que no es van construir i que potser no podrien haver-se construït mai. Els plans per a *The Ear Labyrinth* (El laberint de l'orella), mai materialitzat, es van inspirar en l'Orella de Dionís, una cova laberíntica amb forma d'orella en què els vents formaven estranys sons i que Morris havia visitat a Sicília.

La perspectiva del laberint de la Fattoria de Celle, construït amb marbre extret de les pedreres de la pròxima Pietrasanta, on els escultors renaixentistes acudien per a proveir-se de pedra, es pren des d'un punt superior que ens permet vore l'estructura triangular al complet. No obstant, una vegada dins del laberint, l'espectador està perdut en una madeixa que no té una altra eixida que l'entrada. En altres paraules, quan un es topa de cara amb l'última paret nua, l'única opció és desfer el camí. Probablement, Morris va pensar en les semblances amb la desorientació experimentada pel florentí Dant quan dissenyava el laberint toscà que s'instal·laria a l'entrada d'un verdader "bosc fosc", a l'interior del qual es localitzava el parc d'escultures Celle.

6 DEL DILUVI A LA TEMPESTA DE FOC

"Sobre l'Aigua, que fluïx tèrbola i mesclada amb Terra i Pols; i sobre la Boirina, que es mescla amb l'Aire; i sobre el Foc, que es mescla amb si mateix, i tots amb tots."

Leonardo da Vinci, *Tractat de pintura*

En dibuixar els plans per a les intervencions en la natura Morris va tornar transitar per un estil més tradicional que, a vegades, se servia de les ombres i els claroscurs i que rebutjava la insistència modernista en allò pla. En la primavera de 1981 el Metropolitan Museum de Nova York va exposar cinquanta dibuixos naturalistes de Leonardo da Vinci de la col·lecció reial que conserva el Windsor Castle. Morris va vore la mostra, entre les obres de la qual es trobava l'inoblidable i icònic dibuix del *Diluvi* de Leonardo, un artista que sempre li havia fascinat. Captivat per este tumultuós *Diluvi*, a Morris van començar a preocupar-li cada vegada més els temes apocalíptics, des de la letal inundació fins al furiós foc. Havia realitzat un gran dibuix al carbonet basat en *El rai de la Medusa* de Géricault, els enèrgics i retorçuts traços de grafit del qual estaven relacionats amb la seua interpretació de Leonardo. Les aterridores profecies de cataclismes de Leonardo estaven en harmonia amb el tarannà cada vegada més ombrívol de Morris i el seu escepticisme respecte al futur de la raça humana, que habitava un món cada vegada més violent i assolat per les catàstrofes ecològiques. Va començar a turmentar-se amb imatges insomnes d'horror i aniquilació. Per descomptat, al mateix Leonardo no li era aliena la guerra, perquè havia dissenyat armes per a Lluís Maria Sforza, duc de Milà. I també havia sigut testimoni de desastres naturals.

Pronosticant un futur fosc i violent, Leonardo va escriure: "En la terra hi haurà animals que lluitaran constantment entre ells, s'infligiran un gran dolor i amb freqüència es donaran mort els uns als altres. La seua enemistat no coneixerà límits; els seus salvatges membres destruiran gran part dels arbres dels extensos boscos del món; i una vegada s'atipen amb ells, continuaran alimentant el seu desig de causar mort i patiment i pena i por i èxode a totes les criatures vivents [...]. No quedarà res ni sobre ni davall la terra i l'aigua que no siga assetjat, atrapat i destrossat; i açò ocorrerà en tots els països. Els seus cossos seran la tomba i el passatge de tots els cossos vivents que han assassinat." Este paràgraf podria servir perfectament per a descriure les obres que Robert Morris va produir durant les tres dècades següents, quan el genocidi i les catàstrofes ecològiques copaven les notícies.

Morris acabava de visitar Pompeia, amb les seues referències als cadàvers convertits en cendra per l'erupció del Vesuvi, una altra catàstrofe natural. El 1982, el volcà Saint Helens, als Estats Units, va experimentar un devastador terratrèmol i una riuada. A partir d'imatges de mort per ofegament, Morris es va interessar per la mort per incineració. L'obsessió temàtica de l'aquós diluvi va ser substituïda per la terra cremada de la

tempesta de foc i va ocupar una sèrie de dibuixos murals monumentals que van transformar les incontrolables i letals onades d'aigua en els focs encara més letals dels crematoris nazis i les bombes atòmiques del Japó.

Estos dibuixos els va realitzar sobre fulls de paper de les mateixes dimensions que les dels dibuixos del *Diluvi* però, en este cas, es van reconstruir a manera de seccions d'un fris de dimensions murals que es va penjar directament de la paret. L'aigua i la boirina van donar pas al foc i la cendra mentre els esquelets dels cossos s'apilaven i desapareixien en la calor abrasadora d'una conflagració apocalíptica. Estos dibuixos els va crear durant un intens període de febril activitat de sis mesos, de la primavera a la tardor de 1982, en els quals Morris va treballar com un possés.

Amb els enormes estudis a mà alçada semblants als de Leonardo, Morris va entrar en un període figuratiu i simbòlic d'obres realitzades en una fúria d'explosió emocional. Tant en els dibuixos com en els relleus associats, fets amb hydrocal (una substància més duradora que el guix), el tema era l'apocalipsi nuclear que gradualment es va anar transformant en les escenes de piles d'esquelets que hem vist en les fotografies de l'Holocaust. Amb la seua representació de temes retrospectius, les obres dels huitanta marquen el punt en què Morris va començar a penetrar en els seus records. La sèrie *Psychomachia* consistia en dibuixos murals inspirats en les escenes de batalles del Renaixement que havia vist a Itàlia en les triomfals columnes romanes i en les pintures renaixentistes que embellien aquelles victorioses batalles. La recurrent figura en avanç de *Psychomachia* es va fer amb una plantilla que es va repetir i va superposar perquè el resultat fóra una espècie de brigada en marxa.

Quan Edward F. Fry va escriure sobre l'obra de Morris en els huitanta, va comentar que l'artista havia trencat dos dels més sagrats tabús de la fe modernista: "La integritat i puresa d'un determinat mitjà i la corrupció de l'art elitista per les intrusions literàries i metafòriques dels mons exteriors de la política, la ciència i el poder."³⁴ Fry era especialista en escultura moderna i la seua crítica radical a la cultura contemporània encaixava amb la de Morris. Va dimitir com a comissari del Guggenheim el 1971, quan el museu va cancel·lar una exposició de Hans Haacke perquè este havia fet una taula de persones sense escrúpols que arrendaven porqueres a preu d'or i diverses d'elles van resultar formar part del patronat del Guggenheim. Fry compartia l'opinió de Morris que la Il·lustració, amb el seu fonament en la racionalitat i la capacitat de l'home per a superar-se, era un error.

Les dos instal·lacions sonores que Morris va exposar a la Leo Castelli Gallery, *Hearing* (Oïda, 1972) i *Voice* (Veu, 1974), eren unes peces complexes que van requerir la realització d'un gran nombre d'esbossos preliminars i també d'elegants dibuixos acabats que tenien valor per si mateixos. El seu alt contingut polític anunciava la direcció que prendria l'obra de Morris en la dècada següent, quan l'artista es preocuparia cada vegada més per la violència i la repressió. La realitat contemporània havia asfixiat la seua fe en el progrés, així que Morris va començar a mirar cap a arrere, cap als desastres històrics, i a oblidar-se de tot el que tinguera a vore amb la recerca de qualsevol futur millor. Va començar a reflexionar sobre el seu passat, la seua infància durant la Gran Depressió a Kansas City i els records de la Segona Guerra Mundial. Amb el desig de comprendre aquella època des d'una perspectiva adulta, va començar a documentar-se sobre els horrors de la Segona Guerra Mundial, l'Holocaust i el bombardeig nuclear del Japó. Potser Leonardo dibuixara el destructiu poder de la natura, però Morris es concentraria en el poder destructiu de l'home.

Els dibuixos monumentals de les diverses seccions de la *Firestorm* (Tempesta de foc) de 1982 remetent, igual que els dibuixos del *Diluvi* que els van precedir, a la qualitat abstracta de les pintures xineses que van donar èmfasi al temps i els fenòmens naturals i van desplegar subtils claroscurs creats per mitjà de l'elisió abrupta i la pressió del pinzell, i no per mitjà del modelatge de les formes occidentals, que fa ús de la gradual evolució tonal del detall. Però Morris no va utilitzar ni pinzell ni tinta: va aplicar una mescla de pigments amb els palpissos dels dits i els palmells de les mans. Els esquelets, l'element figuratiu, no els va pintar, sinó que els va incrustar en la rabiosa tempesta, va col·locar les imatges sobre el paper i va arruixar tinta negra sobre elles. A vegades un esquelet apareixia en diverses posicions. Sobre la capa següent va aplicar distints tipus de tintes i pigments negres secs. A vegades saturava un drap amb un pigment negre sec i el colpejava contra el paper, deixant taques irregulars. També va utilitzar carbonet per a enfosquir certes zones i una goma d'esborrar per a crear línies blanques que feren de contenidors estructurals dels gestos intensos, a vegades inclús violents.

De les onades arremolinades i incontrolables del diluvi aquós passaria a les conflagracions dels camps d'exterminació nazis i les furioses explosions que van destruir Hiroshima. En els dibuixos monumentals de diverses parts de la sèrie *Firestorm* són especialment cridaneres les empremtes dels palpissos del mateix Morris, els seus palmells també hi són visibles; fa l'efecte que l'artista estava entre les víctimes de la tempesta de foc. En els posteriors *Firestorm*, *Hypnerotomachia* i *Psychomachia*, fonamentalment el que va fer va ser adaptar la tècnica de pintar amb els dits i els moviments dels braços a dibuixos d'escala mural. Finalment, en les dos últimes sèries, que van simular elaborats marcs i es va inspirar en relleus de bronze barrocs amb imatgeria de l'Holocaust, Morris hi va integrar dibuixos que havia fet de xiquet de les escultures de Miquel Àngel.

Amb la tècnica de redefinir el dibuix com a mural i emprar les seues mans i braços en gestos físics dissociats de les delicades pinzellades i els traços del dibuix, Morris va ser capaç de plasmar el moviment corporal en el paper i no en la tela. Els diversos pigments i processos que va utilitzar insinuaven un coratge provisional i no una fixació permanent. En la sèries *Firestorm*, *Hypnerotomachia* i *Psychomachia* Morris va emprar aiguades de tinta i va polvoritzar carbonet, grafit i pigments negres sobre paper blanc. Va impregnar el moviment d'una atmosfera vaporosa fregant el grafit contra el paper amb els seus palmells i palpissos, de manera que va crear així la intimitat corporal i física que sempre havia perseguit i, per fi, havia aconseguit expressar.

Pollock assegurava que quan estava "en" les seues pintures, estava en contacte amb inconscients forces psíquiques, i esta afirmació ressona en els dibuixos monumentals de Morris. Igual que Pollock, Morris es va sentir atret per la imatgeria carregada d'implicacions i no per l'abstracció i, com Pollock (i Cézanne), desconfiava del seu propi talent com a dibuixant. L'èmfasi de Morris en els materials i els processos, sempre claus en la seua obra, és fonamental en estos dibuixos. Havia realitzat dibuixos de grans dimensions sobre el sòl que es van exposar amb les seues pintures abstractes a San Francisco a finals dels cinquanta. Només uns pocs han sobreviscut. No obstant, eren més prompte pintures sobre paper que empraven les tècniques i materials pictòrics per a crear superfícies abstractes. El seu objectiu era allò pla —no el matisat clarobscur—, aconseguit amb la combinació de carbonet, tinta i grafit sobre paper sobre el qual va polvoritzar una capa de pigment. Els dibuixos abstractes de finals dels cinquanta eren grans, però no tant com els dibuixos murals dels huitanta que es van alçar sobre diversos fulls de paper units pel revers, penjats directament de la paret sense

emmarcar. Per la forma en què es van identificar amb la paret, així com amb la seua escala monumental, estos murals de paper estaven més prop dels esbossos al fresc dels antics mestres que dels dibuixos moderns. La seua dimensió era monumental; per exemple, el dibuix *Firestorm* de la col·lecció del Museum of Modern Art fa 6 metres de llarg i es desplega narrativament com un pergami horitzontal, encara que en la paret penja com un mural. Este híbrid entre el pergami i el mural va ser una invenció única i original de què Morris va fer bon ús.

A causa de la seua gran extensió lateral horitzontal, l'ull no pot centrarse en una sola imatge estàtica i es veu obligat a moure's o llegir les figures pastura de les flames d'una forma narrativa, semblant a la de les columnes i arcs triomfals de Roma que Morris havia vist recentment en el seu viatge a Itàlia. Ara, no obstant, el tema no eren els vencedors sinó les víctimes.

En el seu assaig sobre l'obra dels huitanta de Morris, Fry va sostindre que la Il·lustració havia tingut una cara fosca i que tot avanç havia comportat un preu. Per exemple, el descens de la mortalitat infantil havia generat una explosió poblacional que, al seu torn, havia derivat en fam i guerra. "L'aplicació de la teoria de la relativitat i de la física nuclear crea, en el pitjor dels casos, l'omnipresent malson de l'extinció nuclear i, en el millor, el reciclatge de combustibles nuclears rebutjats; la investigació psicològica es transforma en la creació i manipulació —potser inclús en el pur control ideològic— d'una massa pública de consumidors passius, i les ciències socials i polítiques es rendixen sense complicacions a la tirania de les burocràcies i l'enginyeria social."³⁵ Morris cada vegada estava més d'acord amb l'opinió de Fry que la Il·lustració, amb el seu fonament en la racionalitat, estava equivocada i que tots els avanços de la ciència i la tecnologia comportaven un abús potencial.

Dels sobtats canvis de rumb que van marcar la carrera de Morris, el més radical va ser el de la seua reacció contra l'art públic i la seua interacció amb poderoses i impersonals organitzacions en pro d'un art d'alt contingut personal i expressiu que representava un turbulent univers de drames interns. El seu abandó de l'escena artística novaiorquesa implicava un retir de l'acció mundana i l'aïllament contemplatiu. No podia canviar el món però, almenys, podia canviar d'opinió.

7 ELS FANTASMES DE GOYA

"Què hi ha de la memòria? Puc recordar moltes reaccions distintes davant de diverses obres, algunes d'elles van variar immensament amb els anys. Vaig analitzar este fenomen tenint en compte les nocions teòriques sobre la interpretació: com l'art permet períodes relativament constants de perplexitat i respostes diferides —retards— en relació amb la 'veritat'. Però vull explorar el tema de la memòria com la subjectivitat de la memòria, com la genealogia i/o etiologia de certs sentiments [...]. I ací entrem en una zona complicada, tenebrosa, on es troben la fantasia i les imatges, el desig i la pèrdua, l'enginy i la culpa."

Robert Morris, "Golden Memories", entrevista amb W. J. T. Mitchell, *Artforum*, 1994

La guerra ha sigut un tema constant en l'obra de Morris des del principi de la seua carrera. Una de les seues primeres peces de *performance*, una simulada batalla entre ell mateix, disfressat de guerrer, i el pintor Robert Huot, tenia el títol *War* (Guerra). De jove, a principi de la dècada dels cinquanta, va servir en l'exèrcit a Corea i va presenciar actes de barbàrie contra civils innocents. La seua participació en el moviment antibèl·lic durant la invasió americana del Vietnam va ocupar una bona part del seu temps a principis dels setanta. A principis dels huitanta, com hem mencionat, la seua resposta a les massacres de la Segona Guerra Mundial va ser un tema cada vegada més important per a Morris.

A l'octubre de 1982, Morris va assistir a la inauguració de l'exposició *Zeitgeist* al Martin Gropius Bau de Berlín, on s'exhibien huit dels seus dibuixos *Firestorm* en una enorme galeria. L'edifici del segle XIX, originàriament un museu d'art i disseny, va sofrir greus danys l'any 1945 durant la caiguda del mur. Acabada la seua reconstrucció, es va reobrir el 1981. Des de les finestres encara es podien veure els inquietants grafitis que cobrien el mur que separava l'Alemanya oriental de l'occidental. Hui l'edifici contigu és el museu de la Topographie des Terrors, el centre documental del Tercer Reich.

La guerra havia acabat trenta-set anys abans de la celebració de la mostra *Zeitgeist*, però el seu record continuava viu en monuments com la Gedächtniskirche, una església que havia sigut bombardejada i les ruïnes de la qual, al mig de la Kurfürstendamm, una de les principals artèries comercials de Berlín, commemoraven el conflicte. L'arquitecte de Hitler, Albert Speer, acabava de morir. Experts d'Europa i els Estats Units estudiaven l'Holocaust i nous documents eixien contínuament a la llum. Estos textos i fotografies, un recordatori constant dels horrors de la guerra, van captivar Morris, que va començar a filtrar-los en la seua obra, una fosca ombra de la realitat històrica.

A finals dels huitanta, quan treballava en una xicoteta impremta a Maine, havia realitzat una sèrie d'aiguaforts que combinaven imatges d'obres de Goya amb fotografies de l'Holocaust. Gradualment va anar aprenent els processos del gravat a l'aiguafort. L'experiència de la impressió calcogràfica, que permet superposar distintes planxes, el va portar a idear una tècnica de dibuix que transferira imatges de distintes fonts a la pàgina. Durant els noranta, va partir de les imatges de Goya per a crear els seus dibuixos. La dona de Morris, Lucy Michels, que era gravadora, li havia ensenyat una tècnica per a transferir imatges reproduïdes a un sol full de paper. La tècnica consistia a fer una fotocòpia d'una imatge, que podia ampliar-se o reduir-se, i, tot seguit, aplicar un dissolvent sobre el revers de la còpia que després es col·loca boca per amunt sobre un nou full de paper. Finalment, es pressiona sobre la imatge fins que esta s'adherix a la pàgina.

Hi ha una relació entre esta tècnica i la utilitzada per Rauschenberg per a traslladar imatges a la seua sèrie de dibuixos sobre l'Infern de Dant, encara que este emprava un dissolvent oliós que apagava i difuminava les imatges acolorides. El que és semblant és el gargot gràfic que afig textura a la superfície mentre la imatge s'adherix gràcies a la pressió variable de la mà o l'aparell. Esta tècnica de transferència va permetre que Morris poguera combinar imatges de distintes fonts amb transparències, *pentimenti* i capejats, raspaments, i combinacions i esborraments d'imatges, creant una superfície rica i variable.

Goya va ocupar un lloc especial en el panteó dels mestres de Morris des que va veure per primera vegada, quan encara era una criatura, els seus aiguaforts al Nelson Atkins Museum de Kansas City. Morris ha explicat la seua atracció per Goya: "En part crec que té a veure amb la seua capacitat per a trobar tal diversitat en allò misantròpic. M'interessen molt menys les representacions de soldats invasors i ciutadans rebels que les imatges desconcertants, quasi caricaturesques, d'il·lusos i deformes, i les curioses situacions en què s'insinua algun incòmode pecat o desig ocult."³⁶ Morris cada vegada passava més i més temps aïllat en el seu estudi del camp, on va produir una sèrie de dibuixos que incorporaven imatges de les pintures i aiguaforts de Goya i que solia mesclar amb reproduccions de fotografies que trobava en números endarrerits de la revista *Life*. Però, a diferència de Rauschenberg, que també tenia piles de revistes escampades pel seu estudi per a aprofitar les seues instantànies, Morris no va utilitzar

mai el color. Les revistes que guardava eren exemplars antics en blanc i negre dels anys trenta i cinquanta, els anys en què havia crescut. Amb el temps, estos records d'infància es van anar consolidant com una de les seues principals influències.

Estos dibuixos combinen les fosques imatges de Goya amb laberints de distintes configuracions que Morris havia dibuixat prèviament o amb una fotografia antiga de la seua germana i ell quan eren xiquets, posant davant de la casa familiar en el carrer Indiana de Kansas City. Durant este període, Morris va continuar escrivint i mantenint el contacte amb la filosofia i els filòsofs, però semblava girar al voltant de certes imatges a les quals tornava amb regularitat, com el *Mont Sainte-Victoire* de Cézanne, la pintura de Pollock i les imatges de l'Holocaust o de l'ombrívol període del maccarthisme als Estats Units, durant el qual ciutadans innocents van ser perseguits per delictes imaginaris. Per exemple, va combinar el popular aiguafort de Goya que representa un gegant assegut i aparentment absort en els seus pensaments, pertanyent al Metropolitan Museum, amb una fotografia de soldats caiguts vestits amb uniformes contemporanis.

La juxtaposició de les imatges de dos intervals temporals distintes és discordant: un dels dibuixos de Goya, el de la bèstia melangiosa llegint, s'emparella amb la de dos adolescents americans ballant. En un altre dibuix, la imatge de Goya de *Saturno devorando a uno de sus hijos* (Saturn devorant un dels seus fills), pertanyent a les seues *Pinturas negras* (Pintures negres), se superposa sobre una fotografia de Morris quan era xicotet amb la seua família. I un altre dibuix juxtaposa una grotesca Madonna en plena actuació amb un rostre d'expressió lasciva extret de les *Pinturas negras* de Goya. En uns altres dibuixos, el laberint de Celle es coordina amb un grup de soldats i George H. W. Bush conviu amb un planeta escorat i un esquelet de Goya.

Este mètode de basar els seus dibuixos en aiguaforts invertix l'orde habitual de la producció d'imatges. Este procés invers de creació d'imatges origina una nova espècie d'espai en els dibuixos, en el qual les imatges superposades remetent al muntatge cinematogràfic. Este major nivell d'abstracció li permet a Morris augmentar el seu joc de llums sobre la foscor i elevar-ho a un nivell superior al que va aconseguir en previs dibuixos murals sense, per això, invocar l'espai il·lusionista. Les imatges repetides del gegant assegut i la bèstia llegint són figures de tristesa melangiosa. La versió de Morris d'un dels últims dibuixos de Goya, *Aún aprendo* (Encara aprenc), mostra l'artista com un ancià amb barba i bastó. Morris va explicar la seua admiració pel mestre espanyol: "Els últims dibuixos de la seua vellesa, els gargots que semblen fets amb displicència, que contenen tant de patetisme en taques, esborralls i simples tocs. Crec que les compulsions antigues no són molt conscients. No dibuixes per a ser més conscient, cosa que sí que em proporciona l'escriptura. Si haguera d'escriure deu pàgines sobre Goya podria trobar raons més concretes o, almenys, connexions, però no vull fer-ho."³⁷ En altres paraules, havia traslladat el seu interès de la crítica i l'argument a la memòria i la melangia. Wittgenstein continua sent un referent, però ara Morris està més interessat en les obres tardanes del filòsof, en les quals parla de la dificultat d'expressar allò inefable o això que burla al llenguatge i la descripció verbal.

Els dibuixos de Morris basats en Goya no pretenen il·lustrar tesis filosòfiques o provocar arguments estètics. Són documents personals de les meditacions de l'artista i records més privats que públics i que no necessàriament tenen una base racional o propòsit. Mentre realitzava esta primera sèrie de dibuixos a partir de Goya, Morris també va tractar de trobar una forma de traduir l'estil de dibuix basat en imatges

apropiades a la pintura. Va experimentar amb grans encàustiques sobre làmines d'alumini a les quals traslladava imatges de les obres de Goya, del radical escorç del *Crist mort* de Mantegna i de la ja familiar instantània de Pollock pintant de Namuth. Estes pintures es van exposar el 1990 a la Corcoran Gallery de Washington D. C. Amb el temps, l'encàustica es va fondre en distintes parts i les obres es van destruir.

Les al·lusions a Goya apareixen en estes pintures i en els dibuixos que Morris va fer durant les dos dècades següents, mentre reconsiderava la creació artística, els seus processos i els seus propòsits. Goya es va convertir en una font d'inspiració per a ell perquè admirava que haguera pogut fer tant amb tan poc en els seus dibuixos i perquè el seu registre era meravellós. "Com pot no interessar-te un artista a qui mai pots arribar a conèixer del tot? Alguns d'estos dibuixos de vellesa semblen haver sigut realitzats amb saliva i sutja i, a pesar de tot, desborden ironia, patetisme, sarcasme i inclús, o això em sembla, una espècie de sardònic rebuig cap a si mateix en l'edat anciana. Ací pense en estos hòmens grans asseguts en les seues hamaques. Desconcertants i misteriosos."

Encara que sentia que *Los caprichos* (Els capricis) tenien un registre més ampli, també va utilitzar les imatges de *Los desastres de la guerra* i de *Los disparates* (Els disbarats), cruels sàtires sobre la bogeria humana. Preguntat per l'atracció que sentia cap a Goya, Morris va contestar: "Semblava que tot allò que jo sentia tenia relació amb Goya. Però he d'admetre que també és descoratjador. Com pot un tan sols acostar-se al que ell va fer? I després hi ha un altre aspecte completament distint d'ell que m'impresiona. Va ser un supervivent en temps molt durs. Degué tindre un sentit polític molt ben desenrotllat i ser molt espavilat per a esprémer així l'època que li va tocar viure. Una cosa és sobreviure, i una altra exigir-li tant a l'obra pròpia. Els mitjans de Goya van ser modestos però el seu registre va ser enorme. Va documentar tot allò amb el que s'entropessava –l'estupidesa i la ignorància i l'avarícia, la crueltat i el patiment i la mort– i en les seues ombres estava a l'aguait este tènue fil de misteri que turmenta l'existència."³⁸

En els seus gravats, Goya incloïa text i imatges per a afegir una altra dimensió a allò visual, amb freqüència una dimensió tremendament mordaç i crítica. Que Goya combinara paraules amb imatges també ajuda a explicar la fascinació de Morris pel pintor espanyol. Per a l'artista, Goya és una clau que obri la caixa de Pandora dels seus propis records. Durant la dècada dels noranta va produir una sèrie de xicotets dibuixos en tinta sobre mylar, una resistent superfície plàstica que fa que els líquids diluïts es propaguen en taques i ombres. Estos dibuixos són detallats i poètics, i contrasten amb aquells altres poderosos i enèrgics, posant de manifest una part distinta de la personalitat de Morris. Les reproduccions originals dels gravats de Goya en les quals Morris va basar els seus dibuixos eren relativament xicotetes. Amb el temps, este trobaria una forma d'ampliar-ne seccions a les dimensions de la paret, perdent el detall de la imatge original i sumint-se en l'abstracció. No obstant això, la naturalesa d'esta abstracció era d'un orde diferent perquè les imatges es fonamentaven en reproduccions i no en representacions del que veu l'artista.

El mètode que Morris emprava per a crear esta categoria de dibuixos planteja qüestions d'estil per la barreja i l'adulteració de les imatges. La combinació d'imatges apropiades de fonts reproduïdes com les il·lustracions de la revista *Life*, velles fotografies familiars i imatges dels vells mestres, més concretament de Goya, planteja el tema de l'estil de forma especialment mordaç perquè l'espai d'estes fonts és distint. En compartir la mateixa superfície, les contradiccions espacials semblen

desaparèixer en un nou tipus d'espai que aproxima l'abstracció a l'espai cinematogràfic.

La idea que l'estil és relatiu és un altre principi postmodernista que Morris va abraçar en el seu escepticisme cap als significats invariables. Una vegada més, l'any 2006, va tornar a les grans dimensions i a l'intens moviment físic en un conjunt d'obres el títol del qual és deutor de diverses imatges de *Los desastres de la guerra* de Goya. No obstant, ara la concreció de les imatges no es perd perquè les seccions del dibuix original s'han recompost en un orde distint, fent que semblen senzills dissenys de llums i ombres. En estos dibuixos murals, Morris una vegada més es limita a l'abast del seu braç per a marcar el camp. El seu mètode de producció de dibuixos consistia a concentrar-se en imatges específiques de la sèrie de gravats de Goya i després traslladar el que recordava d'estes als grans fulls de mylar en els quals treballava. Com en els dibuixos *Firestorm*, estes interpretacions de *Los desastres de la guerra* s'enganxen directament a la paret amb cinta adhesiva, la qual cosa emfatitza la seua identitat com a murals. Hui els dibuixos a gran escala són cada vegada més populars i els dibuixos murals de Morris dels huitanta han de ser considerats un precedent.

L'elaboració de la superfície físicament capejada d'estos pictòrics dibuixos murals és important perquè el dilema a què es va enfrontar Pollock, i que va semblar parar en sec la pintura, dictava que els artistes de la New York School havien arribat a un punt mort en intentar traduir l'espai de la pintura de cavallet al de la pintura mural del passat, que era immediatament identificable com idèntica amb la llisor de la paret amb què es fonia. Els dibuixos murals de Morris presenten una altra possibilitat de combinar els contrastos de valor de la pintura de cavallet, de la qual havia renegat el modernisme tardà, amb la reconscible llisor de les imatges traslladades directament a la paret. Va ser una conclusió a la qual també va arribar Sol LeWitt en els dibuixos al llapis que va fer sobre la paret i que, cap al final de la seua vida, van evolucionar fins a una forma de pintura al fresc.

Les abstraccions que Morris va crear de *Los desastres de la guerra* de Goya ens distancien d'allò específic; la seua relació amb les imatges originals és més metafòrica que descriptiva. El mylar, el suport de molts dels dibuixos relacionats amb Goya, té propietats concretes que el paper no té: és semitransparent i es poden calcar imatges, com Morris fa en les més xicotetes de *Los disparates* de Goya. La tinta "sagna" per la superfície i, encara que és negra, podem experimentar-les com si foren sagnants ferides de guerra. Els dibuixos murals a gran escala no són abstraccions de res sinó records d'imatges concretes, ja pintades, que impliquen un altre nivell de distanciament. Encara que la implicació física de l'artista amb la seua creació li dóna un to emocionalment expressiu a les imatges. La contradicció entre l'abstracció distant i la immediatesa física i gestual dóna una tensió única a estes peces. Quan Morris utilitza pols de grafit, les partícules granulades poden refregar-se i repartir-se per a aconseguir uns claroscurs més subtils.

A la primavera de 1999 Morris va dirigir un taller que va denominar "Dibuix / Fotografia / Dibuix" a la Universitat Politècnica de València. Els va explicar als estudiants com transferir imatges d'una diversitat de fonts per a fer que la història de l'art s'hibridara amb l'actualitat. Morris portava ja molts anys utilitzant fotografies en les seues obres, quasi sempre d'arxiu, és a dir, no eren instantànies realitzades amb un propòsit artístic. A diferència de Rauschenberg, Morris no era un fotògraf professional. Va ensenyar els seus alumnes del taller a traspasar imatges des de distintes fonts a un únic full de paper seguint el mateix procés de

producció dels dibuixos que incorporaven imatges de Goya i uns altres mestres de l'antiguitat.

Este mètode de producció de dibuixos era, com les pintures de Johns i Rauschenberg, una forma de simbiosi, encara que en el cas de Morris la simbiosi es donava entre el gravat i el dibuix. Identifiquem els grans dibuixos murals en tinta de tàctils superfícies i ambigua profunditat amb les pintures. En estos dibuixos, a Morris li preocupava no tant quina era la imatge o com es creava sinó l'esdeveniment, perquè estava connectat amb la memòria. La distribució per capes de les imatges posa estes obres en relació amb el muntatge cinematogràfic, que crea una intercalació semblant, i exigix a la ment que associe distintes imatges en una única construcció imaginativa mental contenidora d'un significat múltiple.

Els últims dibuixos que Morris va realitzar basats en Goya, les enormes obres de diverses parts basades en *Los disparates*, que semblen abstractes perquè la imatge està extremadament ampliada, són de 2006. El procés de producció utilitzat no va ser l'ampliació mecànica, sinó un exercici de transferència de la memòria. Per a fer-los, Morris va estudiar els gravats de Goya i després va plasmar el que recordava d'ells en els fulls de mylar. Una vegada més, va recórrer a un procés interior a la recerca d'inspiració, com ja havia fet en casos anteriors. Estes obres a gran escala també estaven vinculades amb el seu estudi de la relació de l'abstracció i la representació que continuaria durant la dècada següent.

La investigació sobre *Los desastres de la guerra* de Goya —en la qual Morris va invertir una dècada de la seua vida—, combinada amb imatges contemporànies, té un impacte espectacular inèdit en dibuixos anteriors. Quan li van preguntar per què aprofundia en Goya, l'artista va respondre: “Podria trobar algunes raons més concretes, o almenys connexions, però no vull fer-ho. En algun dels seus textos Wittgenstein va dir que a vegades eren precisament les raons que no eren concretes les que en realitat es desitjaven.” La irracionalitat que Goya va plasmar no li va resultar estranya a Morris, qui opinava que, de la Segona Guerra Mundial en avant, la història era el document d'una barbàrie contínua. La crisi de què Goya va ser testimoni en els anys previs a 1800 estava plena de profundes paradoxes: el luxe extrem coexistia amb el patiment més terrible i les sublevacions populars, les més estimulants i extraordinàries troballes artístiques, tecnològiques i científiques i la degradació humana, la corrupció moral i la debilitat política. Dos-cents anys després, Morris, quan s'apropia dels malsons de Goya i els barreja amb imatges contemporànies, insinua que l'home no ha fet cap progrés.

8 TEMPS DE CEGUESA

“Simultàniament, i des de l'altre costat —des del costat corporal, del costat del cos que habita el seu temps i espai contemporanis, i no el de la memòria, però que, no obstant, sent l'impuls i la imposició de la càrrega psíquica de la memòria—, també hi ha en estes obres una re-crida o red denominació d'un complex conjunt de relacions que només podrien haver brollat després de tota una vida de preparació.”

Robert Morris, “Cézanne's Mountains”, *Critical Inquiry*, vol. 24, 1998

Morris volia compaginar les afirmacions filosòfiques amb imatges en el seu desig d'explorar la relació de les paraules amb l'experiència. *Investigations* (Investigacions) eren uns xicotets dibuixos que va fer amb els ulls oberts per l'època en què es va celebrar la seua retrospectiva al Guggenheim el 1994. Tots i cada un dels dibuixos tenien inscrita una cita de les *Philosophical Investigations* de Wittgenstein, combinats amb imatges que Morris havia trobat en exemplars antics de la revista *Life* i que havia copiat sobre mylar. Originàriament, la seua pretensió era utilitzar-ne només aquelles que Wittgenstein podria haver vist en vida, però al

final hi va incloure fotografies de les seues pròpies obres, especialment dels laberints, i també de sagnants batalles de la Guerra Civil. Una vegada més, el contrast de la foscor de la imatge amb la blancor de la pàgina es pot interpretar com una metàfora de la ignorància i la il·lustració que corre paral·lela amb el rebuig de Goya al racionalisme com a resultat del que havia vist i experimentat. Igual que certes imatges de la sèrie de dibuixos basats en Goya i la complexa instal·lació sonora *Hearing*, les *Investigations* de Morris fan referència a un capítol negre de la història americana: les investigacions i els càstigs que van haver de suportar ciutadans innocents durant el maccarthisme dels anys cinquanta.

En el segle XVI Pieter Bruegel va pintar *La paràbola dels cecs*. Quatre-cents anys després, Morris reprendria el tema de la ceguesa com a imatge i paràbola. El primer grup de noranta-huit dibuixos de *Blind Time* està datat el 1973. Morris va submergir els dits i les mans en una mescla de grafit, pigments en pols i olioli oli cremat per a plasmar les seues empremtes sobre el paper. El mètode de producció dels dibuixos es remunta a aquells basats en treballs i *performances* que Morris havia ideat al principi de la seua carrera i juxtaposa un minucios mètode autoimposat amb sorprenents i variats resultats. Va especificar i va apuntar en l'obra, juntament amb el temps real que havia sigut necessari per a crear-la, el temps estimat d'elaboració del dibuix i el marge d'error entre l'estimació i la realitat. Per tant, va introduir el concepte d'error en l'elaboració del dibuix, cridant l'atenció sobre la diferència entre la intenció i el resultat que pot ampliar-se a tota acció humana.

La gran quantitat de dibuixos que formen *Blind Time* té a vore amb la urgència que Morris va sentir per produir-los. De fet, Morris no va fer moltes escultures minimalistes o obres de *land art*, i tampoc posseïx un gran *corpus* de peces de feltre. D'altra banda, es va submergir en els records de la seua infància i mai va deixar de fer obres sobre paper. En el dibuix va trobar un espai per al pensament i el record, una cosa que mai li van proporcionar les obres tridimensionals. Fins hui hi ha set sèries de dibuixos *Blind Time* que van des del 1973 fins al 2007. Els textos escrits que acompanyen les imatges afigen una altra capa de significat i requerixen un temps extra per a visualitzar-les i digerir-les. El registre d'estos temps estimats i reals, el nivell d'error entre els dos, la intenció i el resultat, són inherents al significat d'estos dibuixos. Segons Morris: “No ser capaç de vore el paper mentre dibuixes soscava tota idea d'intencionalitat i planteja la qüestió del dictat de l'error com a factor limitador. Per a aquells que treballen amb els ulls embenats, la noció de talent perd tot significat. El procés en si mateix no m'interessa, no és més que el mitjà.”³⁹

Els dibuixos els faria en una única sessió i en una determinada quantitat de temps i espai. Les instruccions d'un dels primers dibuixos de *Blind Time* diuen el següent: “Amb els ulls tancats, grafit en les mans i calculant un espai de temps de 3 minuts, les dos mans tracten de desplaçar-se cap avall en la pàgina amb idèntics moviments en un intent per cenyir-se a la columna vertical de marques. Temps estimat d'error: +8 segons.” Este procediment és comú a tots els dibuixos de *Blind Time*. Tots ells els va fer en una sola sessió que condensava un temps que, al seu torn, anotava en el dibuix. A més de seguir el mateix programa específic de control del temps estimat i real, i de la discrepància entre estos dos, els dibuixos també tenen en comú que són fets amb els ulls embenats i les mans i els dits coberts de pigment, sense recórrer als instruments convencionals de dibuix per a la creació de la imatge.

Esta metodologia, basada en les instruccions i en l'estructura informal i indeterminada dels dibuixos de *Blind Time*, va ocupar Morris durant

més de tres dècades. Es dividixen en sèries que va fer d'una vegada. La sèrie *Blind Time II* és notablement distinta a totes les altres perquè no va ser Morris el seu creador. L'artista es preguntava com seria l'obra si la fera algú cec de veritat, així que li va demanar a una dona que era cega de naixement que executara els dibuixos davall la seua direcció. Les sèries següents, de *Blind Time III* (1985) a *Blind Time VI* (2000), les va realitzar l'artista amb els ulls embenats. El món experimentat només pel sentit del tacte diferix completament del que es percep visualment. La transferència de l'experiència del món de la visió al tacte va ser un experiment radical amb sorprenents resultats. Un d'ells va ser que, sense la visió, Morris se sentia encara més aïllat de l'habitual, perdut en un espai personal on les emocions i els records podien borbollejar des de l'inconscient. Al final va trobar la forma d'experimentar esta espècie de trànsit en què Pollock se sumia en les seues pintures de degoteig, que per a ell consistia a estar "en la seua pintura". Així, Morris, després de fer dibuixos pictòrics amb una tècnica que s'assemblava a la dactilopintura, que té una intensa connexió personal amb els processos primaris infantils, va accedir al misteriós espai on potser habita la bèstia en el cor del Minotaure o els esgarrifosos personatges de la imaginació de Goya. Potser per primera vegada en la seua vida estava en sintonia amb si mateix. I això li aterria.

És significatiu que Morris guardara els dibuixos que havia fet de xiquet i adolescent i els utilitzara com a referències en les seues obres madures, feia la impressió que no volia perdre el contacte amb les intenses emocions que li evocaven. Els dibuixos *Blind Time* i els textos relacionats van fer possible que Morris recorreguera la seua memòria fins a arribar a estes emocions fortes que s'havien reprimint perquè eren massa doloroses. A propòsit dels dibuixos *Blind Time*, Morris ha escrit: "Era l'obstacle de no vore, l'espai cec que habitava i que era un món. Tot es va apagar excepte les mans mòbils i la pàgina, que van crear un espai tancat sobre si mateix on la incomoditat era més que benvinguda."⁴⁰ Morris ha definit el mètode de producció dels dibuixos *Blind Time*, el qual pot tindre des de gestos violents fins a delicats detalls, com una "manera d'agressió, atesa la meua postura davant el món. Els traços ixen a un espai histèric, un espai coagulat en esta amenaçadora membrana. Claustrofòbia. Concebre estratègies per a apartar la membrana deixa marques: el grafit en els dibuixos *Blind Time*, la trajectòria de l'agulla de l'electroencefalografia, etc."⁴¹

Treballant amb els ulls embenats, calculant el temps que passava, Morris va invocar el record del primer Cézanne que havia vist, el paisatge de *Mont Sainte-Victoire vu des Lauves*, a la Nelson Gallery of Art de Kansas City. Recorda que tocar estes pàgines va ser per a ell com tocar Cézanne. La veneració de Morris per Cézanne era tal que el 1988 es va embarcar en un viatge a l'estudi del francès a Ais. Recorda haver tocat la capa de Cézanne: "Estava ací, dret, amb els meus dits tocant la tela perquè no vaig poder reprimir les ganes, fins que la vaig soltar perquè no podia suportar la vergonya i la por a ser descobert. Podia sentir el trànsit del carrer i em va impregnar la nostàlgia dels silencis que Cézanne buscava."⁴²

El fet que tots els dibuixos de *Blind Time* contraposen les imatges realitzades als textos inscrits en el full amb posterioritat a la realització de la imatge és central per al seu significat. La juxtaposició és una continuació de la investigació que Morris va fer durant tota la seua vida sobre la relació entre paraules i imatges. En estos dibuixos planteja el problema del que ocorre quan les imatges i el text s'entremesclen i si discrepen, contaminen o canvien els seus respectius significats. Va tractar de contestar a la pregunta de quines són les diferències entre allò icònic i allò textual elaborant obstacles per a la creació d'imatges. La tàctica de fer obres amb els ulls tancats li va donar la possibilitat d'investigar les relacions entre memòria, imatge i percepció espacial, elements que

havien sigut privats de la seua funció sensorial primordial, és a dir, de la visió. Localitzar el sentir no en la vista sinó en el tacte li va proporcionar un sentit més íntim de participació diametralment contrari a les consideracions distants de l'enginyeria de l'art minimalista.

Morris no va ser el primer que es va interessar en la ceguesa com a mitjà per a determinar percepcions de formes en l'espai, incloent-hi distàncies i volums. En el seu *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*, el filòsof del segle XVIII Denis Diderot va examinar les percepcions dels que van nàixer cecs. Diderot va reivindicar que el cec també posseïx estes capacitats de distinció. No obstant, és potser més encertada la distinció entre la percepció hàptica i l'òptica –la primera està relacionada amb el tacte, la segona, amb la vista– que, en opinió dels historiadors de l'art, dividix els tipus de percepció visual que Morris va proposar fondre en els dibuixos de *Blind Time*. Segons un assaig de Diderot, una persona cega que recobra la vista sobtadament i veu per primera vegada no entén de forma immediata el que veu i ha de passar un temps establint relacions entre la seua experiència de formes i distàncies (perquè este coneixement l'havia adquirit amb el tacte) i les imatges que començarà a vore.

Amb freqüència a Morris se li ha criticat per la seua falta de coherència i els seus radicals canvis de rumb. Però, si repassem tota la seua carrera, vorem que sempre li han interessat els mateixos temes, que solen ser filosòfics i existencials al mateix temps que reflectixen un intent de fer art en el camí de Pollock, és a dir, un art que recuperara certs aspectes dels vells mestres sense per això dependre de les seues convencions estilístiques. Morris va investigar com havia iniciat Cézanne el procés que havia acabat en l'abstracció del seu estil de modulades pinzellades, que no completaven els contorns però confiaven en un implícit atractiu tàctil en les seues superfícies elaborades i matisades. Pel que fa a la història de l'art, esta distinció entre hàptic (que es referix al tacte) i òptic (que es referix únicament a la vista) correspon a les categories estilístiques dominants establides pel gran historiador de l'art vienés Alois Riegl.⁴³

La conciliació de Cézanne i Pollock és clau per a l'ambició dels dibuixos de *Blind Time*: unixen el desig de crear una superfície pictòrica amb el desig de treballar d'una forma immediata i espontània que nega la preconcepció i permet documentar l'accident físic, l'associació lliure automàtica i els procediments atzarosos que només poden controlar-se de forma completa. En estos dibuixos, Morris va resoldre finalment un problema: la síntesi de les superfícies tàctils, texturades i ambigües de Cézanne amb l'execució espontània i el poderós dramatismo de Pollock.

Dibuixar amb els ulls embenats va donar prioritat al sentit del tacte sobre el de la vista. Fer una imatge sense vore insinuava una forma d'estudiar la connexió del cos amb la ment. Morris volia provar si el record de les dimensions i els marges de la pàgina determinava el moviment de les mans i els dits a l'hora de crear una imatge. Si es comparen les imatges fetes per la dona cega en els dibuixos de *Blind Time II* amb les dels realitzats per l'artista amb els ulls embenats, vorem que, a pesar de la foscor en què es fan els traços, l'àmplia experiència d'este en l'emmarcació i col·locació de la imatge en un camp queda reflectida en una sofisticada consciència de la relació de la imatge amb els marges. L'experiència també nodrix les variacions tonals i el contrast que es crea en variar la pressió i modificar els moviments de mans i braços.

Morris va començar a dibuixar amb els ulls embenats, entre altres coses, perquè estava buscant una forma de crear un art que eliminara tant el gust com el talent (que, segons Duchamp, era el propòsit de la seua obra). L'artista ja havia decidit que les seleccions, combinacions i disposicions

de Duchamp eren funcions de gust i que les produccions de *Le grande verre* (El gran vidre) i la seua última instal·lació, *Étant donnés* (Tenint en compte que) –que Morris havia vist al Philadelphia Museum–, posseïen tant talent com concepte. Així que va intentar anar més enllà i esborrar per complet la percepció visual, en pro d’esta presumpta aniquilació del gust i el talent. Al final, quan va fer balanç dels resultats dels dibuixos de *Blind Time*, es va adonar que els seus esforços havien sigut fútils.

L’obsessió amb l’escala en els dibuixos de *Blind Time* està relacionada amb les primeres obres de Morris i també amb una imatge que havia començat a atrapar-lo: la de la melangia de Dürer, present en el seu gravat més cèlebre. Morris havia utilitzat la paraula en una sèrie de complexos dibuixos lineals de finals dels noranta: va incorporar en tots ells la paraula *Melancholia*, una imatge del laberint i una altra del diagrama ànec/conill de Wittgenstein que, vist d’una forma, semblava un ànec, i d’una altra, un conill. Una de les sèries de *Blind Time* se subtitula *Melancholia* i fa referència a l’icònic gravat de Dürer que representa un àngel assegut absorbt en els seus pensaments. El títol *Melancholia I* apareix en la pròpia obra, suggerint que Dürer potser va tractar d’il·lustrar els quatre humors: melancòlic, flegmàtic, colèric i optimista. Durant l’edat mitjana, estos quatre humors estaven relacionats amb els quatre elements –terra, aire, foc i aigua–. Morris ja havia creat imatges dels elements, però dels humors, només el melancòlic es corresponia amb el seu caràcter i experiència.

A diferència de Duchamp, que professava un verdader interès per l’alquímia i les transformacions alquímiques, a Morris només li interessaven els símbols de construcció que Dürer representa com a formes geomètriques, imatges que repeteix en molts dels seus dibuixos dels noranta. La sinistra figura de Dürer, que posava en una actitud d’abatiment i frustració, amb una mirada trista, plúmbia i descendent, es pot interpretar com una encarnació del buscador amb què Morris s’identificava. En la sèrie de 1999, *Blind Time V*, que portava el subtítol de *Melancholia*, Morris va començar a introduir l’esfera, el poliedre i el disc de Dürer. Després, amb els ulls embenats, va cobrir estos dibuixos lineals amb taques de grafit, les seues mans buscaven a palples la certesa, la terra ferma que havia esquivat durant tota la seua vida. L’artista va descriure la seua frustració: “Els dibuixos *Blind Time* sempre em van degradar als meus nivells més baixos. Inseguir i patètic, absents les il·lusions de la vista. Fragmentat i espàstic, absents les il·lusions de la integritat. Infracomun, davall l’asfixiant faldó de l’àngel. I alliberat en un regne ctònic on és fàcil aguantar la respiració. Lliure per a actuar alié a estes expectatives que uns altres van determinar per a la iniciativa. Lliure per a sentir la porció més fosca de ser.”⁴⁴ Morris va produir quinze dibuixos per a la sèrie *Blind Time V Melancholia*. Les tres formes geomètriques –el poliedre, la roda i l’esfera– apareixen en tots ells com a elements estructurals ocults.

L’estat d’ànim de Morris era cada vegada més melancòlic: la vida començava a privar-li de bons amics que morien prematurament i la seua retirada de la societat i del carnestoltes del món de l’art era cada vegada més evident. Va meditar sobre les imatges en la *Melangia* de Dürer:

“Potser l’àngel del gravat de Dürer és cec. Potser l’àngel podia sentir en el seu entorn la presència del poliedre, l’esfera, la roda de molí, la campana. Però, què podria aprendre l’àngel? Crec que la visió no és el tema d’esta imatge. En qualsevol cas, no la visió literal. L’àngel mira fixament cap a l’espai. Sense vore o cec. Potser l’àngel està pensant. Però no podem saber en què pensa.”⁴⁵

Morris va conèixer el filòsof i activista polític Noam Chomsky quan els dos van ser detinguts durant un protesta contra la guerra del Vietnam. Li impressionaven els escrits de Chomsky i en este text es dirigix directament a ell:

“Els humans estem, segons Chomsky, en una jerarquia entre les rates i els àngels. Una rata no podria eixir d’un laberint que exigira l’aplicació dels nombres primers. Així que, per què hauríem nosaltres de tindre respostes a preguntes sobre el jo, la relació de la ment/cos, la consciència, el coneixement *a priori*, etc.? De veritat volem saber què pensa l’àngel de totes estes coses? La nostra ceguesa davant d’estes qüestions hauria de satisfer-nos. Però, per descomptat, no ho fa. Per contrapartida, l’àngel està satisfet sense tindre respostes a estes inimaginables preguntes que es plantegen els àngels. La de l’àngel és una ceguesa superior.”⁴⁶

L’any 2002 Morris va col·laborar amb l’artista italià Claudio Parmiggiani en una nova escultura *site-specific* per a la Fattoria de Celle en un remot boscany de bambú, on els espectadors es topen amb els elements extrets del gravat de Dürer. L’obra es titula *Melancholia II*, com si fóra una continuació dels pensaments de Dürer. Les tres escultures geomètriques de marbre blanc van ser l’aportació de Morris a la instal·lació. Morris ha explicat les impressions que li provoquen el gravat de Dürer:

“La melangia és la condició de lamentar-se per respostes que no arriben –independentment del nivell de les preguntes plantejades–. Fa que les relacions entre disc, poliedre i esfera siguin una al·legoria de les relacions entre conjunts de preguntes sense respostes –independentment del nivell en què existisquen–. A la llunyania, en la distància, un rata penada sosté una inscripció apergamada que diu ‘Melencolia’ –el pensament volant a cegues, burlant-se de l’àngel assegut, immòbil, abandonades les eines al voltant d’ell/ella (no crec que este àngel tinga sexe, si de cas, té els dos). Estem presenciant una escena de gran contenció: l’àngel s’asseu passivament i cegament. Els universos podrien col·lapsar en una rabiosa implosió si l’àngel perdera la paciència i actuara.”⁴⁷

Esta imminència de l’acció que assenyalava la figura que s’asseu absorpta en els seus pensaments (concebent quin moviment?) encaixa amb l’estat d’ànim de pena i confusió que va sumir els Estats Units després del trauma de l’11-S. Els dibuixos de *Blind Time*, *Grief* (Temps de ceguesa, Pena) expressaven la ira i el desencant d’una nació cansada de la guerra, confusa i frustrada, que estava a punt d’embarcar-se en una croada que acabaria en els actes que Goya havia pintat. Amb els dibuixos inspirats en el pintor espanyol, Morris acusa al present de repetir els capítols més foscos del passat. La seua crítica és semblant a la del filòsof alemany Theodor Adorno. En *Minima moralia*, Adorno argumenta que la ment moderna ha rebutjat les idees de racionalitat, harmonia i coherència de la Il·lustració perquè han resultat ser falses. Adorno qualifica de “ciència afligida” la filosofia actual, per contrast amb la descripció que Nietzsche va fer de la filosofia, a la qual va denominar “la ciència feliç”. Igual que Adorno, a Morris no li preocupa la celebració del superhome, sinó el dolor de la pèrdua que caracteritza les minvades possibilitats de la humanitat contemporània i la impossibilitat de viure una vida bona i honrada en vista dels desastres de les guerres del segle xx.

Wittgenstein va tractar de demostrar la interrelació entre el text i la imatge en les formacions de significat, comprensió i coneixement, i Morris produïx obres d’art que interroguen la forma en què les imatges poden o no ser verbalitzades. Per exemple, els dibuixos de *Blind Time IV* de 1991 tenen fragments de textos del filòsof americà Donald Davidson que parlen d’accions i esdeveniments. En aquella època, Morris no coneixia Davidson, però es van fer amics després d’un intercanvi escrit. La sèrie *Blind Time* de 1991 porta el subtítol *Drawing with Davidson* (Dibuixant amb Davidson). Com molts filòsofs que el van precedir, començant per Sòcrates, Davidson va intentar explicar l’“acràsia” –per què algú prendria la decisió de fer alguna cosa que sap que va en contra dels seus interessos–. Davidson va confeccionar una teoria de la ment dividida per a justificar tals accions que a Morris li va semblar fascinant. A l’artista li interessava més la idea de les accions errònies resultat de les males percepcions que qualsevol interpretació freudiana o jungiana de l’inconscient. “A diferència de l’escriptura”, va afirmar, “no faig dibuixos per a ser més conscient. Dibuixar em permet pensar en un nivell preconscient, absent de lògica i indiferenciat per la lògica i la raó. Cada vegada més són formes d’escapar de la lògica i la racionalitat i permeten

a la ment fer les seues pròpies connexions immediates i desconegudes en el laberint del cervell.”⁴⁸

Els textos de la sèrie *Blind Time V (Melancholia)* solen relacionar-se amb la pèrdua, el dol i el record dels amics, com l'historiador de l'art Edward Fry, l'arquitecte Alan Buchsbaum o el seu iaio, que havia sigut ferrer –de xiquet, a Morris li encantava observar com li posava les ferradures als cavalls–. El text d'un dels dibuixos descriu com va fer el dibuix mentre recordava activament el seu volgut iaio: “Abordant la pàgina des de dalt, em concentre a recordar les mans enormes, calloses i deformes del meu iaio, que era ferrer. Comence a fregar en sentit descendent, tractant d'ampliar les empremtes de les meues mans per a fer que siguen tan grans com a mi em semblava que eren les seues quan tenia set anys i m'asseia al seu costat al capvespre i em contava una història de serps i guillots mentre, amb naturalitat, ficava les seues mans en una cistella de carrancs que havia pescat aquella mateixa vesprada. Quan els carrancs li clavaven les pinces en els seus aspres dits, ell alçava les mans i els trencava seues cues, i després llançava els caps per damunt de la tanca perquè se'ls menjaren els pollastres, i això sense deixar de contar-me la història. Faig moviments que simulen pessics al final de la pàgina i, finalment, fregue els seus marges tractant de generar una cosa semblant al calor que sentíem en l'esquena quan ens recolzàvem contra la casa, calent pel sol que, fa molt de temps, calfava les nits de juliol a Missouri.”

Amb la seua tactilitat i pictoricitat, els dibuixos *Blind Time* de Morris suposen un repte per al concepte de dibuix com a activitat lineal. M'atreviria a dir que considere que estes obres resolen aquell dilema que atribolava Morris sobre la incapacitat de pintar després que Pollock haguera desafiat els límits de les seues possibilitats. Morris va fer tres sèries de pintures, els anys 1990, 1997 i 2006. El mitjà era l'encàustica i el suport l'alumini. La primera sèrie, exposada a la Corcoran Gallery el 1990, era una clara apropiació d'imatges reproduïdes de la fotografia de Pollock pintant i d'altres imatges extretes de les pintures dels vells mestres. El 1997 Morris va exposar a la Leo Castelli Gallery quatre enormes pintures, basades en conegudes pintures paisatgistes, que cobrien la superfície de la paret. Les obres tenen una superfície discontinua de xicotets panells quadrats disposats en files de setze que trenquen una superfície contínua en parts modulars, frustrant així una lectura modernista. Significativament, una de les pintures desconstruïdes en una quadrícula modular era la vista del *Mont Sainte-Victoire* de Cézanne que apareix en molts dibuixos de Morris.

Cézanne continua regnant entre els artistes del passat els fantasmes del qual obsessionen Morris. Quan reflexiona sobre com Cézanne pintava en la seua edat daurada, Morris va escriure: “A un altre nivell, estes obres es poden interpretar com un gest agressiu, destructiu, o inclús, este gest es pot llegir entre obres, ser el resultat de la seua desesperació i ira cap al progrés del ‘desenrotllament’ que havia alterat i destruït els seus espais d'infància.”⁴⁹ Morris apreciava les pintures tardanes de Cézanne per la falta d'acabat i el rebuig a la resolució i tancament d'estos conflictes i dubtes que condicionaven la seua creació. En altres paraules, estimava Cézanne no per la seua certesa i concreció, sinó pels seus dubtes. Per a ell, el francès era l'artista exemplar perquè seguix, inclús al final de la seua carrera, arriscant i no tem o elimina les contradiccions per a aconseguir una harmonia perfecta.

Contemplant el paisatge que va pintar Cézanne durant la seua visita a l'estudi del gran artista a Ais, Morris va recordar: “Fa mig segle em trobava en una vessant rocosa de Missouri, davall un frondós mantell de roures i caquis i enormes nogueres [...]. Aquell dia, amb una calor

sufofant, els espais entre la meua persona i el món encara estaven per mesurar; encara havia d'avaluar els espais del món i els del meu cos; encara havia d'arriscar el meu moviment dins i contra els espais del món; encara havia de calcular els meus marges de mobilitat contra el pes de la història. Estant tan verd com el paisatge estival, també estava tan buit com el cel de la més fosca ombra de maldat.”⁵⁰

El 2001 Morris va fer una sèrie de dibuixos titulada *Terror*. Va plasmar les idees que li rondaven en aquella època en un dels textos que acompanyaven estes estremidors imatges. “Determinat: la pàgina, el negre, el roig, la bena en els ulls ben subjecta, les tres àrees diferenciades i 8 anys d'agressió militar a l'Orient Mitjà durant els quals l'estratègia intervencionista ha evolucionat des d'una intenció declarada d'establir un nou orde mundial fins a una guerra global contra el terrorisme amb la sublevació com a objectiu fonamental.” Ja no hi havia marxades de protesta com les de la guerra del Vietnam perquè l'exèrcit ja no es componia de soldats procedents de tota la població. Ara els combatents eren voluntaris, eren els pobres necessitats diners que sovint se sentien obligats a ser membres d'unes forces essencialment mercenàries.

Com que, en realitat, estes guerres no perjudicaven la totalitat de la població, no hi havia enceses manifestacions. Però Morris estava tan afectat per les matances i la injustícia que va fer uns dibuixos que expressaven la seua indignació moral en *Moral Blinds* i (Subterfugis morals) *Grief*, les últimes dos sèries dels dibuixos *Blind Time*. Els textos d'estos dibuixos eren feroços crítiques a la guerra i la violència. En un va escriure: “Amb els ulls embenats i un color siena torrat realitzar tocs en la zona superior mentre pense en les nombroses morts de civils a causa del conflicte. Després, amb negre de mart, les mans intenten fer uns 3.000 tocs en les àrees diferenciades mentre pense en les morts de militars nord-americans. Abans d'arribar a este punt, perd el compte i el negre de mart s'acaba.”

El grup de dibuixos de *Blind Time VI* que Morris va executar el 2000, un any abans dels atacs terroristes a les torres bessones del World Trade Center, és conegut com “els cecs morals”. Tots porten la paraula moral en el seu títol, insinuant la ceguesa que mostrem davant qüestions morals. La forma rectangular de persiana és un referent constant que suggerix que la visió està tapada. El text entra directament en les imatges, compartint el seu espai, i les paraules s'escriuen en el revers del full de mylar perquè, quan mirem la peça, estes apareguen al revés –una referència a l'escriptura en espill de Leonardo–. Segons Morris: “Potser l'embull i la contaminació que hi ha entre la imatge i el llenguatge no siguen mai més visibles que en el lloc de l'estètica, perquè ací la resposta del júi no fa més que insistir en la continuïtat de l'artefacte. Trenca la superfície i la interpreta com una sèrie de signes discontinus. Açò no ha de prendre partit per l'imperialisme lingüístic que col·lapsa la lectura d'una obra en un text, el que ha de fer és posar en relleu que l'agudesa textual sempre està en el lloc de la icona estètica on coses com els júis ‘emergixen’ en el llenguatge.”⁵¹

La quantitat de dibuixos que Morris ha executat al llarg de la seua carrera eclipsa qualsevol altra categoria de treball; no és comparable amb la seua producció d'objectes, escultures minimalistes, *land art* i obres *site-specific*. Els seus dibuixos representen les etapes formatives del seu pensament fins que, de sobte, en els huitanta, els gegantescos dibuixos murals mostren els continguts de les emocions que evoca la seua memòria. El mateix Morris fa una distinció: “Però els dibuixos eren diferents en el sentit que proporcionaven un espai per al pensament i el record que no em proporcionaven les obres tridimensionals. Els dibuixos eren privats, una forma d'autointerrogació.”⁵² Igual que les *Pinturas negras* de Goya,

molts dels dibuixos de Morris no van eixir mai del seu estudi. Eren meditacions privades. “No tinc cap finestra en l’estudi de dibuix que vaig construir a Gardiner, no vull vore res ni que ningú em veja a mi. Dibuixar és una espècie d’activitat secreta. Fer un dibuix, guardar-lo en un calaix i oblidar-me’n –no hi ha res que em satisfaga més–.”⁵³

La seua sèrie més recent dels dibuixos *Blind Time*, *Grief*, conté esgarrifosos textos relacionats amb la guerra a l’Afganistan i la tortura de presoners a Abu Ghraib i a Guantánamo. Inclús abans de llegir el text, un té la sensació que els rierols ennegrits que marquen l’obra són, en veritat, sagnants ferides obertes. Quan Morris s’embarca en els *Moral Blinds*, que acaben en els horribles textos de *Grief*, la sèrie més recent, no hi ha dubte que estes obres són polítiques. No obstant, no degeneren en propaganda o il·lustració. No ens està ensenyant fotografies de guerra; ens està obligant a experimentar com se senten les víctimes d’estes matances, mutilacions i tortures.

Les instruccions d’un dels dibuixos de *Grief* consistixen a experimentar allò que el presoner que està sent torturat sent en realitat. Un altre dels textos que acompanya estes imatges diu: “Determinat: la pàgina, el negre, el roig, el gris, la bena ben subjecta i les tres classes que participen en les perpètuas guerres dels Estats Units a l’estranger: (1) la classe alta que se n’aprofita, (2) la classe baixa que encaixa les ferides, i (3) els morts. Que la llotja superior represente la zona segura i intocable de la classe alta per a qui la guerra és igual a patriotisme, glòria i benefici. Que la zona que se situa immediatament després de la llotja siga reservada per a la classe baixa mutilada, que ha hagut de lluitar, i que l’espai inferior, el revers d’esta llotja, siga considerat una espècie de zona col·lectiva per als oblidats morts de guerra.”

La combinació d’estes paraules amb una imatge que remet a una matança per la forma en què està brutalment representat este flux, que sembla carn sagnant, és impactant i visceral. A vegades les instruccions o regles per a fer el dibuix evocuen violència en la seua prescripció per a la creació del dibuix: “Treballar amb els ulls embenats, amb grafit en la zona superior dels dits, que busquen tocar els límits segurs de la seua zona i, després, amb les mans cobertes de negre, refregar un bitllet de cent dòlars per la zona segura i que este bitllet passe d’una mà a l’altra. Després, treballar la zona central del dibuix amb siena torrat, els primers tres dits de la mà esquerra i els de la dreta roten junts de dreta a esquerra per la pàgina. Finalment, en la zona inferior, els punys tancats colpegen la pàgina amb negre de mart, cada colp sobre l’anterior amb la intenció de destruir qualsevol possibilitat de posterior compte total.”

La connexió de la paraula amb la imatge es concreta en els dibuixos *Blind Time* perquè la ceguesa, literalment, llig amb els dits. Estos dibuixos recorden els *Memory Drawings* de 1965, que també estaven relacionats amb les instruccions. Morris ha descrit el seu estat d’ànim quan fa estos dibuixos d’una forma que deixa entreveure les verdaderes preguntes existencials derrocada la seua aparença. “Sempre la pregunta de per què una cosa en lloc d’una cosa, la mort a un mil·límetre de distància. Sempre la desesperació de tocar la membrana. Tocar i tacar. Així és com estes dos zones, la llisa i l’espacial, han de ser habitades pel cos a què he sotmés a la infinita meditació.”⁵⁴ Les empremtes de les mans i els dits que persisteixen com a resultat d’este procés íntim de tacat ja no són com estos objectes efímers d’antany, sinó que es presenten com a documents permanents de les seues accions, que també són la prova de la seua existència.

Molts dels dibuixos que contenen taques rabioses i movedisses evocuen imatges de conflagracions i olles bombollejants, així que donem per fet

que la imatge de la mort per foc deu tindre un significat especial per a Morris. El fet que tots els dibuixos *Blind Time* parlen de la memòria d’una o una altra manera condueix a la conclusió que Morris busca trobar la memòria oblidada, soterrada i inconscient. I este record existix, hi ha un fet l’existència del qual coneix però que no aconsegueix recordar: quan era xiquet es va vessar una cassola de tomaca bullint pel cos i quasi mor. Potser aquells mesos que va passar aïllat en una cambra d’oxigen mentre es curava la seua pell i formaven les cicatrius expliquen el desig d’escapar d’allò tancat i de crear espais que oprimixen el cos i li generen ansietat. La idea que són records inconscients que poden recuperar-se estimula molts dels seus dibuixos, especialment aquells connectats amb el contacte directe amb el cos. Per tant, la por a recobrar records perduts es dissipa en invocar-los.

Dibuixar amb una bena en els ulls no és només un procediment o mètode, sinó també una metàfora de la nostra pròpia ceguesa, tant a nivell personal com social. El text que Morris incorpora en *Moral Limit* (Límit moral) descriu el procediment que ha de seguir i en què pensa quan treballa:

“Treballar amb els ulls embenats amb tinta en les meues mans i calcular el temps, pressionar primer les cores superiors i anar treballant cap avall, sense separar-me dels marges verticals. Després, començant per les vores inferiors, treballar cap amunt. A continuació, horitzontalment, pel marge superior i, finalment, pel marge inferior. La intenció ací, amb tocs i fregaments, és fer un perímetre rectangular. Després fregar cap al centre amb la intenció de reomplir l’interior del rectangle i dibuixar els cecs. Pense en una nació adormida per l’entreteniment estúpid i sense interrupció, saturada i distreta per la imbecil·litat mediàtica, hipnotitzada per la informació inútil. Un entorn de control polític en què la fantasia es passeja com a realitat i puerils falanges vociferen i esgarren el gran mercat del ciberespai, comprant i venent sense sentit.”

Els textos dels cecs morals són una condemna irrefutable de l’Amèrica contemporània i els canvis que ha experimentat la seua moralitat des que Morris era un xiquet a Kansas City i admirava son pare per treballar durament i per la seua destresa. En tots els dibuixos, com a fase preparatòria, escriu un excel·lent guió sobre com actuarà. Per exemple, la inscripció de *Moral Search* (Recerca moral) diu:

“Treballar amb els ulls embenats amb tinta en la mà esquerra i aigua en la dreta, començar per la part superior esquerra per a fer taques enroscades de tinta amb la mà esquerra i després tractar de sobreposar idèntiques filigranes amb la dreta. És un intent de primer tacar i després esborrar. Treballar aproximadament en el centre, pel mig i per baix. Després canviar a tinta en la mà dreta i aigua en l’esquerra, i procedir d’igual manera, però esta vegada treballar des del marge dret cap a l’interior. Després dels meus insegurs intents de cartografiar i esborrar simultàniament les taques enroscades, tractar de dibuixar els cecs per la pàgina.”

En este cas, “blind” –que pot significar tant cec com persiana– fa referència la persiana que si es baixa serà un metàfòric intent va d’amagar els horrors que s’amaguen darrere d’ella. Quan estudia la preocupació de Goya pel desengany, Morris ha trobat la seua pròpia imatge per a arrancar la velada il·lusió del malson de la realitat. Amb el desig d’ocupar-se de la velada textura de la memòria i de la profunditat i intensitat dels sentiments lligats a la memòria, superposa capes de taques que reverberen visualment en vibracions sense resoldre. Que estos records també siguen eliminats i perduts com les taques que frega o esborra amb un raspall és part de la metàfora de l’existència i la pèrdua.

Encara que la creació dels dibuixos de *Blind Time* són una espècie de *performance* amb les seues normes, guió i límits de temps, el que els diferencia de les *performances* o els dibuixos artístics efímers és que són documents permanents que, no obstant això, registren permutacions i canvis. L’aleatorietat se suavitzava amb l’experiència. En els dibuixos, Morris es permet ser autoexpressiu, que és el mateix que dir que expressa este jo secret, amagat, soterrat, que roman asfixiat en la inexpressada

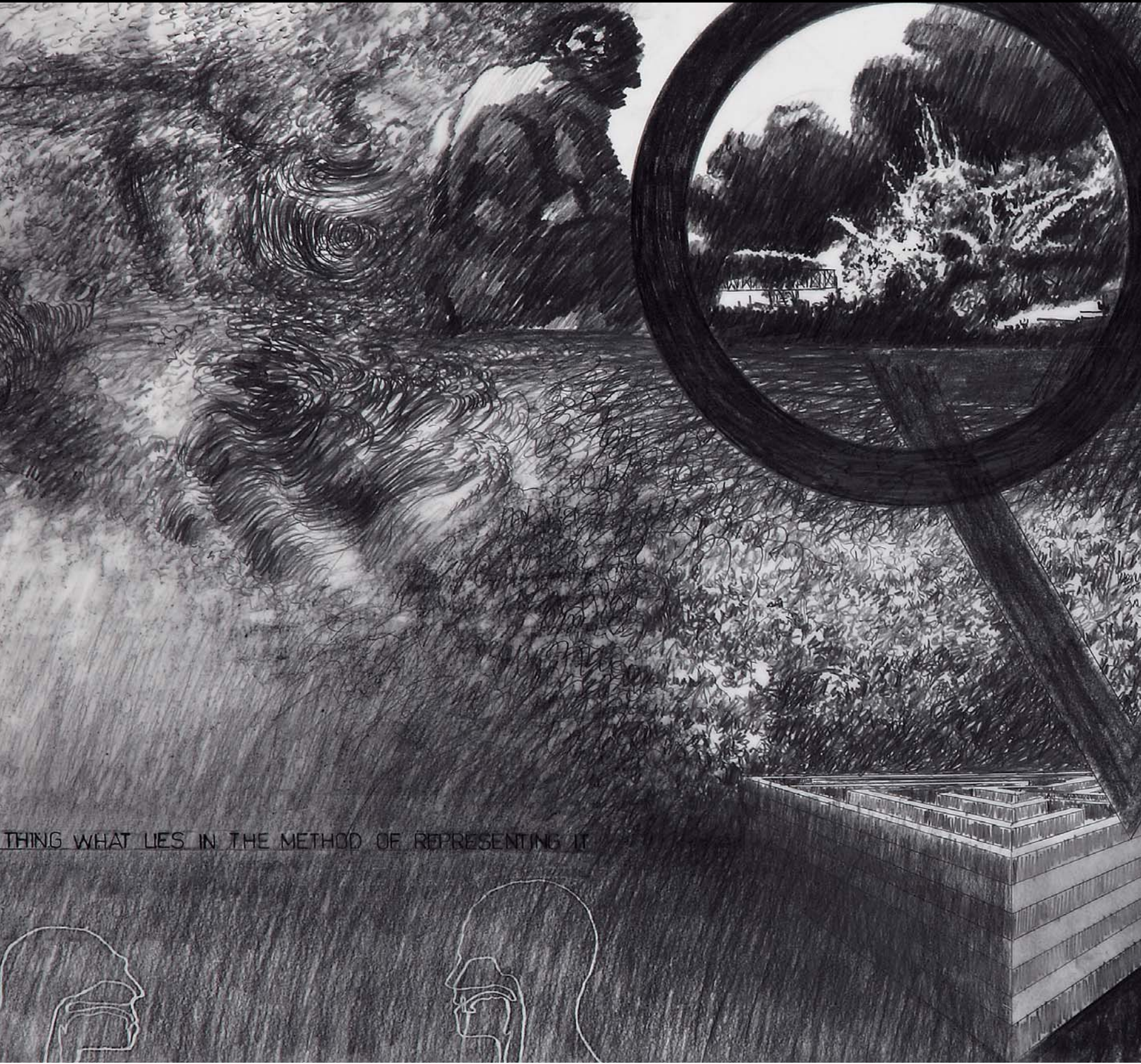
fosc de l'inconscient, llest per a esclatar en una activitat irracional i incontrolable.

Avalua els dibuixos ja amb els ulls oberts i en descarta almenys la mitat. La ceguesa formava part del procés, però el juí estètic –que Morris detestava, inclús havia escrit textos en el seu contra– és, en el fons, decisiu. El coneixement del món que tenen els cecs no és parcial. Quan crea en este espai que està exempt de visió, Morris se sent lliure per a enfrontar-se al que no pot suportar pensar o recordar a plena llum. Tots els dibuixos creen el seu propi espai apagant tota la resta. Esta privació sensorial li permet a Morris estar *en* els seus dibuixos igual que Pollock estava en les seues pintures, i no fora d'elles, distanciat del fet de la seua creació. En un grau absolut de simultània immersió física i mental, no hi ha distància entre l'artista i l'art, i el crític ni accepta ni rebutja el resultat fins que no s'ha acabat. Si la sordesa Goya el va separar de la vida aristocràtica, la fingida ceguesa de Morris el separa del món alié al seu treball i l'allibera de constriccions i límits, una cosa que buscava desesperadament. S'ha reconciliat amb la pèrdua i amb si mateix. I ha trobat una forma de creació artística que recupera aspectes de l'art del passat que, en si mateix, constituïx una forma de pèrdua, i que continua valorant.

“Potser no temem perdre la memòria d'alguna manera?”, pregunta. “No sé si lamentar-se és una forma de reconciliar-se amb la pèrdua. Jo vaig fer taques en una pàgina i vaig sentir el desgast i la deformació de l'existència mentre treballava, vaig sentir el seu pes en el meu cos mentre treballava i també en el que estava fent en la pàgina. Però, al final, dubte que de veritat siguem conscients del que hem fet.”⁵⁵

1. Entrevista amb Anne Beltran, *From Clío to Mnemosyne*. Musée d'Art Contemporain, Lió 2000.
2. Rose, Bernice: *Drawing Now*. Museum of Modern Art, Nova York 1976.
3. Correu electrònic a l'autor, 6 de juny de 2011.
4. Entrevista d'història oral amb Robert Morris, 10 de març de 1968. Arxives of American Art, Smithsonian Institution.
5. *Ibidem*.
6. *Ibidem*.
7. *Ibidem*.
8. Morris, Robert: “Cézanne's Mountains”. *Critical Inquiry*, vol. 24, núm. 3, 1998.
9. Publicat per Branden Joseph en *October*.
10. Joseph, Branden: “Robert Morris and John Cage: Reconstructing a Dialogue.” *October*, vol. 81, 1997, pp. 59-69.
11. Morris, Robert: “Letters to John Cage”. *October*, vol. 81, 1997, pp. 70-79.
12. L'esposa de Young, Marian Zazeela, creava projeccions per als concerts que organitzaven en el seu *loft*, batejat amb el nom “Dream House”, un centre per als artistes d'avantguarda que prenen partit en el grup Fluxus.
13. Joseph, Branden: *op. cit.*
14. Krauss, Rosalind - Krens, Thomas: *The Mind / Body Problem*. The Guggenheim Museum, Nova York 1995.
15. Les cartes les va publicar Branden Joseph en *October*.
16. *Ibidem*.

17. Resposta a la pregunta de l'autor, 8 de juny de 2011.
18. Al setembre de 1962, després de l'infructuós intent dels Estats Units d'enderrocar el règim cubà a la badia de Cochinos, arriben a Cuba els primers míssils procedents de la Unió Soviètica, que s'havia aliat amb el govern de l'illa per a construir en secret bases per a míssils balístics nuclears d'abast intermedi amb potencial per a volar pels aires bona part dels Estats Units.
19. La segona edició de les *Philosophical Investigations* de Wittgenstein es va publicar en anglès l'any 1958. *The Blue and Brown Books: Preliminary Studies for the 'Philosophical Investigations'* es va editar en anglès als Estats Units l'any 1960 i el *Tractatus Logico-Philosophicus*, el 1961. Morris va llegir els tres llibres i sempre els va mantindre com a referències.
20. Berger, Maurice: *Labyrinths: Robert Morris, Minimalism, and the 1960s*. Harper & Row, Nova York 1989.
21. *Ibidem*.
22. Morris, Robert: “Blank Form,” 1960, reimprès a Haskell, Barbara: *Blam!: The Explosion of Pop, Minimalism, and Performance 1958–1964*. Whitney Museum of American Art, W.W. Norton, Nova York 1984, p. 101.
23. Correu electrònic a l'autor, 20 de juny de 2011.
24. *Ibidem*.
25. Simposi sobre *earthworks*, King County, Washington, 1979.
26. *Ibidem*.
27. *Ibidem*.
28. *Ibidem*.
29. *Ibidem*.
30. Morris, Robert: “Size Matters.” *Critical Inquiry*, vol. 26, núm. 3, 2000.
31. Morris, Robert: “The Labyrinth and the Urinal.” *Critical Inquiry*, vol. 36, núm. 1, 2000.
32. *Ibidem*.
33. Morris, Robert: “A Method for Sorting Cows.” *Art and Literature*, núm. 11, 1967.
34. Fry, Edward F.: *Robert Morris in the Eighties*. Newport Harbor Museum, Newport Beach 1986.
35. *Ibidem*.
36. Correu electrònic a l'autor, 15 de juny de 2011.
37. Correu electrònic a l'autor, 2 de juny de 2011.
38. *Ibidem*.
39. Correu electrònic a l'autor, 12 de juny de 2011.
40. Resposta a l'autor.
41. Correu electrònic a l'autor, 2 de juny de 2011.
42. Morris, Robert: “Words and Images in Modernism and Postmodernism.” *Critical Inquiry*, vol. 15, núm. 2, 1989.
43. Riegl, Alois: *Die Spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn*. K. K. Hof- und Staatsdruckerei, Viena 1901.
44. Resposta a una petició de l'autor.
45. Morris, Robert: *Have I Reasons*. Duke University Press, Durham 2008 (ed.: Nena Tsouti-Schillinger).
46. *Ibidem*.
47. *Ibidem*.
48. *Ibidem*.
49. Resposta a una petició de l'autor.
50. Robert Morris: “Cézanne's Mountains”. *Critical Inquiry*, vol. 24, núm. 3, 1998.
51. *Ibidem*.
52. Resposta a una petició de l'autor.
53. Correu electrònic a l'autor, 2 de juny de 2011.
54. Entrevista amb Rosalind Krauss, *Robert Morris: The Mind / Body Problem*. Solomon R. Guggenheim Foundation, Nova York 1994.
55. Correu electrònic a l'autor, 20 de juny de 2011.



THING WHAT LIES IN THE METHOD OF REPRESENTING IT