

Semejanza secreta

Iñaki Bonillas y el índice

Manuel Cirauqui

Preámbulo: un detalle

El visitante toma uno de los cinco volúmenes situados a la cabecera de la cama de Luis Barragán. Abre el libro en una página marcada con una postal, la hace a un lado, y lee: "...en terror. La interpretación de Freud era que el sueño era una versión reconstruida de otro recuerdo 'aterrador' escondido en el inconsciente del niño: a los dieciocho meses de edad, mientras dormía en la habitación de sus padres..." El volumen es el último de una serie titulada *Historia de la vida privada*, publicado años después de la muerte de Barragán. Al igual que la postal que se encuentra en él, ha sido colocado en ese lugar particular de la casa del arquitecto por el artista Iñaki Bonillas, en una serie de gestos cuidadosamente calculados llamada *Secretos*. El texto continúa: "El secreto del paciente en ocasiones elude al analista. Charles David relata el caso de un hombre de cuarenta y cinco años, elegante, sofisticado, reservado y 'muy hábil en el uso del lenguaje'..." Ese hombre, conjetura el espectador, podría haber sido Luis Barragán (a los cuarenta y cinco años, por supuesto). O por lo menos hay una semejanza. "En el resto del caso, David argumenta que el paciente tenía un secreto y que finalmente lo mantuvo. O tal vez él, el analista, lo dejó escapar. 'Así como el analizando puede esconderse detrás de un secreto, el analista puede ocultarse en el momento de la revelación'... A veces compartir el secreto del paciente es el equivalente inconsciente de entrar en relaciones incestuosas con él. Ya sea oculto o revelado, el secreto puede mirarnos a la cara."¹

La postal utilizada como separador es un extraño tipo de retrato: el de un hombre que cubre su rostro con la mano, un retrato truncado por su propio sujeto. Pero, de esta manera, algo comenta acerca de él: como modelo reacio y porque el modelo es quien es. El pie de foto lo dice: Jean Cocteau, 1929. Antes de cerrar el libro y devolverlo a su estante, el visitante lee con detenimiento por sus páginas. El segundo capítulo del volumen de la *Historia de la vida privada* está enteramente dedicado al papel de los secretos en la vida de los individuos del siglo XX,

¹ Antoine Prost, Gérard Vincent *et al.*, *A History of Private Life* (Cambridge: Harvard University Press, 1991), 181-182 [Philippe Ariés y Georges Duby (dirs.), *Historia de la vida privada*, 5 vols., vol. 5: *De la primera guerra mundial a nuestros días* (Buenos Aires: Taurus, 1989)].

refiriéndose a cosas tales como los secretos familiares, los secretos sexuales, la homosexualidad oculta, las pasiones no confesadas, los rituales residuales, las supersticiones domésticas, el tabú y la aberración, la vergüenza, la enfermedad, e ilustrando cada sección con una lista generosa, aunque a veces oblicua, de imágenes con pie de foto, aunque las obras de arte se dejen sin fecha a lo largo del libro como si sólo los especialistas las necesitaran. En las páginas 172 y 174 hay varios detalles de las pinturas del Bosco. Uno de ellos lleva por pie lo siguiente: “Las torturas a menudo enigmáticas que El Bosco imaginó para los condenados acaso fueron consideradas posibilidades reales, de hecho probabilidades, por sus contemporáneos, que creían en el cielo y el infierno.” Este detalle en particular, un recorte de una pequeña área de *El jardín de las delicias* del Bosco, muestra el cráneo de una cabra sobre el que un pequeño diablo encapuchado manipula una vara, que sirve para sostener una llave gigantesca de la que cuelga el cuerpo sin vida de un pecador miniaturizado. Algo más abajo, una campana flotante exhibe otro cuerpo humano medio atrapado en ella, que al parecer actúa como badajo o lengua inerte, es decir, como silenciador, lengua muda. Ésta podría ser información suficiente para que el lector comprenda que el detalle de la pintura se refiere al secreto, al silencio de los pecadores que no podrán confesar su culpabilidad después de la muerte y que, por tanto, sufrirán el martirio eterno. Pero uno puede preguntarse si el Bosco, más bien, alude al sufrimiento de aquellos entre los vivos que pasan por la vida llevando la carga insoportable de los pecados secretos. Bonillas, quien llevó el libro a la casa y lo plantó allí, ¿se está refiriendo también a ello? ¿Está, por lo tanto, usando el libro como una especie de pista, un índice, para llamar la atención hacia un detalle invisible en la habitación? Y, en última instancia, ¿está este detalle relacionado con un libro escondido en un armario de otra habitación, que también muestra una reproducción del *Jardín* del Bosco y otro detalle destacado por una lupa? El visitante echa un último vistazo al volumen (página 258: “El trabajo retrasa la muerte: en todos los grupos ocupacionales los desempleados mueren más jóvenes que los empleados...”), lo cierra a regañadientes y lo devuelve al estante. Luego toma la postal de Cocteau y la inserta, como hizo probablemente el visitante anterior, entre dos páginas elegidas al azar, y se traslada a la siguiente habitación.

Semblanza de un método

En las páginas siguientes trataré de conectar algunos puntos a través y más allá de la planta de la Casa Barragán como se encontraba durante la intervención temporal de Iñaki Bonillas en su

interior. Por supuesto, esta palabra, *interior*, no es menos inocente que la colocación de los cinco volúmenes de la *Historia de la vida privada* en la cabecera de Barragán ni la adición de un separador que muestra uno de los retratos más emblemáticos de uno de los héroes de Barragán (etiquetados respectivamente como *Secreto núm. 31* y *Secreto núm. 30* en la *Guía* de la exposición²), ni el resto de las señales “acupunturales” realizadas mediante imágenes, objetos encontrados, réplicas y textos, en la casa. El resultado de conectar esos puntos no debe ser ni puede ser una figura que surge del plano de la casa; pues a pesar de la cantidad redonda de *secretos* —cincuenta—, su articulación no busca en ningún caso producir un conjunto completo, una forma o una tesis acerca de la casa y el hombre que alguna vez la construyó y habitó. Estas conexiones tampoco pueden hacerse por medio de líneas geométricas simples y rectas que permitan al final reconstruir la lógica del artista. Al sugerir la apariencia de un método, los vínculos e hipervínculos surgen a veces de la observación detallada y en ocasiones de la libre asociación, los secretos siempre apuntan en múltiples direcciones y en última instancia a cualquier parte, como si su objetivo fuera que el visitante se pierda en el laberinto de una casa convertida en un museo de este tipo, una colección de rastros personales convertidos en síntomas históricos. Pero, específicamente, ¿qué rastros y qué método? ¿Acaso la arquitectura de la casa, la forma de las paredes y ventanas, constituyen un rastro aún más notable que el olor de las medicinas que permanece eternamente en el baño, o que las rayas dejadas por los muebles en esta o aquella alfombra vieja, o el único clavo martillado por Barragán en una de las paredes de la casa? La necesidad de una lista de señales reales de la presencia del propietario en la casa no será invocada aquí. Más bien, espero que mi lectura equivalga a una comprensión de *la inversión de las huellas* —una invención de la fantasía asociativa y del conocimiento conjetural— llevada a cabo por Bonillas con la ayuda de una colección dispar de objetos, encontrados o hechos *ad hoc*, y colocados en cada lugar de la casa según un sistema de semejanzas secretas, de correspondencias materiales e inmateriales o, para usar la noción fundamental de Walter Benjamin, de “semejanzas no sensibles”.³ Semejanzas, de hecho, cuya sutileza o “secreto” *imita* el ocultamiento de la propia intimidad de Barragán en los detalles de la casa, lo que podríamos llamar sus características “peri-arquitectónicas”.

² La *Guía para guías de Secretos* fue un documento interno escrito por Bonillas para orientar a los empleados de Casa Barragán, cuya tarea consistía en presentar la exposición a los visitantes y acompañarlos por la casa.

³ Walter Benjamin, “On the Mimetic Faculty”, en *Reflections* (Nueva York, Pantheon Books, 1978), 334 [“Sobre la facultad mimética”, en *Obras*, libro II, vol. 1, trad. José Navarro Pérez (Madrid: Abada, 2007), 213.].

La intervención de Bonillas responde a la necesidad de una herramienta de marcado suplementaria para este espacio liso doblado sobre sí mismo. Al utilizar un método de indexación habitual en su obra, promulga una lectura de la casa simultáneamente basada y dirigida a producir una forma de conocimiento cuyos fundamentos refieren a las historias de la fotografía como una técnica y un constructo cultural predominante más allá de los límites materiales del medio fotográfico. *Secretos* extiende así el análisis del objeto a una zona de sincronía histórica en la que lo post-fotográfico y lo fotográfico parecen coincidir, incluso para replicarse entre sí. Y esto, por supuesto, mientras hablan al parecer acerca de la vida, los gustos y la idiosincrasia personal de un personaje, en su casa. Cada detalle o *secreto* en el dispositivo de Bonillas puede equipararse con una experiencia estética puntual; cada uno resulta de una situación en la que se pone una trampa para que las apariencias sean traicionadas por sus propias semejanzas. Si los rastros hacen el interior, sólo la *mántica* conjetural de semejanza y asociación (en otras palabras, la “semiótica”, una forma de necromancia, de adivinación) puede proporcionar una brújula para podernos mover por ella. *Leemos* una casa, como decía Gaston Bachelard.⁴ Pero no hay interpretación, ni semiótica, sin un elemento de profecía.⁵ Un entorno de rastros sólo puede ser leído e interpretado mediante la aceptación de una cierta doctrina de lo similar (un conocimiento de los signos y de sus correspondencias latentes). Y leer un interior significa, inevitablemente, indexarlo.

Nuestra lectura de los *Secretos* de Bonillas no seguirá su orden numérico, que se basa en el itinerario del visitante por el espacio físico de Casa Barragán. Más bien, nos situaremos *in medias res*, en uno de los muchos enclaves donde las similitudes se entrecruzan. La totalidad de la casa —una transposición simbólica de la vida de Barragán— es el campo de juego para tales relaciones: entre la arquitectura moderna, las vanguardias de los años veinte y treinta, la ideología burguesa de finales del siglo XIX, el colonialismo y un paradigma cultural que lleva al visitante de vuelta al Renacimiento y el barroco europeos. Un simple vistazo a la lista de

⁴ Gaston Bachelard, *The Poetic of Space* (Boston: Beacon Press, 1969) [*La poética del espacio*, trad. Ernestina de Champourcín, Breviarios 183 (México: Fondo de Cultura Económica, 1975)]. Véase esp. capítulo 3.

⁵ Carlo Ginzburg, “Morelli, Freud and Sherlock Holmes: Clues and Scientific Method”, en *History Workshop*, núm. 9 (primavera de 1980): 34. En una nota a pie de página, Ginzburg proporciona una interesante cita de T. Huxley: “incluso en el sentido restringido de ‘adivinación’ es obvio que la esencia de la operación profética no se encuentra en su relación hacia el pasado o hacia el futuro con el transcurso del tiempo, sino en el hecho de percibir lo que está al margen de la esfera del conocimiento inmediato; la visión de lo que es invisible para el sentido natural del vidente” [“Morelli, Freud y Sherlock Holmes: indicio y método científico”, en Umberto Eco y Thomas A. Sebeok (comps.), *El signo de los tres, Dupin, Holmes, Peirce*, trad. E. Busquets (Barcelona: Lumen, 1989), 161].

Secretos permite una cómoda identificación de objetos pertenecientes a todas estas categorías. Por ahora, basta con decir que la capa más profunda (lo que Michel Foucault llamó “la episteme del siglo XVI” y que Ginzburg denominó el “paradigma conjetural del conocimiento humano”) es el elemento dinamizador de un sistema cuyo rasgo recurrente es el binomio de secreto y similitud.⁶

Imagen, índice, pasaje

Nuestro inicio *in medias res* nos devuelve a la postal que el artista, o un visitante anterior, dejó entre las páginas del quinto volumen de la *Historia de la vida privada*. La fotografía está en la raíz de nuestra investigación, y esta foto del rostro de Jean Cocteau, tomada por Germaine Krull en 1929, es particularmente sintomática. El gesto de Cocteau de cubrirse la cara es de ocultamiento, de súbito secretismo; pero sería un error tomarlo por un mero señuelo para captar la atención. En última instancia, algunos pueden considerar que no importa si el personaje que cubre su cara es Cocteau o alguien más, ya que la imagen es fascinante por sí misma, y ese es precisamente nuestro punto de partida.

Una fotografía, especialmente si es un retrato, induce en el sujeto una respuesta de auto-reconocimiento que va aparejada con la aprobación o desaprobación de la semejanza producida por la toma. Esta apreciación de la semejanza sólo puede referirse a otras afinidades o imágenes del sujeto, otras proyecciones, incluyendo los reflejos en espejos —se trata de una comparación de máscaras. Si aceptamos la idea de Lacan del rostro como una piel desechable,⁷ la cámara aparece como la herramienta diseñada para robarla y, en última instancia, des-realizar a su portador. La captura fotográfica, marcada por un clic, sugiere una interrupción en el tiempo existencial del sujeto; roba un momento, algo íntimo: un secreto; un *detalle* desconocido.⁸

⁶ Carlo Ginzburg, “Morelli, Freud and Sherlock Holmes”, 12-21, y Michel Foucault, *The Order of Things* (Nueva York: Pantheon Books, 1970), 29 [*Las palabras y las cosas*, trad. Elsa Cecilia Frost (Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 1968), 26].

⁷ Jacques Lacan, “What is a Picture?”, en *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis* (Nueva York: Norton, 1981), 107: “[El gesticulante animal hinchado en combate] revela algo que es como una máscara, un doble, una envoltura, una piel desechable, lanzada para cubrir el marco de un escudo. Es por medio de esta forma separada de sí misma que el ser entra en juego en sus efectos de vida y muerte, y se podría decir que es con la ayuda de esta duplicación del otro, o de uno mismo, que se realiza la conjunción de la que procede la renovación de los seres en la producción.”

⁸ Walter Benjamin, “Little History of Photography”, en *Selected Writings*, vol. 2 (Cambridge y Londres: The Belknap Press de Harvard University Press, 1999), 510. “Es corriente, por ejemplo, que alguien se dé cuenta, aunque sólo sea a grandes rasgos, de la manera de andar de las gentes, pero seguro que no sabe nada de su actitud en esa fracción de segundo en que se alarga el paso. La fotografía en cambio la hace patente con sus medios auxiliares,

La fotografía es, por definición, indiscreta, y su indiscreción a menudo cuenta con la colaboración de su sujeto. Cocteau parece estar defendiéndose de ella, y al ocultar su cara (de manera enfática incluso) evita la identificación. Al hacerlo, aumenta la necesidad de un título para la imagen. Pero el hecho de que la fotografía, y en particular el retrato, sea un acto de apropiación (bien delicado, como todos los fotógrafos callejeros saben) no exonera a la persona fotografiada: la fotografía esparce la culpa a ambos extremos de la imagen. Benjamin, en su ensayo canónico, fue el primero en vislumbrar esta intrincada relación:

La cámara se empequeñece cada vez más, cada vez está más dispuesta a fijar imágenes fugaces y secretas cuyo shock suspende en quien las contempla el mecanismo de asociación. Es aquí donde ha de intervenir la inscripción, que incorpora a la fotografía en la literaturización de todas las relaciones de la vida, y sin la cual toda construcción fotográfica se quedaría en mera aproximación. No en balde se ha comparado ciertas fotos de Atget con las de un lugar del crimen. ¿Pero no es cada rincón de nuestras ciudades un lugar del crimen?; ¿no es un criminal cada transeúnte? ¿No debe el fotógrafo, “descendiente del augur y del arúspice”, descubrir la culpa en sus imágenes y señalar al culpable? “No el que ignore la escritura, sino el que ignore la fotografía”, se ha dicho, “será el analfabeto del futuro”. ¿Pero acaso no es menos analfabeto un fotógrafo que no sabe leer sus propias imágenes? ¿No se convertirá la inscripción en uno de los componentes esenciales de las fotos?⁹

El pasaje de Benjamin nos permite dirigir nuestra atención hacia la cuestión de la inscripción, pie de foto o “leyenda” (lat. *legenda*: que “debe ser leída” para entender la imagen). La necesidad de una leyenda es reveladora de la condición semiótica de las fotografías en oposición a las imágenes en general, en la era de la “literaturización de todas las relaciones de la vida”, precisamente porque revela una insuficiencia que parece específica del ámbito fotográfico y su invasiva vocación factográfica. En virtud de esa insuficiencia, surge inevitablemente una relación de doble subordinación entre las palabras y las fotografías. Sin embargo, el hecho de que esta noción se aplique a las fotografías en lugar de a todo tipo de imágenes requiere un análisis adicional. Es difícil ignorar el comienzo de *Las palabras y las cosas* de Michel Foucault,

con el retardador, con los aumentos” [“Pequeña historia de la fotografía”, en *Discursos interrumpidos I*, pról., trad. y notas de Jesús Aguirre (Buenos Aires: Taurus, 1989), 61-83, cita en p. 67].

⁹ Benjamin, “Little History of Photography”, 527 [“Pequeña historia de la fotografía”, 82].

sobre la cuestión de los nombres propios en su lectura de *Las Meninas* de Velázquez.¹⁰ La equivalencia palabra-imagen, que Foucault considera engañosa en la pintura, es la fuerza que anima la empresa cultural que llamamos fotografía. Mientras que, como sugiere Foucault, un cuadro “libera una luz” cuando su relación con los nombres propios queda suspendida, lo contrario ocurre con una fotografía: su legibilidad disminuye y con ella su valor. Quizás porque la pintura es hecha y la fotografía es *capturada*, la conexión de esta última con los hechos necesita manifestarse con más fuerza. En su explicación de la iconicidad pura de una pintura, Foucault da indirectamente una descripción clara de la función indicial de la fotografía (“un dedo con el cual señalar”) como un fundamento de su valor social, aparentemente implicando con ello que las imágenes no necesitaban inscripciones antes de la era fotográfica; aunque al hacerlo Foucault podría estar subestimando una funcionalidad clave de la pintura clásica. Presumiblemente, está mirando la pintura desde la perspectiva, y contra el telón de fondo, de la era fotográfica. De hecho, *Las Meninas* aparecen en su texto como una máquina perfecta de absorción, entendida como la cancelación de la indicialidad de una imagen.

De regreso al *Secreto núm. 31*: la postal necesita la leyenda “Jean Cocteau” junto a la efigie de aquel hombre que se niega a ser reconocido. Existen, en el contexto de los *Secretos* de Bonillas, otros hechos que hacen que esta imagen sea más relevante y con mayor razón aún indicial. Barragán admiraba a Cocteau y la imagen se orienta hacia (y se niega a mirar) un armario desde el que otro fanático de Cocteau —el fallecido David Bowie— acecha la escena. Uno de los axiomas de la obra de Bonillas es que la vida de Barragán se encuentra en sus armarios, gabinetes y cajones. Mientras tanto, las referencias a la viuda de Bowie, Iman, supuestamente amiga de Luis Barragán, pueblan el otro lado de la habitación. En su propia objetualidad, la fotografía apunta en múltiples direcciones, algunas de las cuales son invisibles.

Si la prosa de la fotografía depende de su relación con los hechos, su poesía se basa en su relación con el tiempo. Un nivel suplementario de significación surge cuando la vista y el sitio se mezclan, cuando la imagen existe en el continuo del espacio como una cosa. Podríamos decir,

¹⁰ “No porque la palabra sea imperfecta y, frente a lo visible, tenga un déficit que se empeñe en vano por recuperar. Son irreductibles uno a otra: por bien que se diga lo que se ha visto, lo visto no reside jamás en lo que se dice, y por bien que se quiera hacer ver, por medio de imágenes, de metáforas, de comparaciones, lo que se está diciendo, el lugar en el que ellas resplandecen no es el que despliega la vista, sino el que definen las sucesiones de la sintaxis. Ahora bien, en este juego, el nombre propio no es más que un artificio: permite señalar con el dedo, es decir, pasar subrepticamente del espacio del que se habla al espacio que se contempla, es decir, encerrarlos uno en otro con toda comodidad, como si fueran mutuamente adecuados.” Véase Foucault, *The Order of Things*, 9 [*Las palabras y las cosas*, 19].

con Lacan, que en la era post-fotográfica todos existimos “en la mirada”, y que si la mirada y la imagen son sinónimos podemos suponer que el espacio ha incorporado los poderes de una cámara. A la cruda luz del día somos *foto-grafiados*,¹¹ y las cosas existen en el umbral de la actualización fotográfica. Todo ya es una imagen y puede funcionar de maneras indiciales múltiples y simultáneas. Por lo tanto, necesitamos entender cómo los objetos y las imágenes de repente se vuelven equivalentes, es decir, la mecánica de sus funciones y similitudes indiciales intercambiables entre sí.

La temperatura de las imágenes de familia

En el primer capítulo de *Iconología*, W. J. T. Mitchell examina una definición de la imagen que recuerda directamente la formulación de Foucault de la doctrina de la semejanza en el siglo XVI:

La imagen es la noción general, ramificada en varias similitudes específicas (*convenientia, aemulatio, analogía, simpatía*) que mantiene el mundo unido con figuras de conocimiento. Presidiendo todos los casos de imágenes, por lo tanto, ubico un concepto matriz, la noción de imagen “como tal”, el fenómeno cuyos discursos institucionales apropiados son la filosofía y la teología.¹²

En un gran ejercicio de síntesis histórica impulsado por la analogía e interrumpido por el pragmatismo, Mitchell continúa articulando este sistema con la triple clasificación de signos de C. S. Peirce como iconos, índices y símbolos, que compara con los tres principios de David Hume de la asociación de ideas: semejanza, contigüidad y causalidad. Estos últimos, “en el sistema de Peirce, se convierten de mecanismos mentales en tipos de significación”.¹³ Mitchell recuerda la definición de Peirce de la imagen fotográfica como icono e índice, es decir, como un tipo doble de signo, y extiende esta noción al reino de las imágenes (“impresiones”, materiales o mentales) en general. Sin embargo, al argumentar que “la relación de las palabras y las ideas, del discurso y el pensamiento, gira en la misma bisagra que, en la semiótica, conecta el símbolo con el icono indicial”, señala como “metafísica” la comprensión de Roland Barthes de la imagen fotográfica en tanto “mensaje sin código”, para concluir, pocas líneas más adelante, que “la

¹¹ Lacan, “What Is a Picture?”, 106.

¹² W. J. T. Mitchell, *Iconology* (Chicago: Universidad de Chicago Press, 1986), 13 [*Iconología*, trad. Mariano López Seoane (Buenos Aires: Capital Intelectual, 2016)].

¹³ Mitchell, *Iconology*, 58.

semiótica sería mejor entendida en algo así como la forma en que entendemos la retórica del Renacimiento: como un meta-lenguaje floreciente que muestra interminables redes de distinciones y ‘entidades semióticas’”.¹⁴ A medida que Mitchell hace una dura crítica del paradigma semiótico sin abordar en última instancia la doctrina de las semejanzas que le es central, y mucho menos el concepto de signatura, produce una fórmula brillante para ilustrar la relación problemática entre imagen y texto: “Un cuadro, dice, normalmente es ‘leído’ en algo así como la forma en que leemos un termómetro sin graduar”.¹⁵

Y, sin embargo, ¿cómo sabemos que un termómetro sin graduar *significa*? Las fluctuaciones del mercurio son un claro ejemplo de semejanza empática. Expresado de forma figurativa, es precisamente porque las fotografías son *rastros* que no sólo transmiten semejanzas icónicas, sino también *temperaturas*.¹⁶ Estas imágenes, secuestradas de lo real, dislocadas del flujo del tiempo, tienen una temperatura porque no sólo se asemejan a lo que se parecen sus sujetos. Forman parte de una red más grande de cosas que se asemejan a otras por contigüidad (digamos, que pertenecían a alguien), emulación (por ejemplo, según su disposición en un espacio), analogía (con otras formas y composiciones internas, con otras imágenes o su disposición) y empatía (la forma en que una imagen aparece en el papel por el proceso de revelado recuerda la tinta invisible; por sus relaciones con el papel, los fluidos de repente dan a luz a rostros; la forma en que una fotografía se quema en cenizas o se pliega en contacto con la lluvia, y la forma en que una fotografía soporta la luz del sol y el polvo y toma así el color del tiempo, volviéndose amarilla o gris, recuerda las fluctuaciones de la carne humana; también proporciona una imagen común del tiempo mismo). Estas formas auxiliares de semejanza provocan reacciones en nosotros, los espectadores, y podríamos invocar nuevamente el símil de la temperatura —la temperatura corporal— para describir nuestras relaciones con los objetos fotográficos que “calientan nuestros corazones” o “nos dejan fríos” por razones que van mucho más allá de lo que vemos en las imágenes; razones que son sensuales y no. Las fotografías familiares personifican esas relaciones, mientras que sus aparatos de énfasis y preservación intentan organizarlos un poco.

¹⁴ Mitchell, *Iconology*, 60-61.

¹⁵ Mitchell, *Iconology*, 67. Las cursivas son mías.

¹⁶ Cabe destacar que Bonillas planeaba añadir un *secreto* adicional a su exposición en Casa Barragán: un termómetro publicitario gigante (de unos 150 por 30 centímetros) fabricado en la década de 1920, capaz de medir “todas las temperaturas”, y aún en buen estado de funcionamiento. Fuente: conversación con el artista, enero de 2017.

Poco después de heredar el archivo de su abuelo —una enorme colección de unas 3800 fotografías clasificadas en 30 carpetas—, Iñaki Bonillas inició una fértil investigación que resultó, a lo largo de casi doce años, en la realización de casi tantas instalaciones en galerías y series parafotográficas como carpetas había en el archivo. Si bien todos estos proyectos tenían un claro componente indicial, quizás sólo el primero y el último abordaban el archivo como un todo. *Pequeña historia de la fotografía*, realizado en 2003, consistió en dos momentos: uno de disrupción, colocando los álbumes de J. R. Plaza entre otros libros en los estantes de la galería comercial de Bonillas en Bruselas; y un segundo momento, más analítico y laborioso, consistente en documentar el archivo mediante fotografías de cada página doble en las carpetas —una página incluye cuatro imágenes— que dio lugar a unos 630 diapositivas iluminadas por detrás y presentadas en un conjunto de vitrinas. La cuestión, entonces, era indexar algo que las carpetas llenas de imágenes no indexaban ya, indexar el índice como equivalente de migrar todo el contenido de un libro a su tabla de contenidos. El acto fue algo más que una fuga de lo autobiográfico, resultando en una declaración sobre la semejanza del archivo J. R. Plaza con todos los archivos fotográficos, o mejor dicho: sobre la capacidad de una colección —un microcosmos— cuyas dimensiones podían equipararse con la extensión de la vida de un hombre, para resumir o miniaturizar la historia de una práctica material y su lenguaje visual resultante: un macrocosmos. Bonillas tal vez supuso que el archivo de J. R. Plaza había ganado tal poder alegórico por medio de los esfuerzos de su creador para hacerlo funcionar como una totalidad que contuviera perfectamente su *vida como imagen* —un esfuerzo sostenido que se puede apreciar claramente en las fotos. Cada rasgo paradigmático en ellas, cada gesto que puede representar un caso ejemplar de fotografía, es una *signatura* de esa relación de semejanza entre el microcosmos del archivo y el macrocosmos de la historia del medio.¹⁷

Doce años más tarde, Bonillas ideó un sistema de indexación alternativo para el archivo de su abuelo. Trabajando con un programador de computadoras para un encargo *web* de la Dia Art Foundation, el artista diseñó un sistema que combinaba los detalles en cada una de sus imágenes con una lista de palabras abierta, obtenidas por *crowdsourcing*. Mientras tanto, cada palabra refería al usuario del sitio *web* a todas las fotografías que la incluían en su índice. Así, el archivo sería estudiado en dos vías divergentes: primero, una palabra conduce a una imagen y a otra

¹⁷ Mi lectura de esta obra reproduce el análisis de Agamben de la teoría de las firmas de Foucault. Véase Giorgio Agamben, *The Signature of All Things* (Brooklyn: Zone Books, 2009), 29-31, 55-56 [*Signatura rerum. Sobre el método*, trad. Flavia Cosla y Mercedes Ruviluso (Barcelona: Anagrama, 2010), §15, 25].

imagen y así sucesivamente; luego, esa imagen hará aparecer otras palabras que el usuario repasará junto con otras imágenes. Poco después de comenzar su exploración, el usuario se perdería inevitablemente *in media res*. Su vértigo al enfrentar *Words and Photos* era, de hecho, el vértigo de la semejanza. Cada imagen, indexada por una multitud anónima de participantes en el proyecto, contenía potencialmente cualquier palabra; y por la conexión de esa cualquier-palabra se asociaría con cualquier otra imagen en el archivo. “En una fotografía, por ejemplo, una mujer está llorando; el impulso podría haber sido etiquetar una palabra que describe su abandono, pero eso es quizás incorrecto. Esa persona puede haber estado llorando no por tristeza sino por alegría.”¹⁸

Las similitudes son ambiguas y maleables; son “plásticas”. Una fotografía “libera sus iluminaciones” en el momento de extrema ambigüedad cuando su inscripción da una pista sobre el referente mientras se asume incompleta. Entretanto, el trabajo de las palabras indiciales es señalar detalles (partes de cosas, cosas) dentro de un marco. Cuanto más intentamos contar esos detalles, más crecen en número, de modo que perdemos de vista el motivo inicial de la imagen. Cada foto es un reflejo local del mundo y por lo tanto un detalle. Cada uno de los detalles de la imagen, por lo tanto, equivale a una fotografía. En pocas palabras, no hay cartografía visual en *Words and Photos*, pues cada palabra del índice representa una especie de primer plano. A medida que el ojo se acerca, la imagen conduce a otra. Un *pasaje*. El proceso puede repetirse tantas veces como el usuario lo soporte.

Detalles, pistas, firmas

Fox Talbot y Daguerre tenían dos cosas en común: trabajaban silenciosamente en procesos paralelos de invención y, una vez que hicieron sus descubrimientos, los mantuvieron en secreto. La fotografía tiene el secretismo en su ADN, lo que contrasta con su vocación de socavar el misterio de lo real al revelar sus máximos detalles. Mientras tanto, se puede decir que el misterio de una fotografía reside en la continuidad de sus detalles. Antes de hacer *Words and Photos*, Bonillas ya había abordado la cuestión del detalle en varias series, especialmente en *Las ideas del espejo* (2009) y *A Storm of Secondary Things* (2012). En 2013, llevó esta investigación más allá de los límites del archivo de J. R. Plaza y hacia el ámbito de la pintura histórica, señalando

¹⁸ Véase “500 Words: Iñaki Bonillas”, *Artforum* (18 de agosto de 2014). <https://www.artforum.com/words/id=49258> (consultado en diciembre de 2016).

de forma problemática la equivalencia de la historiografía de la pintura y el papel que la fotografía desempeñaba en ella. El título de este trabajo fue (*Détail*), y consistía en cinco instalaciones, que presentaban reproducciones de pinturas por encima y por debajo de un estante en una pared; una vitrina, que incluía una colección de citas visuales de la palabra “detalle” encontradas en cerca de un centenar de referencias en múltiples idiomas; y una proyección de detalles de ventanas hallados en pinturas clásicas.¹⁹

En (*Détail*), cada disposición de las imágenes en las paredes siguió el mismo patrón de organización, y representó una etapa en el estudio de los libros de historia de la pintura como fuente primaria. La presentación de los detalles en ellas se abordó como un género visual en la historia del arte. Cada una de las cinco instalaciones presentaba un *florilège* de imágenes organizadas axialmente: las imágenes en color se mostraban en una secuencia horizontal por encima del estante, mientras que las reproducciones en blanco y negro situadas por encima y por debajo proporcionaban un comentario marginal. Las imágenes en el eje horizontal eran fotografías de detalles en pinturas, impresas a tamaño real, aunque habían sido obtenidas de libros de historia del arte y no de las propias pinturas. Las imágenes auxiliares en blanco y negro eran páginas reales de libros o fotografías de páginas de libros. Sus relaciones, como las resumía el artista, estaban regidas por un principio de semejanza en los colores dominantes y en las formas pictóricas. Cromáticamente, cada uno de los cinco grupos mostraba el predominio de un matiz que recordaba obras anteriores de Bonillas, marcados por una aproximación reduccionista a la clasificación de imágenes basada en códigos cromáticos, como *Bañeras* (2005) o *Lighting* (1999). En conjunto, cada instalación en (*Détail*) era un índice suelto de posturas, motivos y anécdotas en la composición, que conducía a un diálogo de fragmentos, pero nunca a otra figura que no fuera su disposición externa, objetivada. Así, las imágenes comentaban la relación de dependencia entre las narrativas de la historia del arte y la discontinuidad artificial de los detalles, ofreciendo irónicamente una *pequeña historia de la historiografía del arte* que estaba compuesta exclusivamente de fragmentos en lugar de obras completas.

La inspiración del artista para este trabajo se derivó de dos referencias: por un lado, el *Atlas Mnemosine* (que quedó inconcluso en 1929) de Aby Warburg como el arquetipo de una investigación estrictamente basada en datos icónicos presentados en un plano sincrónico. Por

¹⁹ Para esta parte de la obra, Bonillas fotografió 40 ventanas como aparecen en los libros, y posteriormente las convirtió en diapositivas en blanco y negro. Éstas se proyectaron en una pantalla flotante en medio de la galería.

otro lado, una investigación reciente titulada *Secret Knowledge*, en la que el pintor David Hockney demostró el uso generalizado de la óptica como un factor definitorio de la historia moderna de la pintura.²⁰ Explicado como una búsqueda detectivesca, desencadenada por una primera chispa de sospecha y progresando a través del descubrimiento de pistas en las pinturas y sus historias relacionadas, el relato de Hockney ha dado lugar a una profunda reconsideración del *ethos* de los viejos maestros, así como de las características definitorias del movimiento moderno del siglo XIX. *Secret Knowledge* se origina en la cuidadosa observación de detalles en obras tan históricamente distantes como las de Ingres, Warhol, Giotto y Holbein, seguidos por Van Eyck, Durero, Caravaggio y Velázquez, entre muchos otros. Aplicando en muchos casos la *ratio* de la era fotográfica a la comprensión de las perfecciones e imperfecciones en las pinturas de los viejos maestros, la obra revela que las habilidades de Hals, Rafael y similares se apoyaron en parte en su conocimiento secreto de herramientas ópticas tales como los espejos, las lentes y la cámara oscura. Hockney demuestra ampliamente el uso de estos instrumentos, pero también presenta otra herramienta clave para su búsqueda: un “gran muro” ubicado en su estudio, donde organizó cientos de reproducciones de pinturas para examinar las similitudes y los cambios formales en un contexto histórico y técnico. Este despliegue de imágenes facilitaba una visión diacrónica cuando se leía horizontalmente y de izquierda a derecha, pero también sugería relaciones sincrónicas entre las obras de arte dentro de cada periodo específico. Su semejanza con el *Atlas Mnemosine* de Warburg era, pues, obvia y engañosa. Pero el gran muro de Hockney también podría compararse con aquellos paneles de corcho donde los detectives de la policía fijan fotografías de los sospechosos, víctimas, lugares y demás para revelar sus conexiones y adivinar el próximo movimiento del criminal. Además de redefinir la *technè* del paradigma realista en la pintura clásica conectando muchas de sus obras maestras con la óptica y por lo tanto con el impulso fotográfico, el aparato de evidencias de Hockney nos invita a rectificar la afirmación de Walter Benjamin de que el objetivo histórico de la fotografía era “fijar las imágenes de la camera obscura”.²¹ Pues esas imágenes habían sido, de hecho, capturadas ya literalmente en la pintura, sólo que las capturas se habían hecho a mano. El objetivo histórico de la fotografía, por lo tanto, era mecanizar y objetivar la captura.

²⁰ David Hockney, *Secret Knowledge. Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters* (Londres: Thames & Hudson, 2006) (*El conocimiento secreto*, trad. Hugo Mariani (Destino, 2001)].

²¹ Benjamin, “Little History of Photography”, 507 [“Pequeña historia de la fotografía”, 63].

Los grandes hallazgos de Hockney podrían ser el segundo mayor giro en la redefinición moderna de la investigación iconográfica después de aquellos hechos por Giovanni Morelli, aunque el nombre de Morelli nunca se menciona en las páginas de *Secret Knowledge*. Como es bien sabido, en una serie de artículos publicados entre 1874 y 1876, Morelli propuso un nuevo método para corregir la atribución de las pinturas de los antiguos maestros, un método basado en el examen de detalles que muy posiblemente habrían escapado a imitadores y discípulos, como las orejas, los dedos de los pies o las uñas. Con su método, Morelli “realizó docenas de atribuciones nuevas en los museos más importantes de Europa”, estableciendo lo que todavía se conoce como el “método Morelli”:²² una forma de análisis pericial basada en la observación anatómica y la asociación conjetural de pistas —un sistema que acude con fuerza a la mente del lector del *Secret Knowledge* de Hockney.²³ Pero aunque Hockney pruebe adecuadamente la funcionalidad de la pintura como fotografía sin película, no es casual que el método de Morelli —como explicó Carlo Ginzburg— coincidiera cronológicamente con el desarrollo del psicoanálisis de Sigmund Freud y la cima de la ficción detectivesca expresada en las obras de Sir Arthur Conan Doyle. Las similitudes metodológicas de la resolución del delito, trazando los niveles inconscientes de la psique y corrigiendo la atribución de obras maestras artísticas, parecen estar determinadas por la analogía. El detective, el psicoanalista y el historiador del arte parecen emularse unos a otros en su búsqueda de pistas, rastros o, en otras palabras, semejanzas. La fotografía desempeña un papel clave en este marco.²⁴ Ahora parece que estamos mejor equipados para entender los comentarios de Walter Benjamin sobre el “inconsciente óptico” y su aparición en los detalles fotográficos, así como el compromiso del fotógrafo de “descubrir la culpa [...] y desenmascarar al culpable” —sus secretos— “con los dispositivos de aumento retardación” propios del medio.²⁵

A la tríada histórica de Morelli-Freud-Conan Doyle debemos añadir, obviamente, a Aby Warburg, cuya “ciencia sin nombre” fue también de reconocimiento de patrones minuciosos y de

²² Ginzburg, “Morelli, Freud and Sherlock Holmes”, 7 [“Morelli, Freud y Sherlock”, 117].

²³ Consideremos, por ejemplo, el examen comparativo de Hockney de las líneas en cortinas y ropas modeladas; sus juegos de imitación y emulación para revelar elementos clave del marco de una pintura; o, de manera significativa, su voltear ciertas imágenes para demostrar que “tienen más sentido” como reflejos de espejo.

²⁴ “En la medida en que el detective se transforma en personajes de cualquier tipo, confirma de modo evidente que su lugar de existencia no está en la esfera de los seres dotados de una forma propia y por consiguiente inimitables, sino que más bien reina sobre un mundo circundante en que todas las figuras son reproducibles en todo momento.” Cito y traduzco aquí la edición francesa del texto: S. Kracauer, *Le roman policier* (París: Payot, 2001), 177.

²⁵ Benjamin, “Little History of Photography”, 510 [“Pequeña historia de la fotografía”, 82].

rastreo de similitudes, una “iconología del intervalo” y “una psicología del movimiento pendular entre la posición de causas como imágenes y como signos”.²⁶ La búsqueda de signos de Warburg —signos de conexiones, engramas— es un intento por representar el tejido conectivo de la historia del arte. En sus *Bilderatlas*, el contenido del conocimiento coincide con la exhibición de la imagen —cada panel es imposible de “resumir” en un número menor de iconos y pide más bien ser memorizado como un *yantra*. Como explica Agamben en *The Signature of All Things*:

Las imágenes (de hecho, las fotografías, expresamente reveladas e impresas en el laboratorio fotográfico de la Warburghaus) que componen cada una de las setenta y nueve tablas del atlas no deben verse —como en los libros normales de arte— como reproducciones de las obras o de los objetos fotografiados en ellas y a los cuales, por lo tanto, en última instancia, deberíamos referirnos. Éstas valen, por el contrario, en sí [...]. Las *Pathosformeln* no se encuentran, pues, en las obras de arte ni en la mente del artista o del historiador: coinciden con las imágenes que el atlas registra puntualmente. [...] Warburg, con una terminología paracientífica más cercana en realidad a la de la magia que a la de la ciencia, se refiere a las *Pathosformeln* como a “dinamogramas desconectados” (*abgeschnürte Dynamogramme*) que vuelven a adquirir en cada oportunidad su eficacia en el encuentro con el artista (o con el estudioso). A pesar de la imprecisión de una terminología influida sin duda por la psicología de su tiempo [...] las *Pathosformeln*, los “engramas” y los *Bilder* que intenta aprehender no son signos ni símbolos, sino signaturas; y la “ciencia sin nombre” que él mismo no alcanzó a fundar es algo así como una superación y una *Aufhebung* de la magia a través de su propio instrumental: en este sentido, una arqueología de las signaturas.²⁷

El *Atlas Mnemosine* de Warburg es una referencia explícita en el (*Détail*) de Bonillas, pero su ciencia sin nombre puede asociarse con lo que Ginzburg llamó el *paradigma conjetural* en acción en Morelli-Freud-Conan Coyle —una forma de conocimiento que, según Michel Foucault, domina la hermenéutica del siglo XVI, y que recientemente ha sido revitalizada en la

²⁶ Aby Warburg citado por Giorgio Agamben, “Aby Warburg and the Nameless Science”, en *Potentialities* (Stanford: Stanford University Press, 1999), 94. Cabe señalar que Agamben se refiere al paleógrafo Ludwig Traube como uno de los mentores de Warburg, admirado por su habilidad para “extraer de los errores de los copistas y de las influencias caligráficas descubrimientos decisivos para la historia de la cultura” (pp. 92-93) [“Aby Warburg y la ciencia sin nombre”, en *La potencia del pensamiento. Ensayos y conferencias* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2007), 165, 170].

²⁷ Agamben, *The Signature of All Things*, 56-57 [*Signatura rerum*, §14].

práctica por el *Secret Knowledge* de Hockney.²⁸ Los objetos naturales de este conocimiento son cualidades e intensidades, rastros y semejanzas, que todavía hoy son torpemente manejados por la episteme tecno-científica.²⁹ Mientras que Warburg y Hockney informan explícitamente el (*Détail*) de Bonillas, la confluencia de todos estos paradigmas (si es que no son manifestaciones de uno solo) a través del prisma de la fotografía nos proporciona un método para leer la instalación *Secretos* en la Casa Barragán.

El ready-made como instantánea

Una signatura es la marca por la cual un objeto confiesa su similitud con otros objetos; su detección nos permite captar su destino común. Como la signatura reside en la brecha entre un signo y las posibilidades de su interpretación, la detección de signaturas es difícil e inestable. Una manera tradicional de estabilizar este campo es la necromancia y el pensamiento esotérico, donde las semejanzas son cartografiadas por circuitos de influencia (el de las estrellas sobre el destino personal o colectivo, de las plantas medicinales sobre la enfermedad, etc.), cuyo conocimiento es considerado instrumental para la búsqueda humana de equilibrio. Benjamin describió el proceso de secularización de este conocimiento como una absorción progresiva de las fuerzas miméticas humanas en el lenguaje, “hasta liquidar las de la magia”.³⁰ La migración total de la mimesis al lenguaje y su consiguiente liquidación de la magia, podría explicar la implosión de la episteme estética basada en la analogía y el pensamiento asociativo, la constante reasignación de referencias y relaciones indexales, la alteración invisible de las cosas por medio de conceptos, las “desmaterializaciones” y las resignificaciones en serie, así como el nuevo esoterismo de la signatura en el arte desde principios del siglo XX hasta el presente. La cancelación de las jerarquías semióticas en este ámbito hace que estas operaciones sean

²⁸ Otra referencia clave en el siglo XX es, obviamente, la *Passagenwerk* de Benjamin. Además, Georges Didi-Huberman ha arrojado luz sobre el *Arbeitsjournal* de Bertolt Brecht (1938-1942) como ejemplo clave. Véase *Quand les images prennent position* (París: Minuit, 2009). Didi-Huberman mismo aplicó una metodología similar a proyectos recientes de la exposición, tales como *Atlas. How to Carry the World on One's Back?* presentado en 2011 en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en Madrid, así como *Soulèvements* en el Jeu de Paume en París en 2016, si bien este ensayo no es el lugar para discutirlos en profundidad.

²⁹ A pesar de que podemos esperar que algoritmos cada vez más sutiles superen esta torpeza con el tiempo, el desarrollo de una “intuición artificial” requerirá probablemente una transformación del paradigma racional-cuantitativo que era habitual entre los siglos XVI y XX. La mecanización de procesos sutiles de intelección podría traducirse en equivalentes no humanos, pero no necesariamente adaptará una mecánica sofisticada y ultrarrápida a las exigencias tradicionales de visibilidad, expresión, cálculo transparente, procesos de validación interpersonal, etcétera.

³⁰ Benjamin, “The Mimetic Faculty”, 336 [“Sobre la facultad mimética”, 216].

inevitable e incurablemente irónicas. Como he sugerido hasta aquí, el surgimiento y el dominio casi inmediato de la fotografía en la cultura occidental es un elemento clave en este desplazamiento histórico, no sólo dado el papel fundamental de las fotografías *per se* (como documentos, *souvenirs*, obras de arte), sino también, y de manera más importante, si consideramos el dominio de la economía de la fotografía sobre sus ámbitos vecinos (particularmente las artes visuales en sentido amplio y los relatos asociados a ellas). Debido al acercamiento periférico de Bonillas a la fotografía, su trabajo parece ser un campo relevante para la valoración de esos procesos en nuestro presente y en el pasado reciente.

La red de similitudes que articula los *Secretos* de Bonillas en Casa Barragán está profundamente fundamentada por la economía de la fotografía a pesar de que muchos objetos que utiliza no son fotografías, pues estos funcionan como tales. Precisamente el primer objeto de la ambiciosa instalación *in situ* de Bonillas, el *Secreto* núm. 1, consiste en una simple referencia al *alter ego* de Marcel Duchamp, Rose Sélavy. El nombre fue “extraído” de *Why Not Sneeze Rose Sélavy?* (1921), un *ready-made* asistido y una de las primeras apariciones históricas de este personaje (antes de que Duchamp añadiera la segunda ere al nombre de pila más tarde ese mismo año). La réplica parcial de Bonillas de *Why Not Sneeze...* no incluyó otros elementos de la pieza, como los terrones de azúcar de mármol y, más sintomáticamente, un termómetro. Pero *Secretos* núm. 12 [“Clímax”], núm. 34 [“Pie”], y núm. 36 [“Farmacia”] incluyen otras referencias a las obras de Duchamp,³¹ lo que lo convierte junto con Man Ray en el artista más citado (después de Luis Barragán) en la instalación. Acompañando el primer *secreto*, el visitante encuentra una *emulación* de un fotograma de la película de Man Ray, *L'étoile de mer*: dos manos que muestran las líneas de sus palmas, que han sido coloreadas y que recuerdan el interés de los surrealistas por reformular el contenido de las tradiciones esotéricas —es decir, en la reescritura de firmas. Man Ray fue, además, el retratista oficial de Rose Sélavy.³²

Seguiré a la crítica Rosalind Krauss en su afirmación de que el *ready-made* duchampiano debe leerse como un momento central en la expansión conceptual de la economía de la fotografía. De manera significativa, el marco del análisis de Krauss es una discusión sobre

³¹ Específicamente, *El gran vidrio* (1915-23); *Torture-morte* (1959) y *Pharmacy* (1914).

³² Como es bien sabido, “Rose” se convirtió en “Rose” (introduciendo así el juego de palabras “er-rose [es decir, Eros] c’est la vie”) después de la creación de *Why Not Sneeze...* en 1921, precisamente como Duchamp firmó una fotografía tomada por Man Ray donde el primero aparece posando como mujer. Este cambio también está asociado con la creación de *L’oeil cacodylate* de Picabia un poco antes ese mismo año, firmado “en 6 qu’habilla Rose Sélavy” por Duchamp. Véase: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-why-not-sneeze-rose-selavy-t07508>

prácticas indexales en el arte de los años setenta.³³ El prefacio de Duchamp al *Gran vidrio* (la *Caja verde*) es rico en terminología fotográfica (“Determinaremos las condiciones de mejor exposición del estado de reposo extra-rápido...”), y contiene una pista preciosa para la comprensión del *ready-made* como una “instantánea”, que describe la forma en que las obras por venir deben ser inscritas, es decir, qué pie llevarán, incluso antes de su existencia material:

Especificaciones para “*Ready-mades*”. Al planear un momento por venir (en tal día, tal fecha, tal minuto), “*inscribir un ready-made.*” —El *ready-made* puede ser buscado más tarde. (*con todo tipo de demoras*).

Lo importante entonces es sólo esta cuestión de elegir el momento exacto, el efecto de instantánea, como un discurso pronunciado en cualquier ocasión, pero *a tal hora*. Es una especie de cita.

—Naturalmente inscribe esa fecha, hora, minuto, en el *ready-made* como información.³⁴

Duchamp se formó como pintor y asumió la confrontación de la pintura con la fotografía invirtiendo ciertas *cosas* elegidas con las propiedades icónicas e indexales de la imagen fotográfica. Cortocircuitó por completo las técnicas, modernas o antiguas, de representación, para así conceptualizar un objeto paradójico que encarnaba tanto el grado cero de representación como el absoluto, mientras que aparecía problemáticamente como una no-escultura.³⁵ La diferencia entre un *ready-made* y una pintura es, en primer lugar, de velocidad, y resulta muy revelador el hecho de que Duchamp propuso sustituir la palabra “pintura” por “retraso”. El *ready-made* es una toma directa de lo real: una captura. Si la materialidad “no codificada” de la fotografía (una huella directa del mundo visible en el papel) invoca la necesidad perentoria de un título, Duchamp transfirió esa falta de sentido al mundo material mismo. Sabía que una leyenda

³³ Rosalind Krauss, “Notes on the Index: Seventies Art in America, Part 1”, en *October*, vol. 3 (primavera de 1977): 68-81, y “Notes on the Index: Seventies Art in America, Part 2”, en *October*, vol. 4 (otoño de 1977): 58-67. En su análisis, Krauss incluye los rayogramas de Man Ray como ejemplos centrales de una forma distinta de obra indicial —la que trata de las huellas directas como impresiones o inscripciones dejadas por los objetos— que en su opinión llegaron a fundamentar críticamente las prácticas específicas de los años setenta. Algunas obras de Bonillas, como *Vistas fotográficas desde un muro* (2002), *Blueprint no. 21* (2003), o *La historia del barco hundido, que es un barco y aún no es* (2013), podrían ser leídas como investigaciones de este modo indicial, así como indagaciones sobre la fotografía como un medio para la intervención de sitio específico.

³⁴ Marcel Duchamp, citado en Ann d’Hannoncourt y Kynaston McShine, *Marcel Duchamp*, cat. de exp. (Nueva York: Museum of Modern Art, 1973), 279.

³⁵ Mi afirmación responde implícitamente a la interpretación histórica de Jeff Wall sobre el *ready-made*. Véase “Object, Event, Depiction” (2006), http://www.hermeslezing.nl/hermeslezing2006_eng.pdf. Consultado en diciembre de 2016.

al pie podía ser cualquier cosa, y se aseguró de que la ambigüedad prevaleciera con el uso de juegos de palabras absurdos o circulares que no circunscribían el objeto semióticamente. Al utilizar la indiferencia como el único selector, o detector, válido de *ready-mades*, no sólo separó la obra de arte del universo del gusto de moda, sino que también emuló el ojo automatizado. Reconoció que el mundo era su propio archivo y que el único juego poético posible en él radicaba en la identificación errónea y la des-identificación, la indexación y subtitulación de cualquier cosa, un intento de borrar juguetonamente las firmas de las cosas como en su pintura *Tu m'*, donde el motivo principal es un dedo índice apuntando, posiblemente, al contenido del lienzo. La superficie de esta obra es prácticamente infinita. Las sombras de los *ready-mades* rodean el índice.

En este sentido, los *Secretos* de Bonillas someten la casa de Luis Barragán a una exhaustiva operación de 1) indexación de detalles estratégicos del sitio, donde se identifican rastros fantasmales de Barragán; y 2) subtitulación o marcado de estos puntos mediante una red de objetos, imágenes, textos apropiados y réplicas de obras de arte. En muchos de ellos, el procedimiento seguido por Bonillas puede asimilarse al del *ready-made* asistido. De hecho, toda la intervención puede entenderse como un gran acto de “asistencia” artística a la casa, en parte terapia y en parte tortura. El visitante tiene la sensación de que los *secretos* —replicantes compulsivos— han aparecido en lugares recónditos de la casa como esas vainas de la película *La invasión de los ladrones de cuerpos*.

No olvidemos que mientras los *ready-mades* en general eran cosas cojas secuestradas por el arte, la mayoría de los *ready-mades* sobrevivió a Duchamp en forma de réplicas autorizadas, es decir, simulacros o emulaciones, normalmente refabricadas a partir de fotografías. El *ready-made-como-instantánea* es un detalle pseudo-fotográfico del mundo y es subtulado como tal; pero es también una imagen-objeto que viene a ilustrar un subtítulo potencialmente preexistente. Los *Secretos* de Bonillas desarrollan este esquematismo alterado al subtular la casa-museo (que es una imagen de sí misma) con objetos que actúan como texto poético. Muchos de estos objetos se asemejan a obras de arte, pero no lo son, y viceversa. Se conectan en red, se envían referencias entre ellos, hacia lugares seleccionados de la casa (el microcosmos de Barragán) y hacia el mundo exterior (otras obras de Bonillas, la historia del arte). Se puede decir que son hipervínculos sin conexión a internet (que de todos modos está en el teléfono del visitante), y este ensayo ha sido un intento de diagramar una de esas redes, a partir de un detalle.

Si el *ready-made* altera la maquinaria de la imagen subtitulando poéticamente objetos encontrados, la división del yo artístico por la constitución de un *alter ego* añade una alteración suplementaria a la identidad del *ready-made* como una obra de arte. No se puede olvidar a Giovanni Morelli, quien reformuló el método de atribución de obras de arte históricas bajo el seudónimo de Ivan Lermolieff. Pero Rose Sélavy es el otro yo de Duchamp y *también* su musa. En *Secretos*, la musa y el remoto *alter ego* del artista son, al principio, Luis Barragán; después la lógica de la obra convierte a Barragán en una lista de otros, una especie de retrato, una máquina indicial que apunta en múltiples direcciones. Cada uno de los *secretos* se asemeja a un detalle en la vida de Barragán o en su arquitectura, o a una sospecha, un rumor a su costa. Cuando los *secretos* —los detalles de las obras y las obras mismas— no se parecen a las obras anteriores de Iñaki Bonillas, lo hacen en secreto. Una conversación silenciosa tiene lugar entre las lindes de ese triángulo: Luis Barragán, los *secretos*, Iñaki Bonillas. Un microcosmos que se asemeja, por medio de sus firmas, al macrocosmos extenso y fragmentado de la historia del arte moderno.