

13. Jørn Utzon, «Platforms and Plateaus: Ideas of a Danish Architect», *Zodiac*, 10 (Milán: Edizioni Comunita, 1963), pp. 112-14.

14. Jean Gottmann, *Megalopolis* (Cambridge: MIT Press, 1961).

15. Martin Heidegger, «Building, Dwelling, Thinking», en *Poetry, Language, Thought* (Nueva York: Harper Colophon, 1971), p. 154. Este ensayo apareció por primera vez en alemán en 1954.

16. Arendt, p. 201.

17. Melvin Webber, *Explorations in Urban Structure* (Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 1964).

18. Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture* (Nueva York: Museo de arte moderno, 1966), p. 133.

La escultura en el campo expandido

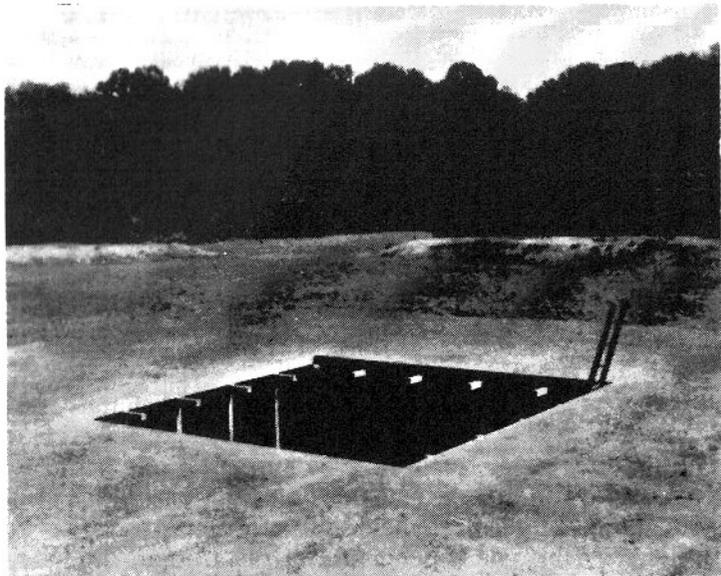
Rosalind Krauss

Hacia el centro del campo hay un pequeño túmulo, una hinchazón en la tierra, una indicación de la presencia de la obra. Cerca puede verse la gran superficie cuadrada del pozo, así como los extremos de la escala que se necesita para descender a la excavación. De este modo, toda la obra queda por debajo de la pendiente: medio atrio, medio túnel, el límite entre el exterior y el interior, una delicada estructura de postes y vigas de madera. La obra, *Perímetros/Pabellones/Señuelos*, 1978, de Mary Miss, es, naturalmente, una escultura o, con más precisión, una obra de tierra.

En los últimos diez años una serie de cosas bastante sorprendentes han recibido el nombre de esculturas: estrechos pasillos con monitores de televisión en los extremos; grandes fotografías documentando excursiones campestres; espejos situados en ángulos extraños en habitaciones ordinarias; líneas provisionales trazadas en el suelo del desierto. Parece como si nada pudiera dar a un esfuerzo tan abigarrado el derecho a reclamar la categoría de escultura, sea cual fuere el significado de ésta. A menos, claro está, que esa categoría pueda llegar a ser infinitamente maleable.

Las operaciones críticas que han acompañado el arte norteamericano de posguerra, han trabajado especialmente al servicio de esta manipulación. A manos de esta crítica,

Este ensayo se publicó inicialmente en *October* 8 (primavera, 1979) y se reimprime aquí con permiso de la autora.



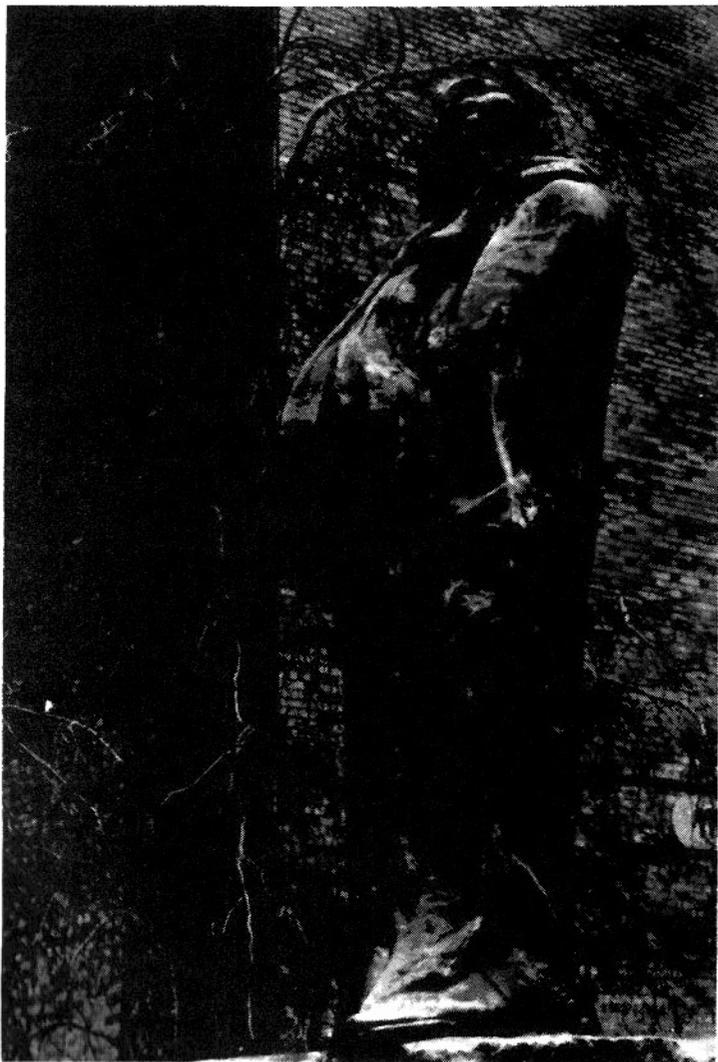
Mary Miss: *Perimeters/Pavillions/Decoys*, 1978.
Nassau County, Long Island, Nueva York.

las categorías como la escultura y la pintura han sido amasadas, extendidas y retorcidas en una demostración extraordinaria de elasticidad, una exhibición de la manera en que un término cultural puede extenderse para incluir casi cualquier cosa. Y aunque este alargamiento de un término como el de escultura se realiza abiertamente en nombre de la estética de vanguardia —la ideología de lo nuevo— su mensaje encubierto es el del historicismo. Lo nuevo se hace cómodo al hacerse familiar, puesto que se considera que ha evolucionado gradualmente de las formas del pasado. El historicismo actúa sobre lo nuevo y diferente para disminuir la novedad y mitigar la diferencia. Hace lugar al cambio en nuestra experiencia evocando el modelo de evolución, de modo que el hombre que ahora es pueda ser aceptado como diferente del niño que fue una vez, viéndole simultáneamente —a través de la acción invisible del *telos*— como el

mismo. Y nos consuela esta percepción de identidad, esta estrategia para reducir cualquier cosa extraña tanto en el tiempo como en el espacio, a lo que ya sabemos y somos.

Tan pronto como la escultura mínima apareció en el horizonte de la experiencia estética de los años 1960, la crítica empezó a buscar la paternidad de ese tipo de obras, una serie de padres constructivistas que pudieran legitimizar y por ende autentificar la rareza de esos objetos. ¿Plástico? ¿Geometrías inertes? ¿Producción industrial? Nada de esto era realmente raro, como atestiguarían los fantasmas de Gabo, Tatin y Lissitzky se les pudiera llamar. No importa que el contenido de uno no tuviera nada que ver con el contenido del otro y que, de hecho, fuese exactamente su contrario. No importa que el celuloide de Gabo fuese el signo de la lucidez y la intelección, mientras que el plástico teñido de *dayglo* de Judd hablase la jerga de moda en California. Tanto daba que se propusieran las formas constructivistas como prueba visual de la lógica y la coherencia inmutables de las geometrías universales, mientras que sus supuestas contrafiguras en el minimalismo eran demostrablemente contingentes, denotando un universo unido no por la Mente sino por vientos de alambre, o pega, o los accidentes de la gravedad. El frenesí de historizar bastó para dejar de lado estas diferencias.

Naturalmente, con el paso del tiempo, estas operaciones de generalización se hicieron un poco más difíciles de realizar. Con el cambio de década la «escultura» empezó a estar formada por desperdicios de filamentos amontonados en el suelo, o leños de secoya serrados y transportados a la galería, o toneladas de tierra excavada del desierto, o empalizadas de troncos rodeadas de bocas de incendio, la palabra *escultura* empezó a ser más difícil de pronunciar, aunque no mucho más. El historiador/crítico se limitó a realizar un juego de manos más extendido y empezó a construir sus genealogías con los datos de milenios en vez de unas décadas. Stonehenge, las líneas de Nazca, las canchas de pelota toltecas, los túmulos funerarios indios... cualquier cosa podía ser llevada ante el tribunal para rendir testimonio de esta conexión de la obra con la historia y legitimar



Auguste Rodin: *Balzac*, 1897.

así su condición de escultura. Naturalmente, Stonehenge y las canchas de pelota toltecas no eran en modo alguno escultura, por lo que su papel como precedente historicista resulta algo sospechoso en esta manifestación concreta. Pero no importa. Todavía puede hacerse el truco invocando una variedad de obras primitivizantes en la primera parte del siglo —la *Columna sin fin* de Brancusi puede servir— para mediar entre el remoto pasado y el presente.

Pero al hacer esto, el mismo término que creíamos salvar —*escultura*— ha empezado a oscurecerse un poco. Habíamos pensado en utilizar una categoría universal para autentificar un grupo de particulares, pero ahora la categoría ha sido forzada a cubrir semejante heterogeneidad que ella misma corre peligro de colapso. Y así contemplamos el pozo en la tierra y pensamos en que sabemos y no sabemos qué es escultura.

Sin embargo, me permito decir que sabemos muy bien qué es escultura. Y una de las cosas que sabemos es que se trata de una categoría históricamente limitada y no universal. Como ocurre con cualquier otra convención, la escultura tiene su propia lógica interna, su propia serie de reglas, las cuales, si bien pueden aplicarse a una diversidad de situaciones, no están en sí abiertas a demasiados cambios. Parece que la lógica de la escultura es inseparable de la lógica del monumento. En virtud de esta lógica, una escultura es una representación conmemorativa. Se asienta en un lugar concreto y habla en una lengua simbólica acerca del significado o uso de ese lugar. La estatua ecuestre de Marco Aurelio es uno de tales monumentos, erigida en el centro del Campidoglio para representar con su presencia simbólica la relación entre la Roma antigua, imperial, y la sede del gobierno de la Roma moderna, renacentista. La estatua de Bernini *La conversión de Constantino*, situada al pie de la escalera del Vaticano que conecta la basilica de San Pedro con el corazón del papado es otro de tales monumentos, un hito en un lugar concreto que señala un significado/acontecimiento específico. Dado que funcionan así en relación con la lógica de la representación y la señalización, las esculturas son normalmente figurativas y verti-

cales, y sus pedestales forman una parte importante de la escultura, puesto que son mediadores entre el emplazamiento verdadero y el signo representacional. No hay nada muy misterioso acerca de esta lógica; comprendida y establecida, fue la fuente de una tremenda producción escultórica durante siglos de arte occidental.

Pero la convención no es inmutable y llega un tiempo en el que la lógica empieza a fallar. A fines del siglo XIX empezó a desvanecerse la lógica del monumento. Esto sucedió de un modo bastante gradual, pero hay dos casos que acuden en seguida a la mente, ambos portadores de las marcas de su propia condición transicional. *Las puertas del Infierno* y la estatua de *Balzac*, ambas obras de Rodin, fueron concebidas como monumentos. La primera fue encargada en 1880, y se trata de las puertas de un proyectado museo de artes decorativas; la segunda fue encargada en 1891 como un monumento al genio literario para instalarlo en un lugar específico de París. El fracaso de estas dos obras como monumentos no sólo está señalado por el hecho de que pueden encontrarse múltiples versiones en diversos museos de varios países, mientras que no existe ninguna versión en los lugares originales, ya que ambos encargos se vinieron abajo finalmente. Su fracaso está también codificado en las mismas superficies de estas obras: las puertas han sido arrancadas e incrustadas de una manera antiestructural en el punto donde soportan en su superficie su condición inoperativa; el *Balzac* fue ejecutado con tal grado de subjetividad que ni siquiera Rodin creía (como lo atestiguan sus cartas) que la obra fuese aceptada.

Yo diría que con estos dos proyectos escultóricos cruzamos el umbral de la lógica del monumento y entramos en el espacio de lo que podríamos llamar su condición negativa... una especie de falta de sitio o carencia de hogar, una pérdida absoluta de lugar, lo cual es tanto como decir que entramos en el modernismo, puesto que es el período modernista de producción escultórica el que opera en relación con esta pérdida de lugar, produciendo el monumento como abstracción, el monumento como puro señalizador o base, funcionalmente desplazado y en gran manera autorreferencial.

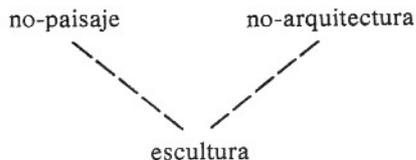
Son estas dos características de la escultura modernista las que declaran su condición y, en consecuencia, su significado y función, como esencialmente nómadas. A través de su fetichización de la base, la escultura se dirige hacia abajo para absorber el pedestal en sí misma y lejos del lugar verdadero. Y a través de la representación de sus propios materiales o el proceso de su construcción, la escultura muestra su propia autonomía. El arte de Brancusi es un ejemplo extraordinario del modo como esto sucede. En una obra como *El gallo*, la base se convierte en el generador morfológico de la parte figurativa del objeto; en las *Cariátides* y la *Columna sin fin*, la escultura es todo base; mientras que en *Adán y Eva*, la escultura está en relación recíproca con su base. La base se define así como esencialmente transportable, el señalizador de la falta de hogar de la obra integrada en la misma fibra de la escultura. Y el interés de Brancusi por expresar partes del cuerpo como fragmentos que tienden hacia la abstracción radical también atestigua una pérdida de lugar, en este caso el lugar del resto del cuerpo, el apoyo esquelético que daría un hogar a una de las cabezas de mármol o bronce.

Al ser la condición negativa del monumento, la escultura modernista tenía una especie de espacio idealista que explorar, un dominio separado del proyecto de representación temporal y espacial, una veta que era rica y nueva y que podía explotarse con provecho durante algún tiempo. Pero era un filón limitado: abierto en la primera parte del siglo, hacia 1950 empezó a agotarse, es decir, empezó a experimentarse cada vez más como pura negatividad. En este punto la escultura modernista aparecía como una especie de agujero negro en el espacio de la conciencia, algo cuyo contenido positivo era cada vez más difícil de definir, algo que sólo era posible localizar con respecto a aquello que no era. «La escultura es aquello con lo que tropiezas cuando retrocedes para mirar un cuadro», decía Barnett Newman en los años cincuenta. Pero probablemente sería más exacto decir de las obras que se producían a principios de los sesenta que la escultura entró en una tierra de nadie categórica: era lo que era en o en frente de un edificio que no era

un edificio, o lo que estaba en el paisaje que no era el paisaje.

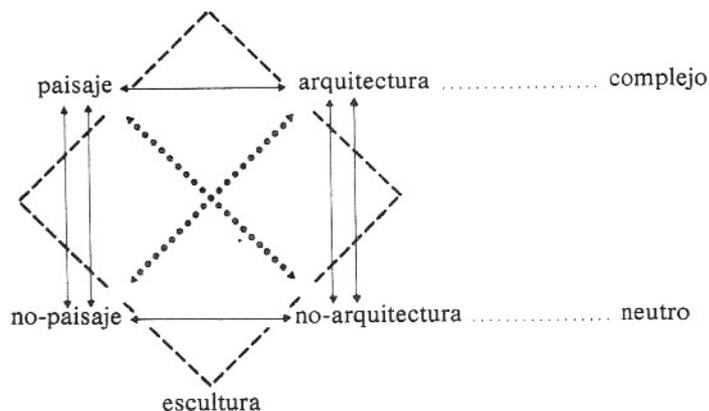
Los ejemplos más puros de los años sesenta que acuden a la mente son ambos de Robert Morris. Uno de ellos es la obra exhibida en 1964 en la galería Green, entidades completas cuasi arquitectónicas cuya condición de escultura se reduce casi del todo a la simple determinación de que es lo que está en la sala que no es realmente la sala; el otro es la exhibición al aire libre de las cajas con espejos, formas que son distintas del emplazamiento sólo porque —aunque visualmente continuas con la hierba y los árboles— no son de hecho parte del paisaje.

En este sentido la escultura había adquirido la plena condición de su lógica inversa convirtiéndose en pura negatividad: la combinación de exclusiones. Podría decirse que la escultura había cesado de ser algo positivo y era ahora la categoría que resultaba de la adición del *no-paisaje* a la *no-arquitectura*. Expresado de manera diagramática, el límite de la escultura modernista, la adición de «ni una cosa ni otra», queda así:



Ahora bien, si la misma escultura se ha convertido en una especie de ausencia ontológica, la combinación de exclusiones, la suma de «ni una cosa ni otra», eso no significa que los mismos términos a partir de los que se construyó —el *no-paisaje* y la *no-arquitectura*— no tuvieran cierto interés. Ello se debe a que estos términos expresan una estricta oposición entre lo construido y lo no construido, lo cultural y lo natural, entre lo cual parecía suspendida la producción de arte escultórico. Y lo que empezó a suceder en la carrera de un escultor tras otro, a partir del final de los años sesenta, es que la atención comenzó a centrarse en los límites ex-

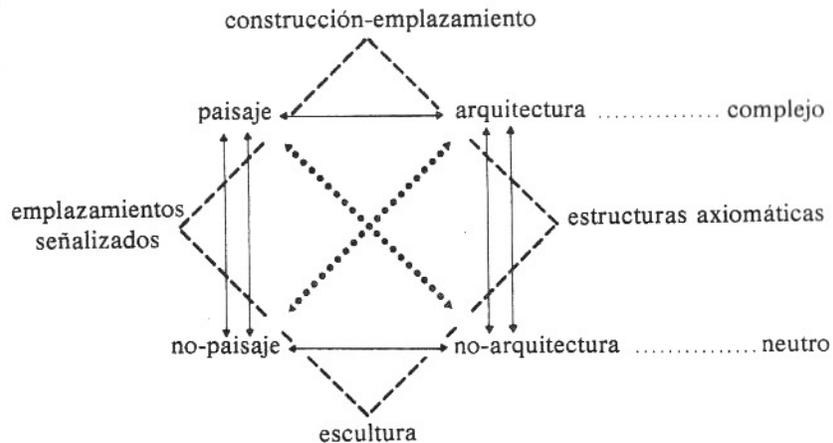
ternos de aquellos términos de exclusión, pues, si tales términos son expresión de una oposición lógica afirmada como un par de negaciones, pueden transformarse por simple inversión en los mismos opuestos polares pero expresados positivamente. Es decir, la *no arquitectura* es, según la lógica, una cierta clase de expansión, sólo otra manera de expresar el término *paisaje*, y el *no-paisaje* es, simplemente, *arquitectura*. La expansión a la que me refiero se denomina grupo Klein cuando se emplea matemáticamente, y tiene otra varias designaciones, entre ellas la de grupo Piaget, cuando la utilizan los estructuralistas dedicados a cartografiar operaciones dentro de las ciencias humanas. Por medio de esa expansión lógica una serie de binarios se transforma en un campo cuaternario que refleja la oposición original y, al mismo tiempo, la abre. Se convierte en un campo lógicamente expandido que tiene este aspecto:



Las dimensiones de esta estructura pueden analizarse como sigue: 1) hay dos relaciones de contradicción pura que se denominan *ejes* (y más diferenciados en el *eje complejo* y el *eje neutro*) y que se designan con las flechas continuas (véase diagrama); 2) hay dos relaciones de contradicción, expresadas como involución, que se denominan *esquemas* y están indicadas por las flechas dobles; y 3) hay dos relaciones de implicación que se denominan *deixes* y están indicadas por las flechas discontinuas.¹

Otra manera de decir esto es que si bien la escultura puede reducirse a lo que en el grupo Klein es el término neutro del *no-paisaje* más la *no-arquitectura*, no hay razón para no imaginar un término opuesto —que sería a la vez *paisaje* y *arquitectura*— y que dentro de este esquema se denomina lo *complejo*. Pero pensar el complejo es admitir en el dominio del arte dos términos que anteriormente habían estado prohibidos en él: *paisaje* y *arquitectura*, términos que podrían servir para definir lo escultural (como empezaron a hacerlo en el modernismo) sólo en su condición negativa o neutra. Dado que estaba ideológicamente prohibido, lo complejo había permanecido excluido de lo que podría denominarse la limitación del arte posrenacentista. Antes nuestra cultura no había podido pensar lo complejo, aunque otras culturas habían pensado en este término con gran facilidad. Los dédalos y laberintos son a la vez paisaje y arquitectura, como lo son los jardines japoneses; los campos de juegos y procesiones de las antiguas civilizaciones fueron en este sentido incuestionables ocupantes de lo complejo, lo cual *no* quiere decir que fueran una temprana o degenerada forma de escultura, o una variante de ésta. Formaban parte de un universo o espacio cultural en el que la escultura no era más que otra parte... pero no, de algún modo, lo mismo, como tenderían a pensar nuestras mentes históricas. Su propósito y su placer consiste exactamente en que son opuestos y diferentes.

El campo expandido se genera así problematizando la serie de oposiciones entre las que está suspendida la categoría modernista de *escultura*. Y una vez ha sucedido esto, cuando uno es capaz de pensar en su manera de acceder a esta expansión, hay —lógicamente— otras tres categorías que uno puede imaginar, todas ellas una condición del mismo campo, y ninguna asimilable a *escultura*. Porque, como podemos ver, la *escultura* ya no es el término medio privilegiado entre dos cosas en las que no consiste, sino que más bien *escultura* no es más que un término en la periferia de un campo en el que hay otras posibilidades estructuradas de una manera diferente. Así nuestro diagrama queda del siguiente modo:



Parece bastante claro que este permiso (o presión) para pensar el campo expandido fue sentido por una serie de artistas más o menos al mismo tiempo, aproximadamente entre los años 1968 y 1970, pues uno tras otro Robert Morris, Robert Smithson, Michael Heizer, Richard Serra, Walter DeMaria, Robert Irwin, Sol LeWitt, Bruce Nauman... formaron parte de una situación cuyas condiciones lógicas ya no pueden describirse como modernistas. A fin de nombrar esta ruptura histórica y la transformación estructural del campo cultural que la caracteriza, es preciso recurrir a otro término. El que ya se utiliza en otras áreas de la crítica es posmodernismo, y no parece haber motivo alguno para no utilizarlo.

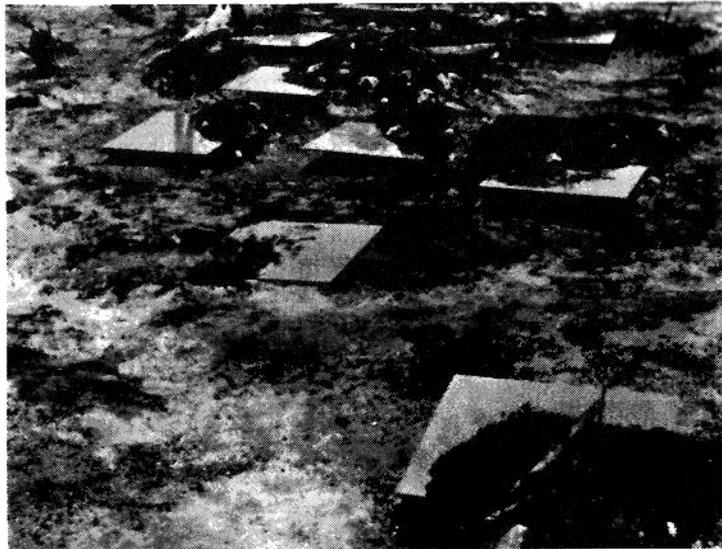
Pero sea cual fuere el término que se utilice, la evidencia ya está aquí. Hacia 1970, con su *Cobertizo de madera parcialmente enterrado* en la universidad estatal de Kent, en Ohio, Robert Smithson empezó a ocupar el eje completo, que por comodidad de referencia denominé *construcción de emplazamiento*. En 1971, con el observatorio que construyó en madera y césped en Holanda, se le unió Robert Morris. Desde entonces, muchos otros artistas —Robert Irwin, Alice Aycock, John Mason, Michael Heizer, Mary Miss, Charles



Alice Aycock: *Laberinto*, 1972.

Simonds— han operado dentro de esta nueva serie de posibilidades.

De manera similar, la posible combinación de *paisaje* y *no-paisaje* empezó a explorarse a fines de los años sesenta. El término *emplazamientos marcados* se utiliza para identificar obras como *Spiral Jetty* de Smithson (1970) y *Doble negativa* de Heizer (1969), como también describe parte de la obra realizada en los años setenta por Serra, Morris, Carl Andre, Dennis Oppenheim, Nancy Holt, George Trakis y muchos otros. Pero además de las manipulaciones físicas efectivas de los emplazamientos, este término también se refiere a otras formas de señalización, las cuales podrían operar a través de la aplicación de marcas no permanentes —*Depresiones*, de Heizer, *Time Lines*, de Oppenheim, o *Mile Long Drawing*, de DeMaria, por ejemplo— o mediante el uso de la fotografía. Los *Desplazamientos de espejos en el Yucatán*, de Smithson, probablemente fueron los pri-



Robert Smithson: *Primer desplazamiento de espejos*, Yucatán, 1969.

meros ejemplos de esto más ampliamente conocidos, pero desde entonces las obras de Richard Long y Hamish Fulton se han centrado en la experiencia fotográfica de la señalización. De la *Valla corredora* de Christo podría decirse que es un ejemplo impermanente, fotográfico y político de señalización de un emplazamiento.

Los primeros artistas que exploraron las posibilidades de la *arquitectura* más la *no-arquitectura* fueron Robert Irwin, Sol LeWitt, Bruce Nauman, Richard Serra y Christo. En cada caso de estas *estructuras axiomáticas*, hay alguna clase de intervención en el espacio real de la arquitectura, a veces a través de la reconstrucción parcial, y otras a través del dibujo o, como en las obras recientes de Morris, mediante el uso de espejos. Como ocurría con la categoría del *emplazamiento señalado*, la fotografía podría utilizarse con ese

fin. Pienso aquí en los corredores con vídeo de Nauman. Pero sea cual fuere el medio empleado, la posibilidad explorada en esta categoría es un proceso de cartografiar los rasgos axiomáticos de la experiencia arquitectónica —las condiciones abstractas de apertura y cierre— en la realidad de un espacio dado.

El campo expandido que caracteriza este dominio del posmodernismo posee dos rasgos que ya están implícitos en la descripción anterior. Uno de ellos concierne a la práctica de los artistas individuales; el otro tiene que ver con la cuestión del medio. En estos dos puntos las condiciones limitadas del modernismo han sufrido una ruptura lógicamente determinada.

Con respecto a la práctica individual, resulta fácil ver que muchos de los artistas en cuestión se han encontrado ocupando sucesivamente diferentes lugares dentro del campo expandido. Y aunque la experiencia del campo sugiere que esta continua resituación de las propias energías es por entero lógica, la crítica de arte todavía bajo la servidumbre de un *ethos* modernista se ha mostrado en gran medida suspicaz con respecto a semejante movimiento, llamándolo ecléctico. Esta suspicacia sobre una carrera que se mueve continua y erráticamente más allá del dominio de la escultura deriva, sin duda, de la exigencia modernista de pureza e independencia de los diversos medios (y así la necesaria especialización del practicante dentro de un medio dado). Pero lo que parece ecléctico desde un punto de vista puede verse como rigurosamente lógico desde otro, pues, dentro de la situación del posmodernismo, la práctica no se define en relación con un medio dado —escultura— sino más bien en relación con las operaciones lógicas en una serie de términos culturales, para los cuales cualquier medio —fotografía, libros, líneas en las paredes, espejos o la misma escultura— pueden utilizarse.

Así el campo proporciona a la vez una serie expandida pero finita de posiciones relacionadas para que un artista dado las ocupe y explore, y para una organización de trabajo que no está dictada por las condiciones de un medio particular. De la estructura antes mencionada resulta obvio

que la lógica espacial de la práctica posmodernista ya no se organiza alrededor de la definición de un medio dado sobre la base del material o de la percepción de éste, sino que se organiza a través del universo de términos que se consideran en oposición dentro de una situación cultural. (El espacio posmodernista de la pintura implicaría evidentemente una expansión similar alrededor de una serie diferente de términos a partir del par *arquitectura/paisaje*, una serie que probablemente plantearía la oposición *carácter único/reproducibilidad*). Se sigue, pues, que en el interior de cualquiera de las posiciones generadas por el espacio lógico dado, podrían emplearse muchos medios diferentes, y se sigue también que todo artista independiente podría ocupar con éxito cualquiera de las posiciones. Parece también que dentro de la posición limitada de la misma escultura, la organización y contenido de la obra más fuerte reflejará la condición del espacio lógico. Pienso aquí en la escultura de Joel Saphiro, la cual, aunque se posiciona en el término neutro, se dedica a colocar imágenes de arquitectura dentro de campos relativamente vastos (paisajes) de espacio. (Evidentemente, estas consideraciones se aplican también a otras obras, la de Charles Simonds, por ejemplo, o la de Ann y Patrick Poirier).

He insistido en que el campo expandido del posmodernismo tiene lugar en un momento específico en la historia reciente del arte. Es un acontecimiento histórico con una estructura determinante. Me parece en extremo importante cartografiar esa estructura y eso es lo que he empezado a hacer aquí. Pero, desde luego, como éste es un tema de historia, también es importante explotar una serie de cuestiones más profundas que requieren algo más que el cartografiado y plantean, en cambio, el problema de la explicación. Estas se dirigen al fundamento —las condiciones de posibilidad— que produjeron el cambio al posmodernismo, como también se dirigen a los determinantes culturales de la oposición a través de la que se estructura un campo dado. Este es, evidentemente, un enfoque diferente para pensar en la historia de la forma del de las construcciones de la crítica historicista que consisten en complicados árboles genealó-

gicos, y presupone la aceptación de rupturas definitivas y la posibilidad de considerar el proceso histórico desde el punto de vista de la estructura lógica.

Referencia

1. Para información sobre el grupo Klein, véase Marc Barbut, «On the Meaning of the Word "Structure" in Mathematics», en Michael Lane, ed., *Introduction to Structuralism* (Nueva York, Basic Books, 1970); para la aplicación del grupo Piaget, véase A.J. Greimas y F. Rastier, «The Interaction of Semiotic Constraints», *Yale French Studies*, n.º 41 (1968), pp. 86-105.

Sobre las ruinas del museo

Douglas Crimp

La palabra alemana museal [propio de museo] tiene connotaciones desagradables. Describe objetos con los que el observador ya no tiene una relación vital y que están en proceso de extinción. Deben su preservación más al respeto histórico que a las necesidades del presente. Museo y mausoleo son palabras conectadas por algo más que la asociación fonética. Los museos son los sepulcros familiares de las obras de arte.

Theodor W. Adorno, «Valéry Proust Museum»

En su reseña de la nueva instalación del arte del siglo XIX en las galerías André Meyer del Metropolitan Museum, Hilton Kramer atacó la inclusión de la pintura de salón. Caracterizando ese arte como tonto, sentimental e impotente, Kramer siguió afirmando que, si la nueva instalación se hubiera realizado una generación antes, tales pinturas habrían permanecido en los almacenes del museo, a los que con tanta justicia se habían consignado:

Después de todo, el destino de los cadáveres es ser enterrados, y la pintura de salón se consideró realmente bien muerta.

Pero hoy no existe ningún arte tan muerto que un historiador del arte no pueda detectar algún simulacro de vida en

Esta es una versión revisada de un ensayo aparecido en *October* 13 (verano, 1980).