

Frente al dogmatismo de las concepciones que consideran las neovanguardias como una visión reciclada y una repetición espumosa de las vanguardias históricas, Benjamin H. D. Buchloh propone en el presente libro una relectura al respecto en el doble ámbito de las prácticas artísticas europeas y norteamericanas, partiendo del supuesto de que la neovanguardia no tiene por qué convertir lo antiestético en artístico ni lo trasgresor en institucional.

La dilatada labor crítica y teórica de Benjamin H. D. Buchloh ha venido dictada por un empeño por precisar distinciones y puntualizar vinculaciones entre la producción artística de ambas vanguardias, tanto en su dimensión política como estética, elaborando un discurso crítico que engrana las relaciones entre la producción cultural y la formación ideológica. Y ello en un complejo proceso de contextualización, en el que cada situación se articula en un desarrollo histórico más extenso.

ISBN 84-460-1509-9



9 788446 015093



Importado por:
Distribuidora de Libros
EL VIRREY S.A.C.
RUC: 20507891951
Jr. Centenario N° 170 Urb.
Confraternidad - Barranco

151

FORMALISMO E HISTORICIDAD

Benjamin H. D. Buchloh



FORMALISMO E HISTORICIDAD

Modelos y métodos
en el arte del siglo XX

Benjamin H. D. Buchloh

Akal / Arte Contemporáneo





Benjamin H. D. Buchloh es profesor de Arte contemporáneo, Crítica de arte y Teoría crítica en el Barnard College de la Universidad de Columbia, Nueva York. Editor de la revista *Interfunktionen* (Colonia, 1973-1975) y coeditor de la revista *October*, entre sus libros cabe destacar *James Coleman: projected Images 1972-94* (1995) y *Neo-Avantgarde and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955 to 1975* (2001). Responsable de la edición de *Modernism and Modernity* (1983), también ha colaborado en *The second Decade, 1986-1996* (1998), *Photography and Painting in the Art of Gerhard Richter: Four Essays on Atlas* (2000), *Gabriel Orozco* (2000), *Experiments in the Everyday: Allan Kaprow and Robert Watts. Events, Objects, Documents* (2000), *Dan Graham: Catalogue Raisonné* (2001), *Allan Sekula* (2003) y *Gerhard Richter; Eight Gray* (2003).

El trabajo reciente de Buchloh inicia una aproximación diferente a las prácticas artísticas del periodo de posguerra, situándolas en el contexto del trauma de la destrucción de la cultura burguesa en la Segunda Guerra Mundial y en la experiencia del Holocausto. En la actualidad trabaja en un libro sobre el pintor alemán Gerhard Richter, en el que explora estas cuestiones dentro de un marco histórico amplio.

AKAL

ARTE CONTEMPORÁNEO 15

DIRECTORA

Anna Maria Guasch

Portada: Sergio Ramírez

Maqueta: RAG

Motivo de portada: Gerhard Richter, *Ena (Akt auf einer Treppe)*, 1966

200 x 130 cm © Gerhard Richter

Reproducido con permiso del Studio Richter

© Benjamin H. D. Buchloh

© Ediciones Akal, S. A., 2004

para lengua española

Sector Foresta, 1

28760 Tres Cantos

Madrid – España

Tel.: 918 061 996

Fax: 918 044 028

www.akal.com

ISBN: 84-460-1509-9

Depósito legal: M. 42.102-2004

Impreso en Fernández Ciudad
(Madrid)

Reservados todos los derechos. De acuerdo a lo dispuesto en el art. 270 del Código Penal, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes reproduzcan sin la preceptiva autorización o plagien, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, fijada en cualquier tipo de soporte.

FORMALISMO E HISTORICIDAD

Modelos y métodos en el arte del siglo XX

Benjamin H. D. Buchloh

Traducción

Carolina del Olmo y César Rendueles



INTRODUCCIÓN

Frente al dogmatismo de aquellas concepciones que consideran las neovanguardias como una visión reciclada y una repetición espúrea de las vanguardias históricas, Benjamin H. D. Buchloh propone en el presente libro una relectura de las vanguardias de la primera mitad del siglo XX y de las vanguardias de posguerra en el doble ámbito de las prácticas artísticas europeas y norteamericanas, partiendo del supuesto de que la neovanguardia no tiene por qué convertir lo antiestético en artístico ni lo transgresor en institucional. La dilatada labor crítica y teórica de Benjamin H. D. Buchloh ha venido dictada por un empeño insistente por precisar distinciones y puntualizar las relaciones entre la producción artística de ambas vanguardias, tanto en su dimensión política como estética, elaborando un discurso crítico que engrana las relaciones entre la producción cultural y la formación ideológica. Y ello en un complejo proceso de contextualización, en el que cada situación se articula en un desarrollo histórico más extenso.

Los ocho ensayos que se recogen en este volumen abarcan un periodo de casi tres décadas y han sido seleccionados conjuntamente con el autor en un intento de ofrecer una visión panorámica de su producción crítica y teórica. Escritos originalmente en inglés, fueron publicados en diversos medios –catálogos de exposición, revistas especializadas y regularmente en la revista *October*, de la que es uno de sus destacados editores–, con una sola excepción, el último de los textos incluidos en el libro, «Painting, Index, Monochrome: Manzoni, Ryman, Toroni» (2002), que es inédito y aparece en imprenta por primera vez en castellano. Por otra parte, el título del libro, *Formalismo e historicidad*, tomado del primero de los ensayos, es un ejemplo de cómo el autor entiende la historia social del arte, donde las prioridades se centran en estudiar la ideología imbricada en la práctica estética, entendiendo por estética, según una visión derivada de Theodor W. Adorno, el modelo que incluye e identifica las condiciones ideológicas de producción del arte.

Esta antología antecede al segundo volumen de ensayos que MIT Press tiene previsto publicar próximamente y que comprenderá la misma selección que presentamos ahora, más un par de textos adicionales: el dedicado al «Atlas» de Gerhard Richter (excluí-

do aquí por haber sido ya publicado en el catálogo de la retrospectiva que acogió el MACBA en el 2001) y otro sobre la obra de Marcel Broodthaers («Allegories of the Avantgarde»), artista al que Buchloh ha dedicado, con vehemencia y lucidez, su atención. Sin embargo, esta compilación ha soslayado aquellos artículos sobre la obra del grupo selecto y reducido de artistas que forman el canon en la obra crítica de Buchloh (Michael Asher, Joseph Beuys, Marcel Broodthaers Daniel Buren, James Coleman, Dan Graham, Hans Haacke, Yves Klein, Piero Manzoni, Gabriel Orozco, Gerhard Richter Martha Rosler, Villeglé y Andy Warhol), a favor de una colección organizada en torno a ensayos de corte temático que se articulan alrededor de los paradigmas teórico-artísticos del constructivismo, el dadaísmo, el *ready-made*, la prácticas conceptuales, el monocromo o la alegoría, dejando claro en todos los casos que la historia social (marxismo) y el formalismo —no el formalismo que prima la definición formal de la obra de arte, sino el formalismo unido al estructuralismo— pueden ser compatibles.

El intento, a veces imposible, por parte de Buchloh de reconocer la simultánea variedad de factores que afectan al significado estético, junto a su vasto conocimiento de las prácticas artísticas del periodo de reconstrucción de la posguerra en Europa y Estados Unidos, afianzado tras establecer su residencia en Nueva York en 1977 en busca de un modelo de identidad cultural posnacional, han sido el sello de su dilatada obra. Su «sentido de urgencia» (*urgency*), con su insistencia en discriminar entre invención y parodia, así como en visitar las propias raíces y la propia comprensión del presente, rasgo que ha resaltado su colega y amigo Yve-Alain Bois, y su obstinación por esclarecer las relaciones complejas y continuamente variables entre ambas vanguardias, quizá se expliquen por su condición de intelectual alemán y sus vínculos con un país que sufrió una amnesia política y psicológica colectiva tras una historia marcada dramáticamente. En realidad, tal como Buchloh ha declarado en numerosas ocasiones, su base teórica es la Escuela de Frankfurt, con puntuales vinculaciones con el estructuralismo y el postestructuralismo, en la creencia de que la obra de arte es, tal como dijera Roland Barthes, «el único objeto que nos da una indicación de que cada objeto necesita su propia ciencia».

Tras esto resultaría redundante destacar la pertinencia de la traducción al castellano de estos ensayos, que son una primera entrega (y confiamos en otras sucesivas) de la obra de este notable teórico para el que, en una línea similar a la reivindicada por otras destacadas personalidades como Thomas Crow, Hal Foster, Sèrge Guilbaut o Rosalind Krauss, lo más importante es la «escritura de la historia», la forma de escribir una historia alternativa a la «historia formalista», en la que se reconsideren capítulos enteros del arte de este siglo. Es, pues, un honor y una satisfacción ver salir finalmente a la luz, tras un largo e intrincado lapso temporal —desde unos primeros intercambios en 1999—, la publicación de esta antología, que, sin duda, contribuirá al mayor conocimiento de una de las voces críticas y teóricas más rigurosas de la actualidad. Esperamos que reciba la acogida y difusión que se merece.

Anna Maria Guasch y Mercedes Vicente



FORMALISMO E HISTORICIDAD*

Me resulta absurda la idea —tan popular en este país durante los años treinta— de una pintura americana aislada, del mismo modo que sería ridícula la pretensión de crear unas matemáticas o una física puramente americanas [...]. En realidad, se trata de un problema enteramente espurio que, si alguna vez tuvo sentido, hace tiempo que quedó resuelto. Un americano es un americano y evidentemente ese hecho condiciona su pintura, le guste o no. Pero los problemas básicos de la pintura contemporánea son independientes de cualquier país en concreto.

Jackson Pollock

No siento el menor interés por el arte europeo, creo que ya no tiene nada que decir.

Donald Judd

Los acontecimientos recientes de la historia del arte parecen remontarse en el tiempo a gran velocidad, se alejan constantemente de nuestra percepción y aprehensión, la impronta de su facticidad (su índole de «actos» que tuvieron lugar en un contexto de realidad histórica) y su efectividad (los efectos de los que dependían dichas obras, así como los que ellas mismas produjeron en el momento de su producción) se va atenuando hasta desvanecerse. Precisamente en este punto entra en juego el historiador. El historiador no participa en los actos ni provoca los efectos, no asume ningún riesgo ni responsabilidad; su contribución consiste en elevar las obras de arte a la categoría de objetos culturales y salvarlas del olvido por medio de la transformación de sus funciones históricas en atributos estéticos. La perspectiva del historiador magnifica e idolatra unas obras que, despojadas de todas sus implicaciones contextuales, tienden a parecer objetos autónomos que hablan (y de los que se habla) en su propio idiolecto, que siguen sus propias reglas gramaticales y tienen su propia historia, un metalenguaje y una metahistoria independientes. Para leer este lenguaje —una realidad se-

* Publicado originalmente en *Europe in the Seventies*, Chicago, The Art Institute of Chicago, 1977 (texto revisado y ampliado en 2001).

cundaria y mítica, según la definición de Roland Barthes—, debemos recurrir a las herramientas de la crítica ideológica¹.

Dado que es imposible devolver las obras de arte a su terreno original, vinculado a un lenguaje básicamente funcional, el método histórico de la crítica ideológica sólo puede revelar el impacto inicial de dichas obras de manera indirecta. Todo lo más se puede analizar su transformación en mito cultural e intentar que se ponga de manifiesto su propósito original.

Una aproximación formalista a las prácticas artísticas del pasado reciente nos permitiría hablar de un urinario manufacturado en torno a 1917 en términos de la totalidad de su *Gestalt*, la especificidad de su material y su presencia escultórica. En consecuencia, estaremos dispuestos a aceptar una nueva noción de identidad entre forma y figura tanto en lo que respecta a la obra de Frank Stella como al carácter objetivo de la escultura pictórica de Donald Judd, que se desarrolla y define a sí misma al tiempo que domina su propio espacio. Así pues, se podría argumentar en defensa del formalismo que este método nos permite analizar una obra de un modo aparentemente objetivo sin violentar las condiciones existenciales e históricas originales de la producción artística, ya que sólo toma en consideración los hechos formales conocidos.

Sin embargo, la formalización de la descripción histórica y crítica parece haber retroalimentado de algún modo el arte americano de los años sesenta. Los términos que antes se usaban para *describir* los fenómenos se han convertido en los términos que se utilizan para *producir* los fenómenos. El aforismo de Joseph Kosuth de 1969 que citamos a continuación puede servir como muestra del clímax posminimalista al que llegó este círculo hermenéutico en las artes plásticas (del que cabe encontrar paralelismos en otras disciplinas, como el debate sobre el positivismo en sociología entre Karl Popper y T. W. Adorno):

Las obras de arte que intentan decirnos algo acerca del mundo están condenadas al fracaso [...]. La ausencia de realidad constituye precisamente la realidad del arte².

Esta posición que —desde un punto de vista filosófico— se limita a introducir en el debate estético una versión elemental del positivismo lógico y que —en términos de historia del arte— no es más que una reformulación de una larga tradición de propuestas artísticas que tratan de conjurar la materialidad física e histórica de la obra de arte a través de la fantasía narcisista del artista-creador autónomo y la obra de arte autosuficiente, ofrece una liberación de la estética por medio de una huida de la historia. La versión más reciente de este punto de vista —cuya historia va desde el simbolismo has-

¹ El término «ideología» se utiliza aquí con un sentido muy general, pero aún significativo, tal como lo define Karl MANNHEIM en su *Ideologie und Utopie* (Frankfurt, 1952): «El concepto de "ideología" implica que no se pueden entender ciertas opiniones, afirmaciones y objetivaciones cuestionadas ("ideas", en sentido amplio) como si estuvieran aisladas las unas de las otras, sino que hay que pensarlas como funciones de las condiciones existenciales del sujeto. Aún más, esto significa que creemos que la constitución concreta de la existencia de un sujeto es la causa de sus opiniones, afirmaciones e identificaciones».

² Joseph KOSUTH, *The Sixth Investigation, Proposition 14*, Colonia, Gerd de Vries, 1969.

ta el concepto de inmaterialidad de Yves Klein— la constituye la obra tautológica de Kosuth³.

En esa misma época, Daniel Buren estableció en *Limites Critiques* el opuesto dialéctico de esta posición formalista al definir el concepto de historicidad en un texto que concluye así:

El arte, sea lo que sea, es un asunto exclusivamente político. Lo que hace falta es analizar los límites formales y culturales (y no los unos o los otros) dentro de los cuales el arte se mueve y lucha. Hay múltiples límites de diferente intensidad. Aunque la ideología dominante y sus artistas acólitos tratan a toda costa de camuflarlos y pese a que es demasiado pronto para hacerlos saltar por los aires —aún no se dan las condiciones necesarias—, ha llegado el momento de darlos a conocer⁴.

Si se trata de trazar diferencias entre el arte reciente en Estados Unidos y en Europa, una forma eficaz de hacerlo sería comparar las diferentes actitudes frente a la *historicidad* del arte que se han dado en ambos lugares. En consecuencia, en este artículo —que de ningún modo pretende postular un único aspecto válido de diferenciación— me centro en cómo han evolucionado estas actitudes en la obra de los artistas europeos y norteamericanos desde 1945. Al discutir las interrelaciones entre ambas formaciones culturales y geopolíticas, trataré de establecer las transformaciones que ha experimentado el concepto de *historicidad* en las prácticas artísticas de posguerra tanto en Europa como en Estados Unidos.

Lagunas de posguerra

Las publicaciones artísticas francesas y, sobre todo, Cahiers d'Art eran otra cosa; te mantenían al tanto de los últimos desarrollos en París, que era el único lugar que realmente importaba. Hubo un tiempo en el que la pintura francesa ejerció más influencia sobre el arte neoyorquino a través de reproducciones en blanco y negro que mediante obras de primera mano. Y puede que este aparente inconveniente haya tenido importantes e inesperados efectos benéficos: los malentendidos y equivocaciones

³ Ya en 1947 Jean-Paul Sartre comparaba ciertos fenómenos estéticos del periodo con los presupuestos ideológicos simbolistas en tanto que actitud esteticista («Qu'est-ce que la Littérature?» [I] en *Les Temps Modernes* [febrero de 1947], p. 782):

El arte nunca ha estado de parte de los puristas [...]. Es bien sabido que el arte puro y el arte huero son una y la misma cosa y que el purismo estético era sencillamente una brillante maniobra defensiva de los burgueses del siglo pasado que preferían que los denunciasen como filisteos a que se descubriera que eran unos explotadores.

Esta cita resulta particularmente reveladora si se tiene en cuenta el desarrollo de las artes plásticas en Francia (y Europa) donde, sólo unos pocos años después, las ideas de pureza y vacío inmaterial en el arte llegaron a ser los conceptos clave de Yves le Monochrome. Se entiende así que se convirtiera en el favorito de la burguesía recién restablecida y de los advenedizos de posguerra en la Alemania Occidental posfascista.

⁴ Daniel BUREN, *Limites Critiques*, París, Yvon Lambert, 1970 [traducido al inglés como «Critical Limits», en Daniel Buren, *Five Texts*, Nueva York, Galería John Weber, 1974].

que se produjeron hicieron que algunos norteamericanos desarrollaran un sentido del color más independiente⁵.

Clement Greenberg

Lo cierto es que la historia del arte de la inmediata posguerra, es decir, la de las escuelas pictóricas de París y Nueva York, parece haberse desarrollado tanto a base de omisiones e ignorancia histórica como de la información artística disponible en aquel momento que ha llegado hasta nosotros. La presencia de Piet Mondrian, por ejemplo, parece haber dejado una magra impronta en la generación de artistas parisinos de posguerra; de hecho, en París fue prácticamente ignorado durante los casi veinte años que pasó allí. En cambio, durante los veinte años que vivió en Nueva York obtuvo un gran reconocimiento por parte de los artistas implicados en el proyecto del expresionismo abstracto. Otro ejemplo del papel determinante que jugaron las omisiones y los malentendidos en la «historia del arte» de posguerra sería la nula atención que recibió la obra de los constructivistas rusos y soviéticos, en comparación con Kandinsky, que ocupó una posición central tanto en París como en Nueva York⁶.

Lo mismo puede decirse de la recepción artística e histórica del surrealismo, que se limitó a las formas pictóricas más tradicionales que desarrollaron Joan Miró y André Masson, Max Ernst e Yves Tanguy. Así, uno podría formular una pregunta retórica obviamente extraña: ¿Por qué Mark Rothko y Barnett Newman, Clifford Still y Jackson Pollock, Arshile Gorky y Willem de Kooning no descubrieron los cambios epistemológicos infinitamente más radicales que habían propuesto artistas como Marcel Duchamp y Frances Picabia, Man Ray y Tristan Tzara, Jean Arp y Kurt Schwitters? ¿Por qué no los aceptaron como las principales fuentes de información artística de su tiempo? Una explicación preliminar podría ser el respeto reverencial que los norteamericanos sentían por la tradición de la pintura parisina; como escribió Greenberg, en un artículo de 1946 titulado «La escuela de París»:

París sigue siendo la fuente principal del arte moderno y cada movimiento que tiene lugar allí es decisivo para el arte avanzado de cualquier otro lugar, de hecho se lo considera

⁵ Clement GREENBERG, «The late Thirties in New York» (1957), *Art and Culture*, Boston, 1961, p. 231 [ed. cast.: *Arte y cultura: ensayos críticos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979].

⁶ Esto resulta especialmente sorprendente si se tiene en cuenta que en Nueva York se conocía con mucha mayor profundidad este legado que en la Europa de finales de los años treinta. No hay más que pensar en la famosa exposición y en el catálogo de Alfred BARR JR., *Cubism and Abstract Art*, que proporcionaba todos los datos relevantes acerca de las principales corrientes artísticas internacionales en 1936. Otro ejemplo de los extraños caminos que sigue la recepción es la obra de Vasily Kandinsky que, ya en los años veinte, fue convincentemente criticada por El Lissitzky quien, basándose en fundamentos estético-formales (por no mencionar los político-morales), ridiculizó su carácter oportunista. Sorprendentemente, en el periodo de posguerra Kandinsky adquirió una importancia crucial y tuvo una gran influencia en la producción pictórica neoyorquina y europea, mientras que los conceptos visuales, plásticos y arquitectónicos de El Lissitzky, así como las pinturas del suprematista Kasimir Malevich, cayeron en el olvido hasta 1963. De nuevo se plantea la cuestión: ¿qué tipo de información recibe cierto grupo de receptores en un momento determinado? ¿Por qué razón un grupo en concreto elige un conjunto de informaciones artísticas mientras omite y/o suprime otras?

avanzada precisamente en la medida en que extiende y responde a las vibraciones de ese centro nervioso de la modernidad que es París⁷.

Desde la perspectiva actual esta afirmación resulta asombrosa ya que, por aquel entonces, los artistas de París ya eran conscientes del creciente academicismo que aquejaba al tardo-surrealismo y a la pintura abstracta de la *École de Paris*. Por ejemplo, las figuras *art brut* de Jean Dubuffet fueron una reacción contra la mitología surrealista de la fecundidad inconsciente del creador individual, un intento de volver a vincular la práctica artística con los potenciales colectivos de la producción artística –tal y como los propios surrealistas habían hecho originalmente– sustituyendo las superficies pomposas de la pintura tardosurrealista por materiales groseros y desagradables como papel de plata, esponjas o arena. El propio Dubuffet afirmaba en 1947:

No me interesa el *brioche* sino el pan. Ciertamente si uno tiende a preferir el pan al *brioche* acaba siendo muy injusto con los reposteros; y no sólo con los reposteros sino también con los museos, los marchantes y los críticos, que son también especialidades parisinas de las que vive mucha gente [...]. Me gustaría que mis pinturas estuvieran al borde de su desaparición como pinturas. Es en el momento de la muerte cuando el cisne empieza a cantar⁸.

Obviamente, resulta poco menos que ridículo preguntarse si los acontecimientos históricos podrían haber sido diferentes en el caso de que en determinado momento de la historia se hubiera recibido más información o una información diferente. Sin embargo, es preciso comprender hasta qué punto, en el contexto artístico de la posguerra, la «historia de la recepción» (y sus condiciones peculiares) se convirtió en la «historia de la producción» y hacerse cargo del modo en que algunas entidades estéticas aparentemente autónomas reciben información artística y, por tanto, también histórica. En el contexto europeo actual comienzan a plantearse preguntas acerca de los aspectos históricos de una parte del arte americano reciente. En efecto, con la perspectiva de los años, empezamos a preguntarnos si, a pesar de su incuestionable autenticidad y el impacto de sus innovaciones, no seguirá un patrón histórico cíclico en virtud del cual cada nueva generación –de los expresionistas abstractos a los minimalistas– pretende asimilar, desarrollar y ampliar un conjunto diferente de presuposiciones históricas acerca de las prácticas artísticas del siglo XX. Por ejemplo, uno podría expresar dudas acerca de la supuesta radicalidad epistemológica de las *Sopas Campbell* de Warhol (1962) en comparación con la *Fuente* de Duchamp (1917). ¿Y qué decir de *Diagonal of Personal Ecstasy (the diagonal of May 25, 1963, to Constantin Brancusi)* de Flavin, sin duda la obra clave del arte americano internacional de la década de los sesenta? Desde un punto de vista contemporáneo, ¿no parece una mera asimila-

⁷ Clement GREENBERG, «The School of Paris (1946)», *Art and Culture*, p. 120 [ed. cast.: *Arte y cultura: ensayos críticos*, cit.].

⁸ Jean DUBUFFET, «Causette», invitación-panfleto a su exposición *Portraits* en la Galerie René Drouin en 1947.

ción apresurada o, en el mejor de los casos, erudita de distintos conceptos escultóricos del siglo XX, sobre todo si se la compara con la indescifrable complejidad arquitectónica de Kurt Schwitters en *Catedral de la Miseria Erótica* (cuyo título parece parafrasear inconscientemente)?⁹

El dilema postsurrealista

Los surrealistas «al servicio de la revolución» reaccionaron contra las condiciones históricas intentando acelerar e incrementar el proceso de autodestrucción de la conciencia burguesa por medio del subconsciente. Se retiraron de la sociedad y se refugiaron en los métodos más o menos malentendidos y limitados del psicoanálisis; el subconsciente se convirtió en la última unidad del ego en descomposición en la que depositaron sus esperanzas de encontrar un lugar desde el que protestar convincentemente arrojando su «ego» contra las causas de la disociación. El hecho de que fuera una forma de protesta infantil no les impidió experimentarla como un protesta real; al contrario, su infantilismo les permitió extender ilimitadamente la protesta hasta que llegó a incluirlo todo y nada.

Max Raphael, *Reading the New Art*, 1938¹⁰

Cuando analizamos la historia del arte europeo posterior al surrealismo, en particular la pintura de la Escuela de París, resulta imprescindible tener en cuenta las distintas tradiciones locales. Aunque la lúcida observación de Clement Greenberg de 1946 contiene una buena parte de verdad, no coincide ni con la realidad parisina del momento ni con la de los años posteriores:

Después de 1920 el positivismo de la Escuela de París —basado en parte en la suposición de que las posibilidades de desarrollo técnico que aguardaban tanto a las artes como a la sociedad eran infinitas— perdió su fe en sí mismo. Se comenzó a sospechar que la índole fisi-

⁹ Las dedicatorias de Dan Flavin a los artistas europeos constituyen un ejemplo particularmente significativo e intrigante de la historia del intercambio euro-norteamericano. Al margen de que la identificación proyectiva siempre resulta sospechosa en cualquier tipo de *hommage* (que, abarcando, reemplaza), en este caso el *hommage* revela un alto grado de eclecticismo. Así, *Diagonal* es epistemológica y materialmente un claro ejemplo de *ready-made* en el sentido duchampiano del término. En términos *formales* se sirve de uno de los inventos básicos del constructivismo: la línea diagonal que cruza el plano pictórico. En su *título* parafrasea el famoso título del espacio escultórico-arquitectónico más importante de Kurt Schwitters y la *dedicatoria* es para Constantín Brancusi, el inventor de los equivalentes seriales en escultura. Otro ejemplo de las dedicatorias de Flavin: «A V. Tatlin. En lugar de su último planeador, que nunca abandonó la tierra». Cabe preguntarse por qué la dedicatoria hace referencia a la obra tardía de un Tatlin desesperado, una obra que data del momento de declive revolucionario y manifiesta el deseo de escapar a unas restricciones políticas cada vez más severas. ¿Por qué no dedicar su obra a los relieves de Tatlin, un tipo de trabajo al que la producción de Flavin debe mucho más? Más tarde, cuando Flavin abandonó su interés por las obras para un lugar específico y renunció a sus ambiciones modernas (cada obra tenía que estar definida específicamente y vinculada a su entorno arquitectónico), comenzó a dedicar sus nuevas piezas a los conservadores artísticos, comisarios y coleccionistas. De este modo, sustituía de un modo realista lo que había sido una reflexión funcionalista no muy profunda (aunque auténtica) por una adaptación a los términos que la obra había comenzado a seguir: valor expositivo y valor de cambio en lugar del valor de uso (estético) original.

¹⁰ Max RAPHAEL, «Beschäftigung mit neuer Kunst» [1938], en *Arbeiter, Kunst und Künstler*, Frankfurt, S. Fischer, 1975, p. 21.

ca del arte resultaba tan históricamente limitada como el propio capitalismo. Mondrian parecía la escritura en la pared¹¹.

Obviamente Greenberg, cuya sorprendente clarividencia parece anticipar la reciente desmaterialización del objeto artístico en el arte conceptual y posminimalista —tal vez la contribución más original y auténtica del arte americano—¹², se acerca más a la realidad que le rodearía diez años después cuando dice:

Podría decirse que en 1940 la Calle 8 alcanzó a París cuando París aún no se había alcanzado a sí misma y que un puñado de, por aquel entonces, oscuros pintores de Nueva York poseían la cultura pictórica más rompedora del momento¹³.

Sólo sobre el telón de fondo de una situación que «aún no se había alcanzado a sí misma» (una mezcla deliberada o impuesta de inocencia e ignorancia históricas) puede uno entender ciertas (sobre)valoraciones y desarrollos europeos, cierto tipo de comportamiento artístico social e históricamente definido, así como a las figuras clave del arte europeo de postguerra: Georges Mathieu y Klein en París, Lucio Fontana y Piero Manzoni en Italia y finalmente Joseph Beuys en Alemania Occidental. El comentario de Max Raphael sobre el infantilismo de los surrealistas resulta aún más adecuado para estos artistas, como demuestra el hecho de que —con la excepción de Fontana— su obra guarda una estrecha relación con la personalidad carismática de sus autores (por supuesto, sin menosprecio de las diferencias que existen entre ellos).

Esta idea del artista como médium místico-trascendental se opone netamente a la imagen tradicional del artista como científico-filósofo-artesano que entrega a la sociedad el resultado objetivo de su trabajo. Es como si la función histórica de estos autores europeos de la posguerra hubiese consistido en sacar a la luz las necesidades colectivas de una identidad social recién constituida y en buscar un nuevo tipo de subjetividad artística. De este modo, desarrollaron un amplio abanico de comportamientos arcaicos irracionales: del chamanismo al alto clero, del victimismo a la estulticia pasando por la actitud del payaso y el bufón¹⁴. Todos ellos reflejan —de forma muy diferente, por supuesto— el interés social por el mito de una nueva personalidad: ya

¹¹ Clement Greenberg, «The School of Paris (1946)», cit., p. 120. [La expresión «la escritura en la pared» hace referencia al texto bíblico de Daniel 5, 5 y suele emplearse en inglés con el significado de «presagio de una catástrofe» (*N. de los T.*)].

¹² De hecho, consideramos que toda la obra posminimalista y conceptual es una excepción a esta tradición de asimilación histórica. Las obras de Bruce Nauman y Richard Serra, de Robert Barry y Lawrence Weiner, de Sol LeWitt, Dan Graham y Michael Asher (por nombrar sólo a los más importantes) se alejan más de todas las formas de historicismo artístico europeo que cualquiera de las generaciones precedentes. Quizá Leo Castelli estuviera haciendo un juego de palabras a partir de la referencia a Mondrian de Greenberg cuando, a propósito de la primera exposición de Lawrence Weiner en su galería, dijo: «Esta es la escritura en la pared» [véase n. anterior].

¹³ Clement Greenberg, «The Late Thirties in New York», *Art and Culture*, cit., p. 233.

¹⁴ Resulta desconcertante —e incluso entretenido— encontrar una y otra vez en la historia y la crítica artística las mismas afirmaciones ridículas en torno a estas actitudes irracionales y atávicas, como si las artes plásticas fueran un terreno que da cobijo al comportamiento y las actividades humanas frente a la racionalidad y el entendi-



1. Joseph Beuys, *Cómo explicar las imágenes a una liebre muerta*, Galería Schmela, Düsseldorf, 1965.

miento. Esto es especialmente cierto en el caso de las exégesis francesas y alemanas de Klein (por ejemplo, Restany y Wember) y más aún en el de la interpretación de la obra de Beuys que se ha popularizado recientemente en Alemania Occidental. Pero incluso la crítica americana parece caer en esta trampa tan pronto como se trata de Beuys. Véase, por ejemplo, la descripción que hace de Bernice Rose de Beuys como un chamán en su introducción al catálogo *Drawing Now* (Nueva York, Museum of Modern Art, 1976, p. 16):

Aunque Beuys se inscribe en la tradición del dibujo automático, su elección de fuentes y técnicas es única. En vez de recurrir al embrionario inconsciente individual, asume la posición de alguien a quien la fuerza inconsciente de numerosas civilizaciones ha asignado la función de realizar fantasías, asume el papel de chamán.

Sería interesante que quienes recurren a estos conceptos explicaran de una vez por todas cómo relacionan esta función del artista con la realidad y la sociedad en la que supuestamente llevan a cabo sus oficios obsoletos: este artista-chamán (que a pesar de su arcaísmo se las apaña muy bien en un subsistema económico e ideológico muy com-

sea, como en el caso de Mathieu y Klein, sometiéndose dócilmente a este interés o, como en el caso de Manzoni y Beuys, analizando dialécticamente las potencialidades de una nueva subjetividad colectiva.

Mathieu y Pollock

*Si Pollock fuera francés, no haría falta subrayar la objetividad de mis alabanzas: todos lo llamarían maestro y se estudiarían profusamente sus pinturas*¹⁵.

Clement Greenberg, 1952

Sin duda, el mayor mérito de Mathieu fue el de haber organizado las primeras exposiciones de Wols y Pollock en París, aunque sus prisas por incluir su propias pinturas en las muestras le impidieron distinguir las diferencias fundamentales que existían entre ambos artistas (por no hablar de su propia obra). Si la obra de Wols era la culminación pictórica de la *écriture automatique* y su subjetividad radical, la de Pollock, en cambio, suponía una completa refundación de la objetivación del proceso pictórico. Esta diferencia queda meridianamente clara si se compara la organización estructural de sus lienzos y, desde luego, aún más si se toman en consideración los de Mathieu. Una de las principales diferencias entre el arte europeo y estadounidense del momento —cuyos efectos se siguen notando en la situación actual— resulta perspicua en las actitudes enteramente distintas frente a la propia actividad pictórica que revelan estas obras. La preocupación dominante de Pollock tiene que ver con la materia y el proceso pictórico y la realidad plástico-visual de su obra como un *factum* objetivo. Más aún, la naturaleza dialéctica de las pinturas de Pollock les otorga una radicalidad inmediata: el campo descentralizado de equivalentes pictóricos autorreferenciales. En cambio, las pinturas de Mathieu, en una suerte de involuntaria caricaturización de un malentendido, desembocan en un gesto congelado que revela una motivación egocéntrica casi compulsiva. El resultado de la «acción» de Mathieu es una figura jerárquica muerta en una composición focal centralizada que pretende presentarse como la concreción misma de la velocidad y el tiempo puros. La obra de Mathieu representa una fase final y extrema del academicismo basado en el concepto surrealista de una supuesta fuerza liberadora del inconsciente capaz de disolver la reificación histórica ob-

plejo y diferenciado: el mundo del arte) que se encuentra rodeado de los hallazgos más avanzados de la ciencia, ¿a quién beneficia?, ¿a quién cura? Aún más sintomático resulta el que la recepción de Beuys como *chamán* (y nuestra objeción a esta interpretación no cuestiona su calidad como *artista*) se haya convertido en un recurso habitual para legitimar su eterna posición de dominio en el arte alemán de posguerra. Mientras Klein y Manzoni desaparecieron dejando paso a las siguientes generaciones, Beuys (que, como ellos, empezó a hacer arte a principios de los años cincuenta) no sólo sigue siendo la figura dominante en Alemania Occidental sino que, además, se considera que sus obras son las más auténticas de la Alemania actual. No obstante, la pregunta que cabe plantearse es si este dominio no tiene que ver con la supresión de la razón individual en Alemania, si su presencia obsoleta como figura paternal en el mundo del arte no refleja, en definitiva, el reinado del infantilismo colectivo alemán y la consiguiente necesidad de mistificaciones arcaicas.

¹⁵ Clement GREENBERG, «Partisan Review Art Chronicle, 1952», *Art and Culture*, cit., p. 153.

jetiva. La pintura de Pollock demostró que esas fuerzas debían actuar sin que el menor residuo de imágenes «privadas» o de imaginación «subjetiva» interfiriera con ellas, y reveló también que no había ya ninguna necesidad de una imaginación «artística» o «subjetivista» que hubiera que superponer a la percepción del público.

Este nivel de abstracción implicaba un giro considerable respecto a las prácticas pictóricas surrealistas y una negación de las convenciones automatistas en favor de la constitución de una nueva subjetividad posfreudiana. Por el contrario, los espectáculos privados de Mathieu no sólo trataban de restablecer las formas más tradicionales de pintura automatista adornándolas con narraciones ridículas, sino que también pretendían restaurar el modelo conservador del artista en sociedad como ser excepcional. En un nivel de análisis totalmente diferente, podríamos aventurar la siguiente hipótesis: el dilema de Mathieu consistía en que intentaba en vano (y vanamente) reinstaurar la comprensión del gesto del pintor como equivalente del audaz empresario privado, mientras que Pollock ya reflejaba dialécticamente las condiciones predominantes en la pintura y en la experiencia bajo un estado avanzado de organización capitalista monopolista, con su *potencial* para incrementar la libertad individual y su *realidad* de creciente opresión.

Klein y Kaprow

La comparación de estos dos artistas, nacidos en 1928 y 1927 respectivamente, bien puede servirnos para ilustrar la historia de las diferencias entre Europa y Norteamérica. De hecho, ambos forman parte de la primera generación que aprendió tanto de sus predecesores inmediatos (es decir, Pollock) como de sus antecesores de las vanguardias históricas. Kaprow, que hizo la tesis doctoral sobre Mondrian y estudió en profundidad la obra de Pollock, consideraba que su propio trabajo era una extensión necesaria de la tradición que estos pintores habían establecido:

La mera fascinación de nuestros sentidos a través de la pintura resulta insatisfactoria, hay que utilizar las esencias específicas de la vista, el sonido, el movimiento, la gente, los olores, el tacto. Los materiales del nuevo arte son objetos de todo tipo: pintura, sillas, comida, luces de neón, humo, agua, calcetines viejos, un perro, las películas y mil cosas más que la actual generación de artistas irá descubriendo. Estos audaces creadores no sólo nos mostrarán el mundo que nos rodea y al que no prestamos atención como si fuera la primera vez que lo vemos, sino que también sacarán a la luz acontecimientos enteramente desconocidos¹⁶.

Al combinar una lectura radical de las connotaciones surrealistas presentes en la pintura de Pollock con la herencia de la actividad teatral que desarrollaron los futuristas rusos y los dadaístas, Kaprow estableció una base desde la que entender su pro-

¹⁶ Allan KAPROW, «The Legacy of Jackson Pollock», *Art News* (octubre de 1958), p. 27.

pia obra como un intercambio dialéctico entre el arte y la realidad. El compositor John Cage (que estudió con Kaprow en la New School en 1957) marcó la pauta para este nuevo planteamiento:

Creo que la vida cotidiana es un proceso extraordinario y que el arte, cuanto más se le parece, más capacidad tiene para iniciarnos en sus excelencias¹⁷.

Esta postura característica de toda una generación de artistas americanos —desde Cage y Merce Cunningham hasta Kaprow y los activistas Fluxus, desde la primera obra de Robert Rauschenberg hasta la de Yvonne Rainer— se podría definir como una búsqueda positiva de una nueva correspondencia entre arte y vida en ese terreno politizado y cercano al materialismo histórico que establecieron originalmente los surrealistas. Como era de esperar, al día de hoy este episodio crucial del arte norteamericano reciente continúa siendo objeto de menosprecios y malentendidos por la sencilla razón de que no produce piezas comercial o museológicamente clasificables.

Entretanto, Klein estaba desarrollando en Europa una actitud muy diferente de la de Kaprow, una postura que revela un estado de confusión histórica provocado por el narcisismo que resulta de la falsa y tradicional oposición entre sujeto burgués y artista:

El materialismo: este espíritu cuantitativo ha sido reconocido como enemigo de la libertad [...]. Amo en mí todo lo que no me pertenece, esto es, mi VIDA, y detesto todo lo que me pertenece: mi educación, mi herencia psicológica y óptica, las tradiciones, mis opiniones, mis defectos y virtudes, mis manías: en definitiva, todo lo que me lleva irremediablemente hacia la muerte física, sentimental y emocional¹⁸.

Evidentemente, Klein había aprendido bien su lección de historia del arte, pero, a diferencia de Kaprow, intentó ocultar sus antecedentes —con la excepción de un par de alusiones a Malevich— para subrayar hipertróficamente su absoluta originalidad (la estructura sintomática del fraude):

Mi paternidad por lo que toca a la monocromía en el siglo XX es tan obvia y palmaria que incluso aunque yo mismo la negara denodadamente, es probable que jamás quisiera quitármela de encima¹⁹.

Aparte de su conocimiento de Malevich, Klein parece haber sido igualmente consciente del legado de Mondrian. Es más que probable que su primera exposición en la galería de Colette Allendy en 1956, en la que mostró sus pinturas *Unicolor* en distintos tonos, fuera el resultado de la influencia que ejercieron sobre él los rectángulos de color

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Yves Klein, citado en el artículo de Germano CELANT sobre Piero Manzoni, en *Piero Manzoni*, Londres, Tate Gallery, 1974.

¹⁹ La afirmación de Yves Klein de 1957 aparece en Yves KLEIN, *Selected Writings*, Londres, Tate Gallery, 1974, p. 34.

monocromo que Mondrian tenía desperdigados por las paredes de su estudio de Nueva York, tal y como se aprecia en una fotografía de la monografía sobre Mondrian que Michel Seuphor publicó ese mismo año. Hay que admitir que los comentarios de Klein sobre la exposición sacan a la luz con precisión un problema formal que más adelante resultaría crucial en la crítica que hicieron algunos artistas americanos como Stella y Judd de la tradición europea, es decir, el problema del relacionismo cromático y espacial:

Estaba intentando mostrar el color, pero durante el *vernissage* me di cuenta de que el público seguía prisionero de un punto de vista preconcebido y de que cuando se enfrentaba a todas estas superficies de colores diferentes, reaccionaba mucho más a las interrelaciones de las diferentes propuestas, reconstituyendo los elementos de una policromía decorativa²⁰.

Pero el misterio hermético del genio de Klein recibió aún más influencias locales (por no decir vernáculas). La obra de Dubuffet —como las *Texturologías* de 1954 y las esculturas monocromas de esponja de ese mismo año— tuvo sin duda una gran importancia en la gestación de las elaboraciones plásticas de Yves le Monochrome. Parece como si se hubiera limitado a sustituir las monocromías de tonos apagados por las de brillantes tonos sintéticos, un gesto que lo mismo podría celebrarse como un cambio profundo que descartarse como un problema académico menor de las últimas fases de la pintura postsurrealista.

Además, ya en 1951, Ellsworth Kelly había expuesto sus pinturas monocromáticas en París (donde vivió y trabajó entre 1948 y 1954) durante su primera muestra en solitario en la Galerie Arnaud. Por otra parte, no podemos descartar que Klein conociera los lienzos monocromáticos de Lucio Fontana, puesto que a finales de los años cincuenta viajó a Italia con frecuencia. Y finalmente —o tal vez, ante todo— es preciso tener en cuenta las pinturas monocromas de Rauschenberg antes de dar por buenas las pretensiones de Klein de haber inventado la pintura monocromática y plana, holística y objetual.

Pero, por encima de todo, lo cierto es que todas las supuestas invenciones de la inmaterialidad por parte de Klein son posduchampianas: desde las pinturas indécimas resultantes de los efectos climáticos sobre un lienzo en blanco colocado en el techo de su coche durante el viaje París-Niza (véase el *Unhappy Ready Made* de Duchamp, de 1919, y su *Elevage de Poussière*, de 1920) hasta los *Retratos-Relieves* de Klein, de 1962 (véase *Con mi lengua en mi mejilla* de Duchamp, 1959) pasando por los certificados para el intercambio de oro puro por porciones de las *Zonas de sensibilidad pictórica inmaterial* (véase los *Monte Carlo Bonds* de Duchamp, 1924)²¹.

Así pues, Klein —frente a Kaprow y Fluxus— representa la restauración de la figura del artista como agente provocador pequeñoburgués, una posición reaccionaria pre-

²⁰ *Ibid.*, p. 30.

²¹ La prueba de que Klein no sólo estaba familiarizado con la obra de Duchamp sino que sentía por ella una gran fascinación es que, ya en 1948, le prestó a su íntimo amigo Arman el catálogo de la famosa exposición surrealista de la Galerie Maeght. Era, por supuesto, el catálogo con la famosa portada *Prière de toucher* de Duchamp, un vaciado en goma espuma a tamaño natural de un pecho. Véase Daniel ABADIE, «Conversation avec Arman», en D. Abadie (ed.), *Arman* (catálogo de exposición), Galerie Nationale du Jeu de Paume, 1998, p. 44.

sente en el tardosurrealismo parisino y, especialmente, en la figura de Salvador Dalí, cuya tecnología del escándalo Klein parece haber estudiado a fondo con el fin de conservar la idea del artista como un elitista narcisista, «una especie de superhombre», como dijo Marcel Duchamp en cierta ocasión.

Klein y Judd

Retrospectivamente, resulta francamente pasmoso que la obra de Klein —que intentaba recuperar temas que numerosos jóvenes artistas americanos y sus predecesores europeos habían dejado anticuados— encontrara una acogida tan inusualmente cálida en Estados Unidos. Klein fue el primero (y durante mucho tiempo, el único) artista europeo de su tiempo que logró aparecer en la portada de *Artforum* (enero de 1967) con ocasión de su principal retrospectiva en el Jewish Museum de Nueva York. Aún es más, Klein parece haber sido la única figura que interesó a la generación de jóvenes artistas de principios de los años sesenta, como se pone de manifiesto en la entrevista de Bruce Glaser con Frank Stella y Donald Judd y, aún más explícitamente, en los escritos de Judd, en los que frecuentemente se hace referencia a Klein como el único pintor europeo relevante que se ha ocupado de temas formales de importancia: el plano, la abolición de lo relacional, la completud de la pintura como objeto. En su artículo sobre Barnett Newman de 1970, Judd, que nació en 1928 igual que Klein, llega a incluir a este último entre «los mejores artistas del mundo»:

En este momento, a pesar de lo difícil que resulta hacer comparaciones y a pesar de las excelencias de la obra de Rothko, Noland y Stella, no es precipitado decir que Newman es el mejor pintor del país. La obra de estos cuatro artistas, junto con Reinhardt y Lichtenstein, es considerablemente mejor que la pintura europea que aparece en las revistas y se expone en Nueva York, a excepción de las pinturas azules de Yves Klein²².

Judd evalúa la obra de Klein en términos obviamente formalistas, sin tomar en consideración las implicaciones de la materialidad (por ejemplo, los *monogolds*) o los procesos de producción (por ejemplo, sus *anthropométries*). Desde el punto de vista de la Europa contemporánea, resulta aún más difícil de entender cómo se puede evaluar la obra de cualquier artista sin tener en cuenta su filiación política e ideológica, particularmente llamativa en el caso de Klein, vistas sus declaraciones criptofascistas con ocasión de la «Inauguración de la época neumática»:

Nuestro gobierno puro y escandaloso eliminará a los títeres, a las Françaises Sagan, a los Genets, a los George Duhamels, a los Einsteins, a los Roosevelts, a los Pandit Nehrus, las ratas y los cubos de basura²³.

²² Donald JUDD, «Barnett Newman», *Studio International* (febrero de 1970); reeditado en Donald Judd, *Complete Writings 1959-1975*, Halifax/Nueva York, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1975, p. 200.

²³ Cita extraída de Dore ASHTON, «Arte as Spectacle», *Arts Magazine* (marzo de 1967), p. 44.

Es sorprendente comprobar hasta qué punto puede ser inadecuada e inexacta una lectura formalista de una obra que ni siquiera es capaz de identificar las consecuencias latentes (aunque obvias) de su apariencia formal y material. Afortunadamente, disponemos de un lúcido y temprano análisis de la obra de Klein a cargo del crítico Dore Ashton que prueba que el formalismo típicamente americano sólo era una de las distintas posiciones históricas que cabía adoptar en aquel momento. El formalismo de Judd parece haber tenido su origen en una generación de artistas que aprendió mejor sus lecciones de historia del arte que sus lecciones de historia y se dedicó en primer lugar al problema de cómo insertar su propia producción en el marco de las tradiciones «formales» modernas. Como dice Ashton en su ensayo sobre Klein:

Era un reaccionario en el mismo sentido en que lo eran gran parte de los jóvenes intelectuales de la posguerra: la suya era una reacción contra las anteriores corrientes de compromiso político que se agrupaban bajo la etiqueta del existencialismo [...]. Mientras la vieja guardia de los intelectuales franceses seguía perpleja ante el horror, la prosa enfrebada que acompañaba la «revolución» en las artes plásticas se mostraba coquetamente transmudana y se limitaba a debatir exaltadamente acerca de nuevas cosmologías, nuevo psiquismo, nuevos e infinitos territorios «más allá» y nuevas hermandades que aparecerían en algún futuro distante, en los infinitos territorios desconocidos donde «otro» arte triunfaría [...]. Al amparo de cantidades ingentes de prosa hiperbólica, un gran número de jóvenes artistas se introdujo en el mundo del espectáculo a fin de proporcionar «realidad» a sus hambrientos mecenas burgueses [...], los aburridos fósiles de una de estas vidas se exponen en el Jewish Museum. Nadie ejemplifica mejor que el último Yves Klein el cambio de valores, el paso del arte como asunto privado al arte como acontecimiento público. Los *souvenirs* de su carrera en el mundo del espectáculo no son más que objetos patéticos y sin vida. Ahora que falta el artífice, el aliento de su arte se ha desvanecido²⁴.

Tal vez ahora sea más sencillo definir la oposición entre formalismo e historicidad. Hay que considerar ambos conceptos como los extremos opuestos de un eje a lo largo del cual se desplazan perpetuamente, según una dinámica histórica inmanente, tanto las producciones artísticas como los escritos recientes de crítica e historia del arte. Por supuesto, no es posible adscribir exclusivamente a uno de los dos polos el arte europeo o el arte norteamericano de las últimas décadas, pero no deja de ser cierto que en el momento en el que los principales artistas europeos (Marcel Broodthaers y Daniel Buren, Gerhard Richter y Bernd y Hilla Becher) desarrollaron una noción radicalmente nueva de su relación con la historia —es decir, en torno a 1965—, un intenso formalismo parecía definir la situación americana.

Una vez más, las afirmaciones apodícticas de Judd, como las que realiza en su artículo «Imperialism, Nationalism and Regionalism» (de 1975) sacan a la luz esta posición:

²⁴ *Ibid.*

El arte, la danza, la música y la literatura deben ser consideradas actividades autónomas y no mera decoración de las actividades políticas y sociales²⁵.

Pace la prohibición autoritaria de Judd, ni las actividades estéticas *tienen* por qué ser entendidas como actividades autónomas, ni esto implica que debamos considerarlas como «mera decoración de las actividades políticas y sociales». La idea de que la única forma en la que puede darse la interdependencia de las estructuras estéticas e históricas es a través de la consideración del arte como apéndice mimético de la realidad (o, en términos formalistas, como *decoración*) implica o bien un flagrante desdén hacia el potencial dialéctico del arte o bien una enorme ingenuidad. Precisamente lo más característico del arte europeo de finales de los años cincuenta es su pérdida de ingenuidad histórica. Al analizar las presuposiciones epistemológicas de las prácticas artísticas, se llegó de nuevo a la conclusión de que éstas no podían restringir su investigación a su propio discurso (ni a la historia de ese discurso) sino que tenían que reflejar dialécticamente sus posiciones y prácticas en el seno de una realidad histórica, no sólo como forma dependiente y determinada sino también como modo de producción ideológica capaz de transformar dicha realidad.

Fue esta actitud crítica la que impidió que la siguiente generación de artistas europeos siguiera los pasos de Yves Klein, el paradigma de artista de posguerra cuyas actividades Max Raphael ya había definido en 1938 como las del «proveedor de chic»:

El chic es otra cualidad ambivalente. Puede surgir de dos fuentes bien diferentes: o bien la farsa de una elegancia exterior tras la cual el individuo finge mantener una lucha contra la sociedad, o bien la idealización y el ornamento abstractos que se desarrollan justamente en la medida en que el ser humano real se convierte en caricatura de sí mismo. En el primer caso, el dandismo tiene un marcado carácter irónico que deriva de la separación tragicómica de individuo y sociedad, así como del sentimiento de superioridad de lo «extraordinario y paradójico» sobre el *bon sens* de los ignorantes; en el segundo caso, el «ornamento» saca a la luz el deseo de una ilusión estética desproporcionada y deshumanizada, de falsa armonía y supuesta proporción, del abracadabra de la resolución de todas las contradicciones. En ambos casos el chic se ha convertido en un elemento integral del arte oficial²⁶.

Las laceraciones anónimas de Villeglé

La consistencia y la presencia de la affiche lacérée surge de lo real, por lo real y con lo real. Ahora bien, si el lacerador anónimo —que siente las limitaciones que impone la reificación pendiendo sobre él— llega a actuar es porque no se resigna a la realidad y protesta contra la violación psíquica de las masas mediante la propaganda pública. Así, introduce las potencialidades de la infancia en la realidad de los adultos²⁷.

Jacques de la Villeglé, *Les boulevards de la création*

²⁵ Donald Judd, *Complete Writings*, cit., p. 222.

²⁶ Max Raphael, *op. cit.*, p. 133.

²⁷ Jacques de la VILLEGLE, «Les boulevards de la création», en Jacques de la Villeglé, *Le lacéré anonyme*, París, Centre Georges Pompidou, 1977, p. 57.

Es importante recordar que el legado de Klein no influyó en ninguno de los artistas de la siguiente generación cuya obra transformó crucialmente la noción de arte contemporáneo europeo. En cambio, la obra de Stanley Brouwn y Hanne Darboven, de Daniel Buren, Palermo y Niele Toroni, de Gerhard Richter y los Becher opera una transformación de las ideas y actividades que iniciaron otros artistas europeos de los años cincuenta y principios de los sesenta a los que la crítica europea y americana dedicó mucha menos atención. Esto es particularmente cierto por lo que toca a la contraparte de Klein —el italiano Piero Manzoni— y al grupo, menos conocido, de *décollagistes* franceses: François Dufrêne, Raymond Hains y Jacques de la Villeglé (y su colega italiano Mimmo Rotella).

«Lacéré Anonyme», laceraciones anónimas de vallas publicitarias es el término que utiliza Villeglé para describir el resultado de un contrato artístico entre el artista como «coleccionista» y los actos anónimos de vandalismo cometidos por los peatones. Posiblemente, se trata de la posición artística más infravalorada y malentendida del arte europeo de posguerra, a pesar de ser la primera contribución europea legítima al desarrollo de un nuevo lenguaje artístico tras el dadaísmo y el surrealismo parisino²⁸. En una fecha tan temprana como 1949, conscientes de las condiciones histórico-artísticas existentes, desde el concepto de *ready-made* hasta el *collage* de Schwitters y la estética del ensamblaje o hasta la radicalidad del campo pictórico integral de Pollock que culmina la idea del automatismo gestual, decidieron deliberadamente abandonar el estudio y el lienzo y trasladar las actividades pictóricas a las calles.

²⁸ Sus obras, los *affiches lacérées* y los *décollages* fueron exhibidos en 1961 en Nueva York en el marco de la famosa exposición de William Seitz *The Art of Assemblage* y, más adelante, en la muestra *New Realists* que tuvo lugar en la galería Sidney Janis en 1962, así como en una exposición titulada *L'Affiche Lacérée* en la galería Gress de Chicago en 1964, que incluía obras de todos los auténticos artistas *décollage*: Dufrêne, Hains, Rotella y Villeglé. Ni la crítica americana ni la europea han estudiado apenas sus obras. Como suele pasar con la recepción en historia del arte (especialmente la del pasado reciente), parece como si la radicalidad de su asalto a los valores (pictóricos) tradicionales hubiera horrorizado por igual a coleccionistas e historiadores: ¿cómo invertir tiempo y dinero en su obra si, por definición, su producción es ilimitada en virtud de sus conceptos de anonimato y repetición infinita, y busca la aniquilación (simbólica) del productor individual? No he sido capaz de encontrar ni un solo ejemplo que ilustre cómo se recibió la obra de los *affichistes* en las críticas de otros artistas. Como cabía esperar, Judd ni siquiera menciona su obra rechazando o ignorando, una vez más, las pocas contribuciones realmente innovadoras e importantes del arte europeo de los años cincuenta. Parece como si incluso los propios artistas hubieran comprendido que era preferible que estas obras no fueran descubiertas por resultar demasiado avanzadas o demasiado parecidas a sus propios intereses. Por una vez, Pierre Restany no parece estar totalmente equivocado cuando afirma (*Le Nouveau Réalisme*, París, Galerie Mathias Fels, 1970):

Rauschenberg contribuyó a la estética poscubista y ocupa un lugar cercano a Schwitters. Sigue atado a un lenguaje tradicional, una síntesis lírica o expresionista del cubismo que se pone de manifiesto en su interés por la composición y la presencia pictórica. Lo mismo vale para Jasper Johns [...]. De hecho, estos neodadaístas no se han hecho cargo de las consecuencias del concepto de *ready-made*, al contrario que los *nouveaux réalistes*. No sólo no han ido más allá de Dadá sino que han integrado el objeto encontrado en unas composiciones estéticas, en unas estructuras formales típicas del vocabulario cubista y expresionista que hace mucho que carecen de relevancia.

Por razones de espacio, en lo que sigue hablaré principalmente de la obra y los escritos de Villeglé pese a que la obra de los demás auténticos *affichistes* tiene el mismo interés.

Podría resultar fructífero leer sus obras a través de la terminología crítica de la escuela pictórica de Nueva York: la abolición final de la estructura reticular cubista, la eliminación del espacio ilusorio, la índole plana de la superficie pictórica, pintura como objeto autónomo y autorreferencial, la organización no relacional de elementos formales y, finalmente, el anonimato de los procedimientos y materiales de producción. Todos estos conceptos están presentes en la obra de Villeglé, Hains, Dufrêne y Rotella. A menudo se ha entendido su obra, demasiado apresuradamente, como una mera transposición de la estructura del *ready-made* duchampiano a una materialidad distinta, o bien como una mera transferencia del lenguaje del *collage* de Schwitters a una escala diferente cuando, en realidad, el proyecto de los *décollagistes* supuso una transformación mucho más completa y exhaustiva del legado dadaísta, tal y como el propio Villeglé ha señalado:

Saquear, coleccionar, firmar los *affiches* lacerados y vivir con ellos y exponerlos en galerías, salones y museos no supone cuestionar la obra de arte en el sentido del *ready-made* de Duchamp sino, más bien, cuestionar el papel del artista profesional y tradicional.

Y en otro texto, algo posterior:

Después de todo, no puedo considerar la laceración del participante anónimo o mi selección como la transcripción u objetivación de la experiencia peculiar de un individuo particularmente dotado y predestinado: el artista [...]. El salvajismo gestual de una multitud queda individualizado y se convierte en la manifestación más notable del «arte hecho por todos y no por uno» de este periodo²⁹.

La obra de los *décollagistes* se aparta tanto de los objetos anónimamente manufacturados de Duchamp, estetizados por decreto, como de los materiales encontrados de Schwitters, estetizados por su orden y disposición. El gesto anónimo y la propia *actividad* del *inconscient collectif*, a los que Villeglé se refiere con frecuencia, pertenecen al reino de la reflexión artística, pero se distancian de la tradicional idealización surrealista del inconsciente colectivo. La expresión más reciente de esta posición había sido la colección/producción *art brut* de Dubuffet, una ficción idiosincrásica (tanto geográfico-histórica como socio-psicológica) y una proyección invertida de los estados aparentemente perdidos de una productividad inocente que se opone al *status* y al papel del artista como especialista en la sociedad burguesa.

Con los *lacéré anonyme*, el artista como *flaneur* restringe su actividad productiva al mero acto de seleccionar el gesto vandálico de otro (menos aún que el «acto declarativo» de Duchamp). Por medio de una negación consciente, el *décollagiste* cede su lugar al gesto colectivo del *vandalismo*, una forma de contraproductividad que en la situación histórica de Villeglé se había convertido en el único gesto posible ante la creciente alienación y, en palabras del artista, la «violación psíquica mediante la propaganda pública».

²⁹ Jacques de la Villeglé, «Les boulevards de la création», en Jacques de la Villeglé, *Le lacéré anonyme*, cit.

Como coleccionista que se vincula a un productor anónimo de gestos antagonistas, el artista reconoce explícitamente la potencialidad de la participación colectiva. A continuación, veremos cómo ha evolucionado este contrato entre el artista como coleccionista y los productores anónimos en la obra de Stanley Brouwn y Marcel Broodthaers, así como en la documentación sistemática de las *Esculturas anónimas* por Bernhard y Hilla Becher. Sobre este trasfondo, incluso los puntos de vista puramente «formalistas» ganan en peso específico: la abolición del espacio ilusorio se corresponde con la abolición del subjetivismo proyectivo; la presencia del objeto autorreferencial y no proyectivo requiere la presencia de un sujeto que actúe como espectador consciente y autodeterminado. Aunque es posible rastrear todos estos principios formales en las obras de los *lacéré anonyme*, la motivación explícita que menciona Villeglé apunta al marco histórico en el que emerge la obra:

El *Lacéré Anonyme* abre con cuatro cortes de cuchilla una ventana en el plano del *affiche-objet*. De este modo, un haz de luz desgarrar la oscuridad que caracteriza el modo en que los poderes financieros y políticos imponen sus objetivos a la humanidad. La poesía anónima revela y destruye las esquematizaciones propagandísticas y publicitarias.

Los conceptos analíticos de Manzoni

Manzoni está muerto, físicamente muerto. Era joven. ¿Existe una conexión entre su muerte prematura y su actitud artística? Es evidente que no debía de resultar fácil perseverar en la clase de talante que le caracterizaba. Ahora bien, si es ésta la razón, entonces nuestra investigación de los acontecimientos artísticos, de todo tipo de acontecimientos, tendrá que ser profunda y concienzuda. En cualquier caso, Manzoni estará en los libros de historia del terrible siglo XX³⁰.

Marcel Broodthaers

Cuando Broodthaers escribió este texto tras la muerte de Manzoni, en 1963, aún se consideraba a sí mismo —y de hecho lo era— un poeta y un crítico; en efecto, hasta algún tiempo después no comenzó a desarrollar su obra plástica. Por consiguiente, estas líneas podrían leerse de dos modos: en primer lugar, como una muestra de su profunda comprensión de la naturaleza analítica e inquisitiva de la obra de Manzoni; en segundo lugar, como la promesa de continuar el legado de Manzoni, un proyecto que asumiría el propio Broodthaers en su producción artística. Mientras que Klein es, sin duda, una figura terminal —al igual que Mathieu— que apenas ha influido en el arte contemporáneo, lo contrario, punto por punto, puede decirse de Manzoni. En palabras del crítico italiano Sarenco:

La obra de Klein es conservadora, la obra de Manzoni es revolucionaria [...]. En Klein hay metafísica, obsesiones infantiles. En Manzoni hay ironía violenta, deseo de cambiar las cosas,

³⁰ Marcel BROODTHAERS, «Gare au défilé!», *Journal du Palais des Beaux-Arts* 1029 (1963), Bruselas, Palais des Beaux Arts.

una concepción materialista del mundo. Klein es un hombre desesperado, un romántico, un decadente; su obra cierra un ciclo de la vanguardia. Manzoni es un hombre de lo concreto, un provocador, su obra abre el camino de la vanguardia contemporánea³¹.

De hecho, puede considerarse a Manzoni una de las fuentes principales de los aspectos clave del arte contemporáneo europeo. Es cierto que, al menos ocasionalmente, Duchamp jugaba con las consecuencias epistemológicas de su obra, pero fue Manzoni quien recuperó esa actitud duchampiana en el periodo de posguerra y le dio vigencia. Cada paso en esta evolución —de Duchamp a Manzoni y de éste a la siguiente generación— consiste en una diferenciación y singularización cada vez mayor de los elementos espaciales perceptivos y cognitivos de la estructura estética: la exitosa síntesis cualitativa de estos elementos y su extensión cuantitativa renovó la presencia pública de las obras. Su progresiva disolución de la apariencia estética y las convenciones artísticas en beneficio de los procesos materiales reales generó dialécticamente un grado creciente de conceptualización.



2. Piero Manzoni, *Merda d'artista*, 1961.

³¹ SARENCO, *Piero Manzoni: Opere et giorni*, Milán, 1973. Más recientemente, Germano Celant ha señalado con mayor claridad la oposición entre Klein y Manzoni. Entre las muchas diferencias que identifica, la que sigue parece particularmente relevante (*Piero Manzoni*, Tate Gallery, Londres, 1974):

Por tanto, hay un claro contraste entre el arte mesiánico y espiritual de Klein y el arte dialéctico y materialista de Manzoni. Desde un punto de vista psicoanalítico, en el primero se da (según las teorías de Norman Brown) un protagonismo de la sublimación y, por tanto, de la muerte, mientras que el segundo apela a la «resurrección» de la carne y, por tanto, a la vida.

Las líneas de Duchamp, Manzoni y Brouwn

Se podría pensar que, por ejemplo, la obra de Duchamp de 1913, *Trois stoppages étalon*, supuso un avance casi inimaginable en la singularización de un aspecto particular de la plasticidad espacial (y, por supuesto, la aparición de un tipo de abstracción diferente del que en aquel momento se desarrollaba en la pintura). Sorprendentemente, el valor de la extraordinaria obra de Duchamp no se apreció en Europa hasta la aparición de las obras lineales de Manzoni (realizadas a partir de 1959) en las que el artista definía el dibujo como una extensión puramente espacio-temporal (cada obra quedaba definida por sus diferentes dimensiones, que abarcan desde unos pocos metros hasta los 7.200 metros o hasta la identificación como línea infinita de una de ellas, un objeto tubular de madera negra). Obviamente, las obras lineales de Manzoni ejercieron una influencia inmediata sobre la primera aproximación espacio-conceptual a la escultura de Stanley Brouwn, como resulta evidente en obras como su pieza n.º 34 de 1962:

un paseo de *a* a *b*; de *b* a *a*; de *a* a *b*, etc. ... 100 veces³²

Brouwn introdujo programáticamente el concepto de un continuo espacio-temporal en la obra escultórica o, según su propia fórmula: *distancia = longitud*, *longitud = distancia*. Los materiales de *Trois stoppages étalon* incluyen elementos tan heterogéneos como reglas de madera, caracteres dorados, cristales, cuerdas, lienzo, etiquetas de cuero..., todos ellos empaquetados en un dispositivo de presentación consistente en una caja de croquet que sirve como *marco fetichista* (en el que la escultura se encuentra en estado posrepresentacional, en reposo) y como *alusión lúdica* (que promete la reactivación parcial de la escultura en la exposición representacional). En cierto sentido, la complejidad perceptiva y conceptual de la obra de Duchamp no desmerece esta gama de materiales: va desde el examen programático de las relaciones entre las operaciones azarosas y la forma escultórica, a la cuestión de la identidad conceptual y la disimilitud perceptiva de una obra, hasta llegar a una distinción hasta entonces impensable entre el estado performativo de ejecución de la escultura y su modo de exposición como elementos integrales pero opuestos³³.

Aunque los dispositivos de presentación de las obras lineales de Manzoni —por ejemplo su *Línea de 1.000 metros* de 1961— son reducidos, su concepción es al menos tan compleja como la de Duchamp. La identificación de una característica constituyente de la obra, en este caso el proceso de realización del dibujo como extensión espacio-temporal, se magnifica hasta tal punto que alcanza una transparencia y una accesibilidad diferentes, casi monumentales. En comparación, la caja lúdica de Duchamp resulta casi subjetivista y parece dotada de una peculiar intimidad.

³² Stanley BROUWN, *Catalogue of Works from 1960 to 1975*, Eindhoven, Stedelijk van Abbemuseum, 1976.

³³ Tan sólo hubo otro escultor que convirtió esta distinción en un aspecto central de su obra: Alexander Rodchenko diferenciaba explícitamente el modo de exposición y el modo de almacenamiento en sus esculturas plegables de 1918/1919. Véase un análisis de estos términos y de las esculturas de Rodchenko en mi artículo «De la *faktura* a la *factografía*», publicado en este volumen.

Pero, en la medida en que el fenómeno de extensión espacio-temporal se ha ampliado y magnificado hasta casi alcanzar una monumentalidad pública, queda al mismo tiempo radicalmente negado en la ocultación dialéctica de la apariencia plástica del objeto, ya que la experiencia de la extensión espacio-temporal sólo puede darse en la conceptualización del espectador. Por el contrario, el único objeto material que ahora resulta perceptivamente accesible es el dispositivo de enmarcado y presentación que literalmente contiene y oculta la idea y el fenómeno estético.

Mediante esta ingeniosa inversión Manzoni define claramente una estrategia que resultaría crucial a partir de 1965: la retirada de la percepción. Aunque en la obra de Manzoni están presentes tanto la *idea* de la pura dimensión espacial como su concreción material, la obra como objeto material se niega por completo en favor de su dimensión conceptual invisible. Su única función como objeto consiste en negar la apariencia de la obra como ocultación. La brillante superficie espejada del recipiente cromado refleja literalmente todas las expectativas perceptivas del objeto estético y las devuelve a los propios espectadores.

Retrospectivamente, Manzoni es *uno* de los artistas que originaron las prácticas conceptualistas en la medida en que introdujo una nueva actitud de conceptualización materialista y una nueva conceptualización de los materiales o, como sugirió el crítico americano Robert Pincus-Witten: «Al aislar las características constituyentes del arte, Manzoni caricaturizó la idea del arte como sensibilidad, que consideraba esencialmente fútil»³⁴. Así, su obra también trasciende el dogma neodadaísta de finales de los años cincuenta encarnado por los *nouveaux réalistes*, como Arman en Francia, y por artistas como Johns y Rauschenberg en Estados Unidos.

El enfoque analítico de Manzoni abrió un amplio abanico de posibilidades para el arte de los sesenta que abarca desde la introducción del continuo espacio-temporal y la aproximación conceptualista al dibujo de Brouwn hasta los sistemas de dibujo de Hanne Darboven que giran exclusivamente en torno al a cuantificación gráfica del tiempo. También se ubican dentro de este marco las actividades estrictamente pictóricas de Niele Toroni —que continuó la investigación sobre las posibilidades contemporáneas de la pintura que se había iniciado con las pinturas acromáticas sistemáticamente ordenadas de Manzoni y que se prolongó con sus impresiones digitales sobre papel y huevos— o el elaborado análisis de Buren de la pintura como convención discursiva dentro de un marco institucional.

Stanley Brouwn

Un «Por aquí Brouwn» es un retrato de un minúsculo pedazo de tierra fijado en la memoria de la ciudad: el peatón.

Stanley Brouwn

En 1960 se dio un paso importante en el arte europeo contemporáneo cuando Brouwn anunció que debía considerarse que el conjunto de todas las zapaterías de

³⁴ Robert PINCUS-WITEN, «Ryman-Marden-Manzoni», *Artforum* (junio de 1972), p. 50.

Amsterdam constituía su primera exposición pública. Esta obra no sólo reconocía la importancia del concepto de *ready-made* de Duchamp, sino que, al mismo tiempo, diferenciaba su significado y ampliaba sus funciones en varios aspectos. Los *nouveaux réalistes* ya habían utilizado la idea de multiplicación cuantitativa y equivalencia serial —en especial Arman, a quien Brouwn había visitado en Niza—, pero su análisis final reificaba formal e históricamente tanto el concepto como la obra. Por el contrario, Brouwn mostraba una colección de objetos encontrados en el contexto de un sistema dado y de una realidad *en funcionamiento*, dentro de un espacio público y arquitectónico en el que se da una experiencia colectiva simultánea.

Aún más, la obra de las zapaterías de Brouwn anunciaba su inminente interés por las estructuras artísticas colectivas, anónimas y participativas; desde luego, las actividades corporales de un peatón se cuentan entre las experiencias espacio-temporales más comunes. Ese mismo año, Brouwn hizo que varios peatones anónimos produjeran su primera obra real al caminar sobre grandes pliegos de papel blanco extendidos por las calles de Amsterdam (*Obras* n.º 1-8, 1960). Obviamente, la colaboración entre John Cage y Rauschenberg que dio lugar a la *Huella de neumático* en 1951 inició toda una serie de aproximaciones puramente indécicas a la realización de marcas, desde las inscripciones corporales de las *anthropométries* de Klein a las *Huellas dactilares* de Manzoni en 1960, pasando por los intentos de Brouwn de situar la marca corporal en un espacio social público. Como cabía esperar, Brouwn pasó de limitarse a registrar los rastros que dejaban los peatones sobre sus papeles a instigar un diálogo activo con un sujeto anónimo:

A diferencia de lo que sucede normalmente en arte, la duración de la creación de un «por aquí Brouwn» está limitada con precisión. El resultado no se ajusta, ni se remata o embellece. El tiempo que Brouwn realmente necesita para caminar desde A hasta B está incluido en el tiempo-explicación del transeúnte en la calle [...]. En el momento de la explicación, la situación está aún en el futuro. Él (el transeúnte) da un salto en el espacio y en el tiempo³⁵.

Merece la pena comparar las relaciones sujeto-objeto y sujeto-sujeto en la producción artística que ha experimentado el proceso de fabricación de la marca indécica desde las *anthropométries* de Klein y los *lacéré anonyme* de Villeglé hasta los peatones elegidos al azar por Brouwn como participantes activos. Aunque el «anonimato objetivo» era una condición necesaria en la obra de Villeglé, aún estaba sometido a un considerable control artístico, ya que se elegía el segmento destrozado según criterios estéticos para posteriormente montar, enmarcar y firmar los fragmentos seleccionados. Con la obra de Brouwn, por el contrario, se invierten los signos de esta nueva ecuación entre artista y participante anónimo, pues la elección artística se limita al acto de preguntar a un peatón cualquiera por una dirección a fin de generar la producción proyectiva espacial y el dibujo indécico. El resultado de esta cooperación constituye

³⁵ Esta y las siguientes citas de Stanley Brouwn proceden de Antje VON GRAEVENITZ, «The Artist as a Pedestrian: Stanley Brouwn», *Dutch Art and Architecture Today* 1 (junio de 1977), p. 2.

la totalidad de la obra de Brouwn, cuya firma en forma de un sello *Por aquí Brouwn* autentifica un proceso de producción enteramente dependiente de la cooperación de dos o más individuos distintos. Así, la participación del sujeto anónimo en el proceso de producción artística se hace real por un instante ya que el artista realmente elimina su identidad de autor para que su obra dialógica se anticipe a un sujeto autoconsciente que proyecta su propio futuro autodeterminado. En palabras de Brouwn: «El futuro tiene mucha más influencia que el pasado en nuestras ideas y actos».

En la siguiente fase de la obra de Stanley Brouwn aparecen propuestas, como la n.º 34, que parecen renunciar a la materialidad escultórica o pictórica y adquirir el *status* de una «mera» definición verbal de un proceso material. Sin embargo, esta aparente desmaterialización no lleva a una autorreferencialidad tautológica o a las propuestas analíticas, sintomáticas de los desarrollos conceptualistas posteriores. Más bien al contrario, cualquiera puede llevar a cabo la ejecución potencial y necesaria de la obra por medio de actividades escultóricas sencillas propias de la vida cotidiana. Así, en la obra de Brouwn el grado más alto de *abstracción* —que se expresa a través del código de formalización ordinario, los *signos del lenguaje*— se corresponde con la máxima *concreción* material: la experiencia colectiva potencial del cambio espacio-temporal que se produce a través de la actividad de dar pasos.

El destinatario de la obra de Brouwn es un sujeto históricamente consciente que ya no participa del modelo estético más o menos complejo basado en la experiencia heterónoma de un autor. En consecuencia, el artista ha restringido sus actividades a la propuesta más neutral posible: una instrucción escrita para una acción performativa que genera la *forma* y la *función* de la obra en el marco de una realidad espacio-temporal.

Al igual que sucedía con las prácticas protoconceptuales de Manzoni, es posible rastrear las distintas influencias que ha ejercido la obra de Brouwn en el arte contemporáneo europeo, incluso cuando son prácticamente imperceptibles (lo que es bastante habitual). La radicalidad materialista y la abstracción formal de Manzoni y Brouwn ha encontrado seguidores, imitadores y también meros «estetizadores». Un buen ejemplo es *Mile Long Drawing*, de Walter de Maria (Desierto de Mojave, 1968), que hace referencia con toda claridad a los conceptos de Manzoni y Brouwn, así como otra obra de De Maria más reciente y espectacular: *Vertical Earth Kilometer* (Kassel, 1977). Las obras de este artista añaden a Manzoni y Brouwn precisamente las características que ellos habían eliminado expresamente: el tamaño y la escala espectaculares y el simbolismo opresivo. Otro ejemplo son las obras de Richard Long —caracterizadas por una actitud romántica hacia la «naturaleza» y un cierto exotismo geográfico— que tratan de reelaborar las meras delineaciones espacio-temporales de Brouwn por medio de arquetipos formales míticos como espirales y círculos concéntricos (todo escrupulosamente documentado). Lo único que han logrado estos artistas ha sido convertir la obra radical de Brouwn en *escultura* tradicional, como resulta evidente cuando se compara una obra como *Un paseo a través de un prado exactamente sobre la misma línea a-b todos los días durante un año* (1962), de Brouwn, con cualquiera de las obras de Long de finales de los años sesenta.

De nuevo resulta significativo que en su artículo «Imperialism, Nationalism and Regionalism» (1975) Donald Judd no percibiera en absoluto ni la radicalidad de las

obras de Manzoni y Brouwn ni tampoco sus consecuencias para la continuidad de las prácticas pictóricas y escultóricas en el presente. Judd se limita a expresar el interés que siente por la obra de Richard Long y a poner de manifiesto lo erróneo de su comprensión del trabajo de un artista como Daniel Buren:

Todo se vuelve muy confuso cuando nadie es capaz de distinguir entre un buen artista y uno malo, como ocurría, por ejemplo, en 1959 entre Rauschenberg y Michael Goldberg o Grace Hartigan, o como sucede ahora entre Richard Long y Daniel Buren o Jan Dibbets³⁶.

Con todo, también hay ejemplos de genuinas asimilaciones y transformaciones de los conceptos que Manzoni y Brouwn sacaron a la luz: por ejemplo, la obra del artista de origen japonés On Kawara o del creador de origen alemán Hans Haacke (a pesar de que ambos han trabajado en direcciones totalmente diferentes). Finalmente hay que señalar que existe un grupo de jóvenes artistas americanos posminimalistas –como Michael Asher, Dan Graham o Lawrence Weiner– que, pese a no reflejar de un modo obvio la impronta de Brouwn en sus propios proyectos, han sido plenamente conscientes y han tenido en alta estima la inmediatez funcional de su obra.

Marcel Broodthaers

He fabricado instrumentos destinados a mi propio uso, que me permitieran comprender el asunto del estilo en el arte, analizarlo y finalmente definirlo. No soy pintor ni violinista. Lo que me interesa realmente es Ingres. No me interesan Cézanne y sus manzanas³⁷.

Marcel Broodthaers

Durante su estancia en Bruselas en 1962 Manzoni declaró en su *Carte d'authenticité* n.º 71 (23-2-1962) que Marcel Broodthaers debería ser considerado una obra de arte en su totalidad y para siempre (certificado rojo). Parece que el encuentro con Manzoni contribuyó a que Broodthaers –que por aquel entonces era aún un poeta (además de fotógrafo y crítico)– tomara la decisión de convertirse en artista. Hay otros factores que también pudieron influir en su transformación, como su contacto con la obra de George Segal o los sentimientos cada vez más ambiguos de Broodthaers hacia la preponderancia del arte pop norteamericano. Sus primeras obras, que expuso en 1964 en Bruselas bajo el título *Moi aussi je me suis demandé si je ne pouvais pas vendre quelque chose et réussir dans la vie* (También yo me he preguntado si no podría vender alguna cosa y triunfar en la vida), muestran la fuerte impresión que debió de causarle Manzoni.

En su primera obra Broodthaers vació en yeso la edición completa de *Pense Bête* –el último libro de poemas que escribió, recién publicado en aquel entonces– de modo

³⁶ Donald Judd, *Complete Writings*, cit., p. 233.

³⁷ Tanto esta cita como las siguientes proceden, siempre que no se indique otra cosa, de Irmeline LEBEER, «Dix Mille Francs de Recompense», una entrevista con Marcel Broodthaers publicada en *Marcel Broodthaers*, Bruselas, Palais des Beaux-Arts, 1974, p. 64.

que literalmente *objetivó* el libro y *reificó* la poesía en favor de su valor expositivo. *Conceptualmente*, ambos artistas consideran la institución artística con un humor inteligente que se fundamenta en un profundo escepticismo y en una confianza casi infantil en la ineluctabilidad de un futuro diferente. Broodthaers asume simultáneamente el papel de melancólico mordaz y bufón grotesco o, dicho de otro modo, adopta la posición de Antonio Gramsci, la combinación de pesimismo intelectual con optimismo de la voluntad. *Perceptivamente*, la deuda de Broodthaers con Manzoni se muestra en la yuxtaposición de objetos naturales e industriales y en la manera en que ambos fusionan materiales y colores, como en el «acromatismo» de sus colecciones de escayola o en sus montones de huevos, mejillones y carbón.

Las primeras obras de Broodthaers están marcadas por otro diálogo contemporáneo: su relación con el *nouveau réalisme*. Con ocasión de la primera exposición de Arman a principios de los años sesenta, Broodthaers escribió en el libro de invitados de la galería una acumulación de sílabas *dadadada*, señalando sus dudas sobre si sería suficiente con recuperar conceptos artísticos de diferentes contextos históricos para aplicarlos al presente sin reflexión o transformación. Más adelante, cuando le preguntaron si se podría etiquetar sus primeras obras como *nouveau réalisme*, contestó:

Mis primeros objetos e imágenes, de 1964-1965, no podían inducir a semejante confusión. La literalidad implícita en la apropiación de lo real me resultaba intolerable porque implicaba una aceptación pura y simple de las ideas de progreso en el arte [...] y en cualquier otro ámbito³⁸.

Aunque la obra de Broodthaers intenta distanciarse al máximo de la estética neodaísta, sus referencias a Dadá y a sus antecesores surrealistas son tan frecuentes que a menudo inducen a error³⁹. La primera película que realizó Broodthaers –*La clef de l'horloge* (*Poème cinématographique en l'honneur de Kurt Schwitters*)– cuando aún era poeta, y a la que seguiría una larga serie de filmes, surgió del entusiasmo que le produjo la primera exposición de Kurt Schwitters en Bruselas en 1957. Aparte de cierto número de referencias dadaístas, en concreto a algunas obras de Duchamp y Man Ray, el constante diálogo con la obra de René Magritte ha llevado a muchos intérpretes de Broodthaers a considerarlo un mero continuador del legado dadaísta y surrealista. De hecho, Broodthaers conoció a Magritte poco después de la guerra –parece ser que Magritte introdujo al joven poeta en la obra de Mallarmé y Poe– y siguieron en contacto durante algunos años. Pero cuando Broodthaers dejó la poesía y se pasó al arte, su obra no mereció la completa aprobación del maestro. En palabras del propio Broodthaers: «Eso es lo que Magritte me reprochaba a menudo. Creía que yo tenía más de sociólogo que de artista».

Pero su propia valoración de Magritte tampoco estaba exenta de ciertas reservas: «En su *Ceci n'est pas une pipe* Magritte resulta menos facilón. Pero, aun así, era de

³⁸ Marcel BROODTHAERS, *Moules, Oeufs, Frites, Pots, Charbon, Perroquets* (catálogo de exposición), Amberes, Wide White Space Gallery, 1966.

³⁹ Un buen ejemplo sería la lectura estrictamente neosurrealista de Nicolas Calas (*Artforum* [mayo de 1976]) que sin duda ayuda poco a entender la enigmática obra de Broodthaers.

masiado Magritte. Esto significa que no era lo bastante *Ceci n'est pas une pipe*. Mi propia aventura comienza a partir de esa pipa». Cuando en cierta ocasión le preguntaron si adoptaba una perspectiva surrealista, Broodthaers recordó una cita acerca de la abolición de todas las contradicciones del *Manifiesto surrealista* de Breton y añadió: «Tengo la esperanza de no tener nada que ver con ese estado de ánimo».

Las posiciones históricas implícitas en el dadaísmo y en el surrealismo que influyeron crucialmente en la obra de Broodthaers fueron el concepto de *ready-made* de Duchamp de 1913 y las implicaciones teóricas de las pinturas «lingüísticas» de Magritte (como, precisamente, *Ceci n'est pas une pipe*, 1928), esto es, la respuesta pictórica al descubrimiento de Saussure de la estructura del signo lingüístico en 1915.

El concepto duchampiano de *ready-made* había permitido explorar la transformación de la realidad del objeto primario en realidad del signo secundario (y viceversa), mientras que la investigación de Magritte se centró en la naturaleza secundaria del signo (pictórico) y en la deconstrucción del *signifiant* material y del *signifié* inmaterial y su relación aparentemente arbitraria. Por su parte, Broodthaers explora el potencial semiótico de la realidad objetiva y la objetividad potencial de los signos. Pero Broodthaers, que había asistido en Bruselas a los seminarios de Lucien Goldmann (que a su vez fue discípulo de Georg Lukacs) y había leído la teoría estructuralista y la semiología francesas, se dio cuenta de que ni la producción ni la reflexión de los sistemas signícos estéticos podían conferir al objeto estético el *status* de sistema autodeterminado y que sólo se podían centrar en los problemas formales de la tradición moderna⁴⁰.

Con la publicación de *Théorèmes*, en 1966, Broodthaers anunciaba la dirección que tomarían sus futuras investigaciones. Así, por ejemplo, en su *Théorème n.º 3* afirmaba:

Todo objeto es víctima de su propia naturaleza, incluso en una pintura transparente el color oculta el lienzo y la moldura oculta el marco.

Broodthaers se refería a la creciente sobredeterminación de la práctica artística por parte de elementos ajenos a su propio ámbito. Se había convertido en objeto de chaloneo hasta un grado nunca visto y —en la medida en que dependía enteramente de su aculturación museológica— había pasado a depender de la administración cultural y, así, a funcionar como *una* de las muchas expresiones del aparato ideológico del estado. La única posibilidad de que la práctica artística recuperara su papel crítico pasaba por la admisión de su enajenación y de su responsabilidad en el fomento de la alienación haciendo de su propia reificación su objeto de estudio. Ésta es la razón de que en 1968 Marcel Broodthaers fundara el *Musée d'art moderne (Section XIX^e siècle) Département des Aigles* en Bruselas.

Tras nombrarse «director» del museo, el artista invitó al Dr. Johannes Cladders —director de una institución «real», el Museo de Mönchengladbach— a inaugurar la institución en presencia de cierto número de invitados y amigos, entre ellos Daniel Bu-

⁴⁰ Por supuesto, en 1964 Broodthaers ya había leído *El grado cero de la escritura* (1953) y *Mitologías* (1957), de Roland Barthes, textos que ampliaban el modelo del signo lingüístico de Saussure empleándolo como herramienta en la lectura crítica de los sistemas semióticos ideológicos secundarios.

ren. Ésta fue la primera obra realmente importante y de largo alcance de Marcel Broodthaers justamente porque comenzaba en el punto donde la práctica artística suele llegar a su fin: el museo, es decir, el lugar de su aculturación oficial. La instalación de la primera ficción museística de Broodthaers consistía en unos cuantos cajones de madera vacíos, de los que normalmente se usan para transportar cuadros valiosos, y una serie de tarjetas postales de pinturas del siglo XIX más o menos famosas colgadas por las paredes. El *Museo de arte moderno* de Broodthaers invirtió las jerarquías tradicionales de la organización cultural sustituyendo la obra de arte única por los elementos más humildes de la base funcional del museo (el transporte, la distribución y reproducción de imágenes) para así cuestionar públicamente los orígenes del poder de la imagen hierática. Como el propio Broodthaers señaló en un texto posterior sobre el museo: «¿Una postal de una pintura de Ingres vale un par de millones?».

Pero no sólo se sustituyeron las obras de arte por objetos humildes, sino que el propio artista asumía el papel de director del museo y se convertía en administrador cultural, continuando así esta inversión de las jerarquías institucionales y propiciando una irónica *revolución cultural* al ubicar sus actividades en un contexto político e histórico muy concreto, pues, en efecto, afirmaba que «L'idée de ce Musée est née de Mai'68 («La idea de este museo nació de Mayo del 68»).

Las ficciones museísticas de Broodthaers pasaron por diferentes fases y varias secciones en los siguientes años: la *Section XVII^e Siecle* en Amberes, la *Section XIX^e Siecle bis* y la *Section du Cinéma* en Düsseldorf. El proyecto finalizó en 1972 con la exposición *El águila desde el oligoceno hasta hoy —Musée d'art moderne, Section des figures—*⁴¹ que reunió más de 260 piezas de cerca de 80 museos públicos y colecciones privadas. Se trataba de una lectura estructuralista de los signos culturales y emblemas del poder: todos los objetos expuestos representaban el águila de una forma u otra e iban desde reliquias de historia natural a representaciones mitológicas y religiosas, desde importantes obras de arte hasta trivialidades publicitarias, logotipos y marcas comerciales.

Cada objeto iba acompañado de una etiqueta negra de plástico en la que se leía el número de catálogo y, escrita en tres idiomas, la frase «Esto no es una obra de arte». Broodthaers había combinado conceptos opuestos procedentes de Duchamp y Magritte: en primer lugar, la transformación de un objeto de la *realidad* cotidiana en *signo* (estético) por decreto y, en segundo lugar, la transformación del *signo* (las representaciones de la pintura) en sus elementos constitutivos reales, el *significante* pictórico y el *significado* pintado o, como lo expresó Broodthaers con más sentido del humor:

La fórmula «Esto no es una obra de arte» procede de la contracción de un concepto de Duchamp y un concepto antitético de Magritte. Esto me ayudó a decorar el *Urinoir* de Duchamp con el signo del águila fumando en pipa. Creo haber logrado resaltar el principio de autoridad que convierte al águila en el coronel del arte.

⁴¹ Marcel BROODTHAERS, *Museum-Museum: Der Adler from Ologozän bis Heute*, vols. 1 y 2, Düsseldorf, Kunsthalle Düsseldorf, 1972.

Ahora bien, en su metodología resulta aún más importante la introducción de una tercera noción que actualiza el modelo saussureano de signo lingüístico: el concepto de mito de Roland Barthes, un sistema de signos secundarios que se superpone a los lenguajes primarios a fin de colmar las necesidades ideológicas. Al asumir ficticiamente el papel de director de museo y al mismo tiempo negar radicalmente el *status* estético de los objetos del museo, Broodthaers estableció mediante la construcción *artificial* de un mito secundario –según Barthes, uno de los posibles antídotos contra el discurso mítico– que el museo es el lugar donde la producción artística adquiere el *status* de un lenguaje secundario.

Así la obra de Broodthaers revela ambos aspectos simultáneamente y enfatiza el inevitable antagonismo entre la producción artística y su museización como lenguaje *primario* y *secundario*. La taxonomía ficticia de Broodthaers subraya las evaluaciones transhistóricas de la práctica artística que las instituciones establecen *ex post facto* y revela la realidad contextual de estos objetos a los que devuelve el *status* histórico que corresponde a una variedad de objetos altamente diferenciados, aparentemente inclasificables, cada uno vinculado a la situación peculiar que determinó material e históricamente su formación.

El lenguaje visual de Broodthaers adopta una estrategia que fácilmente induce a error y que seguramente pretendía provocar esos malentendidos. El adagio *Nouveaux trucs, nouvelles combine* («nuevos trucos, nuevas estafas»), procedente de una antigua tira cómica francesa –*Los pies niquelados*– que Broodthaers incluyó como viñeta en sus principales catálogos en Bruselas y París, probablemente enuncia sus principios artísticos. Sus películas y libros –caracterizadas por un refinamiento tipográfico y estilístico aparentemente nostálgico– generan una intensa experiencia de obsolescencia alejada del arte contemporáneo y la tradición moderna y cercana a la cultura literaria parisina del siglo XIX. O tal vez el espectador quede hechizado por la atracción secreta que suscita en él la apariencia retrógrada de la obra, que corrobora sus propias inclinaciones reaccionarias (como en las fábulas de La Fontaine, uno de los autores que más apreciaba Broodthaers y a quien dedicó su primera película como artista, en las que los animales aparecen como antecesores arcaicos de los seres humanos que hablan su lenguaje, de modo que los hombres pueden reconocer su comportamiento arcaico en el presente).

Broodthaers definió su actitud «romántica» hacia el *souvenir* como una forma de asumir la posición del historiador dentro de la actividad artística presente. Cuando le preguntaron en qué momento se llegaría al estado esencial de un «arte indiferente» (en oposición a un arte comprometido como la poesía que no puede mercantilizarse), contestó:

En el momento preciso en el que uno se hace menos artista, cuando la necesidad de la producción hunde sus raíces sólo en la memoria. Creo que mis exposiciones siempre han tenido que ver con los *souvenirs* de una época en la que me imagino que se vivía una situación creativa heroica y solitaria. En otras palabras, una situación de: Lee y Mira. Mientras que la situación de hoy es: Permítame que le ofrezca...

Por supuesto, la fantasía aparentemente reaccionaria de Broodthaers acerca de una situación artística heroica y solitaria propia de un pasado insondable conduce dialéc-

ticamente a la necesidad futura de un espectador/lector de arte convertido en sujeto histórico plenamente consciente. Por consiguiente, la obra de Marcel Broodthaers se sitúa históricamente en el contexto de lo que se ha dado en llamar arte conceptual a pesar de que invierte explícita y polémicamente la famosa fórmula del arte conceptual de Kosuth –«el arte como idea en tanto que idea»– y le opone la siguiente afirmación: «Como dije antes: el arte como producción en tanto que producción».

Broodthaers fue uno de los pocos artistas –junto con Robert Barry, Dan Graham y Lawrence Weiner, cuya obra tenía en alta estima– que usaron el lenguaje de modo materialista dialéctico (frente a su uso teórico con fines artístico-filosóficos o meramente poético). Sin embargo, cuando resultó evidente que el mercado del arte podía manejar no sólo la frase escrita sino incluso la palabra hablada, Broodthaers modificó inmediatamente su postura. A finales de los setenta sus «pinturas alfabéticas» aparentemente infantiles (casi parodias de las cartas de Manzoni de finales de los cincuenta) y su magnífica última gran obra *L'Éloge du Sujet* niegan radicalmente el gesto heroico del arte conceptual cuyas pretensiones de haber superado los límites del mundo histórico y material eran, en su opinión, prematuras. El lenguaje como estrategia artística había perdido su *status* de lenguaje objeto primario y había pasado a un estado de lenguaje mítico secundario.

Daniel Buren

La diferencia entre el arte y el mundo, entre el arte y el ser, es que el mundo y el ser se perciben mediante hechos reales (físicos, intelectuales y emocionales), mientras que el arte visualiza esta realidad. Si lo que importara fuera la visión del mundo del artista, esta podría ser una auténtica conciencia de la realidad. Pero lo que interesa es un producto, el arte, lo que el consumidor ve; de este modo, se propone una realidad fija y arbitraria, una realidad deformada por un individuo que desea expresar su propia visión del mundo y no expresa ya lo real sino que convierte la realidad en ilusión⁴².

Daniel Buren

La museología tal y como la practican los artistas constituye un intento de investigar sistemáticamente las condiciones históricas que determinan la producción y percepción del arte, sus modos de fabricación y distribución y sus principios de instalación y presentación. Este proyecto pasó a ocupar un lugar central en los intereses y la obra de los productores artísticos a partir de 1966, primero de forma latente y más tarde, a partir de 1968, como un tema manifiestamente crucial.

Hemos mantenido que Broodthaers asumió una actitud de artista disfrazado de historiador y de historiador disfrazado de artista. La apariencia obsoleta y el embozo demoníaco de su obra indicaban literal y pragmáticamente el estado actual del arte como práctica histórica determinada en su totalidad por la institución del «museo», un poderoso instrumento de legitimación cultural. En las obras de Daniel Buren –que afrontó

⁴² Daniel BUREN, «Is teaching Art Necessary?», *Galerie des Arts* (septiembre de 1968), traducción inglesa en Lucy R. LIPPARD, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Nueva York, 1973, p. 52 [ed. cast.: *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, Madrid, Akal, 2004].

este problema implícitamente a partir de 1965 y de forma explícita desde 1969— nos encontramos con una aproximación totalmente distinta al mismo tema que es, simultáneamente, más explícita teóricamente y más funcional en términos prácticos.

Sin duda la amistad que mantuvieron Broodthaers y Buren durante los años sesenta y setenta explica en parte los vínculos que se observan en la evolución de las ideas principales de sus obras. No obstante, la principal razón de esta conexión tiene que ver con su interés por el estructuralismo francés y la semiología. En cuanto a su orientación política, se podría decir que la aproximación de Buren a la actividad estética como forma de *práctica* estaba en deuda con el pensamiento de Louis Althusser, mientras que la actitud más analítico-contemplativa hacia la historia de Broodthaers lo acercaba más a Lucien Goldmann. Ambos artistas compartían un claro interés por introducir la teoría semiológica —en particular la obra de Roland Barthes— en sus actividades.

De hecho, no sólo resulta difícil concebir sus críticas de la institución museística sin el fundamento teórico del modelo de «mito» de Barthes, sino que resulta igualmente evidente su deuda con la noción que desarrolló Barthes de un *degré zéro* del signo, un lenguaje primario que permite lograr una inmediatez funcional comunicativa y una eficiencia transformacional en relación con un contexto histórico dado. Si Broodthaers dijo en cierta ocasión que «hacía uso del objeto como una palabra en el grado cero»⁴³, Buren, por su parte, contestó a la pregunta de si estaba proponiendo un «grado cero de la pintura» en estos términos:

Yo iría más lejos. Creo que somos los únicos capaces de exigir el derecho a ser «mirados», en el sentido de que somos los únicos que presentamos un objeto sin intención didáctica, que no proporciona «sueños» ni es «estimulante». Cada cual puede soñar por su cuenta y sin duda mucho mejor sin necesidad de recurrir a las prestidigitaciones de un artista, no importa lo grande que sea. El artista apela a la pereza, tiene una función emoliente: Es «hermoso» para los demás, «talentoso» para los demás, «ingenuo» para los demás... Ésa es una manera desdeñosa y arrogante de considerar a los «demás». Aunque el artista entregue belleza, sueños y sufrimiento a domicilio, los «demás» —a quienes considero a priori tan dotados como los artistas— deben encontrar su propia belleza, sus propios sueños. En definitiva, deben hacerse adultos. Tal vez lo único que uno puede hacer tras ver un lienzo como el nuestro es la revolución total⁴⁴.

Estas declaraciones, realizadas en febrero de 1968, no sólo dan cuenta de la radicalidad del pensamiento estético reinante en el París de mayo del 68, sino que también cabe leerlas como la definición de Buren del arte como práctica material de la crítica de la ideología en el seno de la superestructura del propio arte. Así, negaba simultáneamente la concepción positivista del arte como productividad exenta y autorreflexiva y la posición marxista tradicional que ignora la realidad material y la independencia relativa de la propia ideología.

⁴³ Marcel Broodthaers, «Dix Mille Francs de récompense», entrevista con Irmeline Lebeer, cit.

⁴⁴ Daniel Buren, en un debate con André Parinaud en *Galerie des Arts* (febrero de 1968), traducción inglesa en Lucy R. Lippard, *Six Years*, cit., p. 41.

Buren ha comentado en varias ocasiones que la única tendencia europea (parisina) de la posguerra que había influido en su obra eran los trabajos de Villeglé y los *décollagistes*. Las primeras obras de Buren, hacia 1962, eran *papiers déchirés* que cabría ubicar en algún lugar entre Matisse y los *décollagistes*. Sin embargo, frente a los «objetos de papel encontrados» del *affiche lacérée*, los *décollages* de Buren consistían en una acumulación de capas de papeles de distintos colores cubiertos con una capa de blanco, desgarrada fortuitamente para revelar el resultado pictórico final. Estos trabajos no sólo revelan la influencia de la obra de Villeglé, también ponen de manifiesto la inversión radical del *décollage* que se produjo en las primeras obras de Buren después de 1965. Ambos aspectos resultan evidentes en un proyecto que realizó en París en 1968, en el que se servía de más de doscientas vallas publicitarias y, casi simultáneamente, del servicio postal y de una instalación en un museo:

Todas estas obras, ejecutadas en un breve periodo de tiempo en la misma ciudad usaban el espacio interior y el exterior, soportes estáticos y móviles, el anonimato (fuera de la institución del museo) y el nombre del autor dentro del sistema museístico⁴⁵.

De este modo las actividades de los *décollagistes* franceses quedaban invertidas: el artista ya no es el coleccionista de actos vandálicos anónimos, sino que se convierte en un agente consciente que adopta una posición de anonimato público y una identidad artística institucionalizada como prueba de la posibilidad de la síntesis de una práctica subjetiva consciente y colectiva. Con este proyecto pictórico Buren fue más allá que los artistas abstractos del constructivismo y el neoplasticismo que también invistieron su lenguaje pictórico de un potencial casi utilitario y asumieron que el carácter popular de su obra induciría transformaciones reales en las jerarquías de la propia realidad social.

Con frecuencia Buren se ha referido al aspecto *instrumental* de su obra como si fuera una herramienta funcional dirigida a la investigación práctica y ha insistido en la interdependencia de su teoría y su práctica pictórica; por ejemplo, cuando afirma que la obra «es un instrumento crítico y no un objeto encontrado emotivo y superficial»⁴⁶. Buren ha señalado repetidamente que para entender su obra es *esencial* comprenderla como pintura, subrayando así que no hay que entenderla en primer término como una investigación conceptual destinada a ilustrar sus teorías o como una obra estrictamente desmaterializada. Como cabía esperar, Buren reflexiona sobre los problemas de la pintura como una de las formas de significación visual más elementales. No obstante, esta estructura autorreferencial del signo pictórico es dialéctica: en la medida en que se comprende a sí misma como práctica materialista rinde homenaje a una tradición pictórica cuyas formas más avanzadas son inequívocamente formalistas. Así, Buren tiene que enfrentarse hasta las últimas consecuencias con la evolución histórica de la pintura desde Cézanne:

⁴⁵ Daniel Buren, en Rudá H. FUCHS (ed.), *Daniel Buren, Discordance/Cobérence*, Eindhoven, Stedelijk van Abbe Museum, 1976, p. 4.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 12.

La historia del arte contemporáneo oscila constantemente entre dos polos encarnados por Cézanne y Duchamp. El primero representa el extremo positivo y abierto y el segundo el polo negativo y reaccionario [...]. La historia del arte muestra una escisión causada por el impulso de Cézanne, una sima que algunos artistas (como Mondrian, Pollock, Matisse, Newman o Stella) han sabido ensanchar⁴⁷.

Desde luego, cuando la crítica norteamericana Roberta Smith tomó contacto por primera vez con la obra de Buren, entendió, como mucho, la mitad de lo que veía, como se aprecia en la siguiente afirmación:

[...] estos aspectos de la obra de Buren, así como su naturaleza formal —esas anchas barras regulares (es decir, la ausencia de composición e imágenes, así como la escala)— conllevan una extensión lógica de distintas ideas que aparecen en la obra de Judd, Flavin o Andre y, más abiertamente, en la de Stella⁴⁸.

En primer lugar, a Smith se le escapan las implicaciones críticas y teóricas del enfoque reductivista de la pintura que mantiene Buren. Además, asume erróneamente que reconocer el impacto de la obra de Stella (algo que, obviamente, Buren hizo) equivale a aceptar la influencia de toda una generación de artistas minimalistas americanos —como Andre, Flavin y Judd— en los que, a su vez, Stella había influido⁴⁹. La «objetivación» de Buren del soporte pictórico, su decisión de usar directamente las superficies de los muros, su deconstrucción de los marcos discursivos pictóricos e institucionales... son, todas ellas, estrategias que caracterizan un proyecto de crítica institucional a través de la pintura que no tiene nada que ver con la resurrección de la escultura bajo los auspicios del minimalismo.

Uno de los principales problemas de Stella fue que trató la pintura como una identidad empírica estrictamente positivista al eliminar cualquier referencia a los fenómenos externos y al abolir la ilusión espacial y figurativa, la factura pictórica, el orden compositivo y las relaciones de escala. Fue precisamente la rigidez del análisis de Stella lo que liberó la pintura de todas las condiciones ocultas que hasta ese momento habían determinado sus operaciones, al tiempo que propiciaba el modelo más puro de reductivismo pictórico contemporáneo. Parecía difícil imaginar que alguien pudiera ir

⁴⁷ Daniel BUREN, «Standpoints», *Five Texts*, cit., p. 40.

⁴⁸ Roberta SMITH, «On Daniel Buren», *Artforum* (septiembre de 1973), p. 66.

⁴⁹ Otro ejemplo de lectura errónea, similar a la de Smith, es la tesis de Barbara Rose de la misma época: «Las inclasificables piezas de Buren, anodinas e intencionadamente efímeras, parecen parodias de las pinturas a rayas de Stella». Véase Douglas CRIMP, «Daniel Buren's New York Work», en Rudi H. Fuchs (ed.), *Daniel Buren, Discordance/Cobérence*, cit., p. 75. Crimp cita a Barbara Rose en la página 77.

Buren ha admitido explícitamente la importancia de su toma de contacto con las primeras obras de Stella —que tuvo ocasión de ver por primera vez en Nueva York en 1962— para su posterior investigación de los problemas contemporáneos de la pintura. Pero para comprender plenamente el impacto de este encuentro hay que analizar las transformaciones que aparecen en la respuesta de Buren a Stella, un paso que la llamada crítica formalista (que sólo aprecian esta influencia en términos visuales/formales) no parece haber podido o querido dar. Finalmente —como ha señalado Douglas Crimp— observar las rayas de la obra de Buren y pensar sólo en Stella es típico de las limitaciones históricas que caracterizan cierto tipo de crítica formalista norteamericana.

más lejos que Stella —al menos dentro del ámbito de la pintura— y, en efecto, fueron muy pocos los artistas que lograron singularizar los elementos de su obra hasta ese punto, al margen de Robert Ryman y, en ciertos aspectos, el artista alemán Palermo con sus murales monocromáticos y el pintor francés Niele Toroni (durante un tiempo colega y amigo íntimo de Buren) con sus pinturas *empreintes*.

La claridad fenomenológica y la rigurosa autonomía de la obra de Stella permitió a Buren emprender una dirección completamente nueva y descubrir todo un abanico de determinaciones ocultas inherentes (aunque externas) a la producción y la recepción pictórica tradicionales que merecían un análisis tan riguroso como las cuestiones formales que Stella había planteado con anterioridad. Esta «peripecia» pictórica, un cambio paradigmático inducido por Stella de cuyas ramificaciones pronto se ocuparía un gran número de artistas minimalistas y conceptuales en Norteamérica y Europa, permitió que la investigación de Buren entrara en una nueva dimensión en la que los factores *históricos* (es decir, políticos, sociales e ideológicos) tenían la misma importancia que los factores *materiales* plástico-formales a la hora de definir la práctica pictórica. Incluso se podría afirmar que los intereses aparentemente formalistas de los artistas minimalistas se centraban inicialmente en asuntos relacionados con la «forma» en el sentido que Barthes daba a la *significación*: «Siempre he entendido la “significación” como un proceso que genera el sentido y no como el propio sentido».

La razón de que muchos artistas, comisarios y críticos norteamericanos (y europeos) recibieran inicialmente la obra de Buren con cierta inquietud, tiene que ver sobre todo con la radicalidad del cambio paradigmático que propone. Aún más, Buren propició este cambio justo cuando las actividades artísticas estadounidenses alcanzaban su clímax de autonomía e independencia cultural nacional, el apogeo de su liderazgo histórico (así, por ejemplo, Flavin dijo que Judd era «el primer escultor totalmente norteamericano»). Por lo que toca a la historia de su propio discurso, la generación minimalista absorbió plenamente por primera vez en la historia del arte norteamericano de posguerra todas y cada una de las lecciones pictóricas y escultóricas: del cubismo a Mondrian y Malevich, de Brancusi a Duchamp y Tatlin.

Precisamente en aquel momento Buren abrió una perspectiva enteramente nueva desde la cual el arte se revelaba como una práctica altamente sobredeterminada y el artista aparecía inconscientemente sometido a esas determinaciones («como un oso en el zoo», en palabras del propio Buren). La obra de Buren obligaba a los artistas que pretendían que en el futuro se tomara en serio su obra a afrontar súbitamente un nuevo tipo de responsabilidad reflexiva. La mera producción artística y la entrega del producto no colmaban los nuevos estándares de reconocimiento mutuo entre productor y receptor.

Dada la magnitud del cambio paradigmático que propició la obra de Daniel Buren, resulta comprensible que, al menos al principio, se encontrara con una tremenda resistencia, en especial por parte de las instituciones públicas. Cuando en 1969 se inauguró la famosa exposición de Harald Szeeman *Cuando las actitudes se convierten en forma* en el Kunsthalle de Berna, Buren instaló sus obras de papel a rayas en distintas ubicaciones del exterior de la exposición. Como no había sido invitado a participar en esta muestra de arte de vanguardia, se destruyó su obra y el propio Buren sufrió la persecución de la policía local. Varios años después, en 1974, otra obra suya fue destruida en

el transcurso de una exposición de arte contemporáneo denominada *Projekt* en el museo Wallraf Richartz de Colonia. En esta ocasión, Buren estaba oficialmente invitado a participar en la muestra, pero la obra que entregó prestaba apoyo literalmente a una contribución de Hans Haacke a la exposición que había sido previamente censurada; de hecho, se trataba de unas fotocopias de la obra de Haacke colocadas sobre una serie de papeles de pared a rayas. La instalación de Buren fue tapada con pintura la misma noche de la inauguración por orden de los responsables del museo.

Con todo, las contradicciones elementales que aquejan a la producción y la recepción artística contemporáneas resultaron aún más patentes en el conflicto que provocó la obra de Buren instalada en la *Guggenheim International Exhibition* de 1971, una tela a rayas de 20 x 10 m que colgaba en vertical del centro del techo del museo. Cuando cinco de los veintidós artistas invitados a esta exposición plantearon serias objeciones a la obra de Buren, los encargados del museo que habían aprobado inicialmente el proyecto del artista decidieron eliminarlo de la muestra. Si se asume que no se trataba de una mera lucha territorial entre artistas norteamericanos y europeos, sino, más bien, de un enfrentamiento teórico y estético, el conflicto entre la «pintura» de Buren y los minimalistas Flavin y Judd —que por aquel entonces se encontraban en la cumbre de sus carreras— saca a la luz con gran precisión los principios opuestos en los que se basaban por entonces el pensamiento estético formalista y el historicista.

Incluso si se da crédito a Flavin y Judd —que insistieron en que la única razón por la que pedían la retirada de obra a gran escala de Buren era porque, desde ciertos puntos y durante breves momentos, impedía a los espectadores que deambulaban por las rampas circulares del museo contemplar sus propias obras—, resulta difícil no sospechar que la motivación principal de su intervención censora era la intuición (tal vez inconsciente) de que Buren los había eclipsado visual y conceptualmente, de que su obra había quedado obsoleta a causa de la ingenuidad con la que aceptaban el marco arquitectónico del Guggenheim. En oposición manifiesta a la escultura minimalista, la pieza de Buren sugería una compleja dialéctica de convenciones de forma y género, de reflexiones discursivas y perceptivas. La pieza no llegaba a ser plenamente un objeto tridimensional, oscilaba continuamente entre el plano de la superficie pictórica y la voluminosidad de una estructura que los espectadores circunvalaban por las rampas circulares hasta culminar en la percepción de la parte delantera y/o trasera de la pieza de tela como un elemento casi arquitectónico.

Al mismo tiempo, los espectadores que descendieran por las rampas habrían experimentado la dimensión cinética y temporal de la obra, pasando sin solución de continuidad del *crescendo* visual del plano estriado totalmente extendido a un *diminuyendo* extremo a medida que la obra se fuera reduciendo hasta convertirse en una delgada línea vertical de veinte metros que dividía el espacio circular central de la estructura arquitectónica del museo.

Aunque la mayoría de las obras de la muestra se sometían con mayor o menor ingenuidad a la arquitectura de Wright, los trabajos de Flavin y Judd iban aún más allá y se adaptaban explícitamente a la estructura arquitectónica, como si hubieran querido confirmar y subrayar —en un nivel formal y visual— el axioma teórico de Buren del museo como una institución de control y dominación discursivos. Por el contrario, Buren era plenamente consciente de las implicaciones institucionales del marco ar-

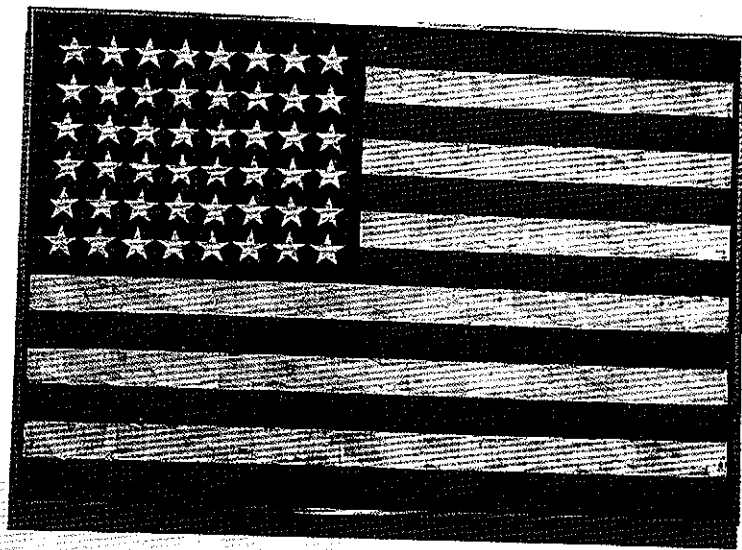
quitectónico y, en consecuencia, su obra mantenía una relación manifiestamente antagonista con el museo circundante. La gran pintura a rayas verticales colocada en el espacio vacío que forman las galerías en espiral casi hacía las veces de una columna que se oponía al vértigo de las fuerzas centrífugas de la arquitectura. La obra de Buren atravesaba el caparazón protector del museo que las otras piezas aceptaban confiadamente con una mezcla de ingenuidad histórica y cálculo económico. Obviamente, la pura belleza de la gigantesca y arquitectónica pieza de tela habría sido difícil de concebir sin un análisis teórico subyacente de las funciones históricas del museo.

Siempre que una nueva definición artística cuestiona seriamente las convicciones fundamentales del periodo precedente, la generación anterior suele reaccionar poniéndose a la defensiva. La obra de Buren en el Guggenheim puso en entredicho los fundamentos del pragmatismo positivista característico del minimalismo y se enfrentó a ellos con una nueva forma de pensamiento histórico dialéctico. Sin embargo, en términos generales, no debería entenderse este cambio como el resultado de una posición específicamente europea; más bien supuso una llamada de atención acerca de las transformaciones que estaban experimentando las artes plásticas en general en torno a 1968 tanto en Europa como en Estados Unidos. De todos modos, tampoco se puede entender la elección concreta de Buren (el análisis histórico y discursivo del museo como institución de poder) y su método específico de deconstrucción plástica al margen del contexto de las teorías semiológicas y posestructuralistas francesas de la época.

En aquel momento, los artistas americanos también estaban implicados en el desarrollo de una motivación funcional —en el sentido de no formal— del procedimiento estético, si bien trabajaban en direcciones muy distintas. Bruce Nauman, por ejemplo, invirtió el esteticismo de las obras de lámparas fluorescentes de Flavin y reutilizó funcionalmente los mismos elementos (luces fluorescentes) en sus piezas-corredor a fin de generar una experiencia material inmediata y auténtica de los elementos dados de la obra que resultan plenamente operativos: el espacio arquitectónico, la luz, el color y las interacciones fenomenológicas del espectador.

Con la obra de Broodthaers y Buren, la práctica artística europea adquirió *vigencia* e intervino en los contextos históricos e institucionales que la definían y que determinaban su producción y recepción. Así entendida, esta *historicidad* se opone punto por punto al *historicismo*, que se puede definir como el grado de aprendizaje y conocimiento de la historia (del arte) que entra en juego en la elaboración de una obra de arte (por ejemplo, la meticulosa adquisición de un linaje moderno por parte de Flavin y Judd). Se trata de dos perspectivas distintas en torno a la *significación* estética: la primera asocia la estructura de significación artística con un resultado, con un *producto*, mientras que la segunda la define como un *proceso*.

En 1972, con ocasión de su participación en la *Documenta V*, Buren instaló una obra titulada «Exposición de una exposición» acompañada de un texto. Al parecer fue un accidente que la *Bandera* (1954) de Jasper Johns quedara superpuesta sobre una de las piezas —papeles de pared a rayas blancas sobre fondo blanco— que Buren había colocado dos semanas antes del comienzo de la exposición. En cualquier caso, se puso de manifiesto una vez más las distintas actitudes que coexistían en la historia del arte contemporáneo europeo y americano.



3. Daniel Buren, *Photo-Souvenir d'Exposition d'une exposition at Documenta V, Kassel, 1972.*

La obra de Johns, a quien Buren en cierta ocasión llamó irreverentemente «el Braque de la pintura americana», supuso un paso crucial en la recepción y reformulación pictórica de las estrategias duchampianas —en particular del *ready-made*—, un movimiento que culminaría en la conciencia epistemológica autorreferencial de la pintura tal y como Stella la planteó. Por el contrario, el proyecto de Buren —que debía mucho a la obra de Stella y, por tanto, también a la de Johns, por indirecta e irónica que fuera la influencia— trataba de negar este proceso de estetización para dotar a la obra de una dimensión funcional que le permitiera intervenir en el proceso histórico. Lo que el proyecto de Buren planteaba era que la producción artística debía sacar a la luz la realidad institucional y los modos discursivos de percibirla en orden a evitar que el arte se convirtiera en un mero sustituto de lo real. Quizá por esta razón Buren también atacó duramente a Duchamp a quien, en realidad, debía mucho (por lo menos, el principio de sus inversiones críticas).

Niele Toroni

No estoy interesado en intentar hacer una obra mítica, una obra que alcance una naturaleza ideal a base de repetir su presentación; no se trata de repetir mecánicamente por el mero hecho de repetir. Mis intereses guardan relación con la validez y la necesidad de un método crítico: la obra visible aquí y ahora suscita ciertas preguntas (suscita preguntas y pregunta por sí misma)⁵⁰.

Niele Toroni

⁵⁰ Niele TORONI, *Quelques évidences à répéter*, Milán, 1973.

Niele Toroni fue, junto con Daniel Buren, el único miembro del «colectivo» BMPT original que siguió desarrollando su obra artística durante los años sesenta y setenta⁵¹. Cuando se formó el «colectivo», en 1966, afirmaron que se basaba «en el principio de que cada artista realizara una misma pintura una y otra vez en cualquier situación que se presentara». Buren y Toroni pusieron en práctica esta idea en París y Lugano en 1967 cuando cada uno pintó los cuadros del otro y los expusieron bajo el título *Buren, Toroni o nadie*, invitando a los visitantes y a los críticos a que hicieran ellos mismos sus propias pinturas o a reclamar como propias las que habían hecho los artistas.

A diferencia de Buren —que promovió un amplio abanico de investigaciones sistemáticas acerca de las determinaciones contemporáneas del arte, desde textos teóricos y panfletos polémicos hasta un sistema de herramientas analíticas visuales que transformaban sus investigaciones intelectuales en prácticas artísticas—, Toroni nunca ha dejado de ser un pintor tradicional. Durante los últimos años se ha limitado a realizar mínimas variaciones de su actividad original que consistía en dejar huellas de color por medio de un pincel estándar n.º 50 a una distancia de 30 cm unas de otras sobre distintos soportes (lienzo, tela encerada, papel, paredes y, más recientemente, en el suelo y en localizaciones exteriores).

Sin duda las restricciones que Toroni se impuso a sí mismo presuponen que, bajo ciertas circunstancias históricas, el tradicionalismo pictórico puede llegar a ser un medio de desarrollo artístico progresista. El aprecio que, al menos en sus primeras obras, sentía Buren por la precisión epistémica que resulta de una restricción a la pura visualidad de la pintura revela una posición similar, una actitud con la que el artista no sólo se oponía al anarquismo voluntarista de Duchamp, sino que también criticaba a los seguidores norteamericanos de este último (desde Jasper Johns hasta Andy Warhol). No obstante, como pintor Toroni tiene tanto de dialéctico como de tradicionalista y niega la práctica pictórica con la misma seriedad con la que la practica.

Toroni, de ascendencia italo-suiza, siente una profunda atracción por la tradición moderna italiana y parisina. Así pues, no debería sorprendernos descubrir varios predecesores italianos de una de sus estrategias formales preferidas, la *empreinte*. Por ejemplo, hasta mediados de los años cincuenta Lucio Fontana rubricó cierto número de pinturas con su huella dactilar en vez de con su firma. Sin duda, esta extraña decisión inspiró a Manzoni quien, a finales de los cincuenta, no sólo imprimió sus huellas dactilares sobre huevos sino que también elaboró series ordenadas de hileras regulares de huellas dactilares en papel que anticipaban el espaciado regular de las *empreintes* de Toroni.

⁵¹ En concreto Buren se opuso vehementemente a la idea de un «grupo» y también a su «nombre». Lo que, según él, estaba en juego era la radical intercambiabilidad de los lenguajes y las acciones de los artistas y su crítica compartida de las formas tradicionales de identidad artística y producción individual. Como cabía esperar, ninguno de los cuatro artistas inventó ni utilizó el acrónimo BMPT (Buren, Mosset, Parmentier, Toroni), sino que lo creó el crítico Otto Hahn para designar sus actividades. Desde entonces —como a menudo ocurre en historia del arte— es habitual referirse a este grupo de artistas y sus actividades comunes con el nombre que ellos mismos rechazaron y aquí seguiremos esa convención. Los otros dos miembros, Parmentier y Mosset, abandonaron el grupo tras dos años, el primero para participar activamente en política de extrema izquierda, el segundo para pasar al mundo de la moda y el diseño de interiores. Las dos salidas parecen ser típicos intentos parisinos de escapar a los problemas de la producción artística y sus contradicciones.

Probablemente, Fontana consideraba que las huellas (como el resto de su producción pictórica) debían entenderse como un ostentoso signo de negación de las actitudes falsamente expresionistas y subjetivistas de la pintura gestual típica del automatismo neosurrealista que habían inundado el panorama europeo de posguerra bajo los nombres de *art autre*, *informel* y *tachisme*. El gesto de Manzoni es aún más explícito, ya que pretende que su huella dactilar objective o incluso reifique todo el proceso de realización de la pintura hasta reemplazar la pintura en su totalidad. Manzoni se limitaba a «tomar las huellas» como si estuviera «fichando» a la que, según André Breton, era la «gran culpable»: la mano subjetiva del artista:

El problema es únicamente la glorificación de la mano. Mi mano es la gran culpable, ¿cómo puedo aceptar ser el esclavo de mi mano? Es imposible que el dibujo y la pintura estén aún en el mismo punto en el que se encontraba la escritura antes de Gutenberg⁵².

No obstante, esta negación de toda autonomía gestual subjetiva es excesivamente radical y parece inevitablemente abocada al dilema opuesto, el puro determinismo pictórico. Las huellas digitales de Manzoni niegan polémicamente la validez de la pintura/escritura automática y su capacidad aparentemente infinita para expresar el inconsciente, pero, al mismo tiempo y paradójicamente, representan el grado más alto de *invariabilidad* ya que las líneas de la piel –pese a estar totalmente determinadas biológicamente– son más inimitablemente únicas que el gesto más subjetivo del inconsciente.

Como de costumbre, en el extremo opuesto de este espectro y muy lejos de cualquier posición dialéctica, encontramos a Yves Klein que, en 1961, hará su propia contribución a esta estética emergente de la marca indéxica introduciendo la lógica inexorable de la espectacularización en este procedimiento. En efecto, su modo de utilizar modelos desnudas –o, como él las llamaba, *pinceles humanos femeninos*– para realizar sus *anthropométries* revelaba un despotismo autocrático y sexista y producía la total reificación del sujeto.

Toroni, en cambio, siempre ha utilizado medios técnicos tradicionales. Jamás se le ocurriría tocar la pintura con los dedos ni, seguramente, utilizar nada más (y mucho menos *a nadie más*) que un pincel n.º 50 estándar como herramienta para la práctica pictórica. Tal vez una lectura comparada de dos citas de Klein y Toroni esclarezca la diferencia entre un artista que se dedica al espectáculo y otro empeñado en una crítica materialista de los mitos culturales. En estos términos define Klein su proyecto:

Mis pinturas monocromas no son mis obras definitivas sino la preparación para mis obras. Son los restos del proceso creativo, las cenizas. Mis cuadros, después de todo, no son más que los títulos de propiedad que tengo que producir cuando se me pide que demuestre que soy un propietario⁵³.

⁵² André Breton, citado en Jacques de la VILLEGLE, «Des réalités collectives», en *Dufrêne, Hains, Rotella, Villeglé, Vostell*, Stuttgart, Staatsgalerie Stuttgart, 1971.

⁵³ Yves Klein, *Selected Writings*, cit., p. 35.

Y así habla Toroni de sus *empreintes*:

La marca no es ni la imagen, ni la idea, ni la ilusión de una marca sino de hecho una auténtica marca de un pincel n.º 50 [...]. Es obra de Toroni pero podría ser obra de cualquier otro que aplicara sistemáticamente un pincel n.º 50 (a intervalos de 30 cm) sobre un soporte blanco (plástico, papel, pared, lienzo)⁵⁴.

Resulta enormemente reveladora tanto la forma en que Klein entiende sus propias obras en términos de *títulos de propiedad privada* –esa especie de manifiesto personal en favor de la *subjetividad pequeñoburguesa*– como su pretensión implícita de haber alcanzado una inmaterialidad pictórica pura y radiante. Por el contrario, la cita de Toroni trasluce las ideas materialistas de un artista plenamente consciente de las limitaciones discursivas del procedimiento pictórico. En la medida en que todos los aspectos de su práctica son transparentes, sirve como modelo para un acto potencialmente colectivo de autoexpresión y autoconstitución cultural.

Cuando Toroni expuso su obra por vez primera, en 1965, la repetición serial de elementos plásticos similares o idénticos ya no era una innovación formal, como tampoco lo eran las marcas puramente pictóricas. Aparte de Manzoni, estaban las acumulaciones de *ready-made* multiplicados de Arman de finales de los años cincuenta y las acumulaciones de serigrafías de Warhol de principios de los años sesenta que habían «objetivado» el proceso pictórico. A pesar de todo, en 1965 la *empreinte* de Toroni introdujo una nueva dialéctica entre el gesto subjetivo y el signo objetivo en el arte europeo ya que funcionaba simultáneamente como una impronta manual de la actividad consciente del sujeto y como una marca pictórica generalizada, reducida y objetivada, un procedimiento casi anónimo de aplicar la pintura. Cuando Frank Stella dijo en 1966 que «quería que la pintura que extendía por el lienzo se mantuviera en tan buen estado como en la lata»⁵⁵, se adscribió a una tradición que entiende la pintura –su proceso y su sustancia– como si fuera un objeto prefabricado (*ready made*). Esta tradición comienza con *Tu m'* (1919) de Duchamp, pasa por Pollock y su técnica de verter la pintura directamente de la lata y llega hasta las pinturas de Rauschenberg cuya secuencia de colores se decidía en función de las mejores ofertas que hubiera en la tienda de materiales.

La reflexión de Toroni sobre la *materia* y el *proceso* pictóricos enlaza con esta tradición al singularizar la pincelada y diferenciar el acto de *aplicar* el color a la superficie del acto de *distribuir* la pintura sobre la superficie. Toroni separó estos dos aspectos del proceso pictórico y mostró que la *materialidad* de la pintura no se identifica necesariamente con su *extensión espacio-temporal* (en lo que es, sin duda, una de las contribuciones más originales a la reflexión crítica sobre la pintura contemporánea). En la obra de Toroni la forma como *extensión espacio-temporal* remite a una definición abstracta (el intervalo de 30 cm), de manera que resulta completamente independien-

⁵⁴ Niele TORONI, *Niele Toroni* (folleto de exposición sin título), Bruselas, Palais des Beaux Arts, 1973.

⁵⁵ Frank Stella en Bruce GLASER, «Questions to Stella and Judd», *Art News* (septiembre de 1966); reeditado en Gregory BAITCOCK (ed.), *Minimal Art: A Critical Anthology*, Nueva York, Dutton, 1968, p. 157.

te del color. A su vez, el color entendido como pintura aplicada a una superficie no se limita a la extensión espacial sino que existe como marca separada, objetivada repetitivamente.

Esta diferenciación ingenua de los elementos constitutivos de la pintura —la singularización de la pincelada como una estrategia de abstracción— es la que nos permite hallar ciertas similitudes entre la obra de Toroni y las actitudes de Manzoni y Brouwn. La solución que ofrece Toroni al problema de la *composición* —una de las principales preocupaciones de la pintura norteamericana desde Ellsworth Kelly y Stella— es similar a la de Stella y los minimalistas: en efecto, cuando Judd utilizaba series matemáticas o aritméticas para estructurar las proporciones espaciales y materiales de sus esculturas, lo que estaba haciendo era abolir el problema de la composición y sustituir los principios *perceptivos* del orden espacial por los principios *conceptuales* de la ubicación espacial.

Lo que distingue la obra de Toroni del minimalismo es, en primer lugar, la simplicidad de su ejecución técnica. La repetición consecutiva de una distancia espacial de 30 cm (que probablemente se deriva de la experiencia gestual del movimiento habitual que se realiza al pintar sin forzar ni el cuerpo ni el brazo) se convierte en una de las definiciones formales básicas (los términos de la extensión espacial) de la obra de Toroni. Sus límites son tan claros como infinita es su variedad, lo mismo se adecua a las páginas de un libro que se puede realizar en un rollo de 12 metros⁵⁶.

Esta neta escisión de la concreción perceptiva de la figura y la definición conceptual del ámbito espacial (la unidad procesal de las dos «formas» constituyentes de Toroni) elimina el último residuo gestual de la *factura* pictórica. Pero, al mismo tiempo, también evita su opuesto: las áreas de colores planos con o sin forma geométrica que, según Stella, había que ejecutar al modo de un pintor de brocha gorda. Y se opone aún más a los intentos minimalistas de lograr una síntesis de los procesos pictóricos subjetivos y objetivos a través del uso de técnicas puramente mecánicas, como la pintura de aerosol, o de refinados procesos tecnológicos, como los esmaltes sobre acero o cobre.

Judd dijo en cierta ocasión que una forma ideal no debía ser ni orgánica ni geométrica; en ese sentido, puede decirse que Toroni encontró la *forma* y el *proceso* ideales. Aunque la *figura* no varía, las medidas espaciales que la rodean se organizan de modo diferente en cada obra. En cuanto a la acusación de que la simplicidad de Toroni resulta aburrida o estereotípica, se basa sin duda en falsas expectativas, en la idea de que la actividad artística debe caracterizarse por la variedad y la riqueza narrativa, un argumento que recuerda a la crítica de Adorno a las definiciones elitistas de la cultura oficial, que reclaman que el arte mantenga todo su poder mientras las masas continúan sumidas en la miseria. El arte de Toroni, en cambio, parece afirmar todo lo contrario, de ahí la serenidad ingenua que emana de sus *empreintes*.

⁵⁶ Niele TORONI, *Cinq Empreintes de Pinceau* N.º 50, París, 1973.

Bernd y Hilla Becher

*Nuestra decisión de fotografiar algo viene determinada por ciertas necesidades. Muchas de esas estructuras están desapareciendo; se oxidan, se desmoronan o están siendo desmanteladas. Nuestro principal problema es luchar contra el tiempo*⁵⁷.

Bernd y Hilla Becher

Si Toroni era un pintor tradicional que se limitaba a pintar gestos mínimos que oscilan entre el comienzo de la actividad consciente del sujeto y el proceso aparentemente ilimitado de reificación anónima, se podría considerar a Bernd Becher como su opuesto dialéctico: un artista que ha abandonado la pintura para concentrarse en otras actividades y otros medios. Bernd y Hilla Becher comenzaron en 1957 su proyecto de historia *fotográfica* de la *arquitectura* industrial anónima. Cuando en 1970 finalmente publicaron su primer volumen de fotografías, lo definieron como un trabajo de documentación de *Esculturas anónimas*⁵⁸.

La obra de los Becher se adscribe en primer lugar a la tradición fotográfica de la *Neue Sachlichkeit* (nueva objetividad) alemana, en especial a la línea marcada por Albert Renger-Patzsch y Werner Mantz que fotografiaron arquitectura industrial y objetos producidos en serie en los años veinte y treinta. En cambio, el título *Esculturas anónimas* apunta a un diálogo con un género tradicional del arte académico. La índole sistemática de su obra, la regularidad de las *secuencias* (lo que los Becher llaman un *Abwicklung* o rotación en torno a una estructura) o *series* (lo que llaman una *tipología* de imágenes de distintas estructuras que cumplen la misma función, por ejemplo, doce torres de refrigeración diferentes), remite al arte posminimalista y conceptual de mediados y finales de los años sesenta. No es raro, por tanto, que uno de los primeros que supo apreciar su obra fuera Carl Andre, un autor que trabajó en torno a la serialidad y el orden secuencial en escultura y que analizó el proyecto artístico de los Becher desde una perspectiva rigurosamente moderna:

Las fotografías de los Becher recogen la existencia fugaz de estructuras puramente funcionales y revelan en qué medida los requisitos invariables de la función determinan la forma⁵⁹.

Merece la pena recordar las palabras del propio Bernd Becher cuando analiza la relación de su obra con el arte contemporáneo y la sitúa en relación a un conjunto complejo de paradigmas:

⁵⁷ Esta y todas las siguientes citas proceden de *Bernd & Hilla Becher*, Londres, The Arts Council of Great Britain, 1974.

⁵⁸ Bernd Becher se formó como pintor y comenzó su carrera artística pintando la arquitectura de su entorno nativo, el Siegerland, uno de los distritos industriales más antiguos de Alemania. Por el contrario, su mujer Hilla estudió fotografía; así, cuando comenzó su colaboración fue ella la que aportó las habilidades fotográficas necesarias para realizar su proyecto.

⁵⁹ Carl ANDRE, «A Note on Bernhard and Hilla Becher», *Artforum* (diciembre de 1972).

Para nosotros la cuestión de si es o no una obra de arte carece de interés. Probablemente se sitúa a caballo entre distintas etiquetas preestablecidas. En cualquier caso, el público del mundo del arte es el más abierto de miras y el que parece más interesado en la reflexión⁶⁰.

Esta afirmación –con toda su ambigüedad– contiene una definición del objeto artístico como el resultado de un acto declarativo y, de este modo, enlaza la obra de los Becher con la tradición duchampiana que ya hemos observado en distintas prácticas europeas de los años sesenta. En el caso de los Becher, este vínculo no surgió de una relación directa con la obra de Duchamp sino que está *mediado* por el trabajo de los *nouveaux réalistes* franceses que expusieron a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta en la región de Düsseldorf y, en particular, por las parodias maquinales de Jean Tinguely, las acumulaciones de objetos de Arman y la noción de «anonimato» de Villeglé. Una lectura comparada no sólo evidenciaría la continuidad en el seno de dicha tradición; también revelaría las diferencias existentes y, sobre todo, subrayaría la especificidad de las contribuciones de los Becher al arte europeo de posguerra.

Lo que diferencia la obra de los Becher de la tradición duchampiana y el *nouveau réalisme* es, en primer lugar, su ruptura con la estética de la acumulación y la (des)feticización y la puesta en marcha de un análisis de las estructuras públicas y sus funciones productivas. Iconográfica y formalmente, la transformación se llevó a cabo mediante un estudio del espacio arquitectónico y el uso de documentos *fotográficos* ordenados consecutivamente. Esta correlación de espacio público y fotografía no sólo rinde tributo a un sujeto colectivo del pasado sino que además posiciona al espectador como un sujeto autodeterminado en el presente. Como señaló Becher:

No es la selección lo que importa sino lo que las estructuras nos enseñan acerca de sí mismas [...]. Buscamos un punto de vista o, más bien, una gramática que permita a la gente comprender y comparar diferentes estructuras. A menudo resulta imposible lograrlo en su escenario natural [...]. Nos interesa la forma en que la gente ve, no queremos que miren con nuestros ojos sino por sí mismos⁶¹.

La eliminación de la presencia subjetiva del autor, la definición de un productor artístico que evita interferir en la percepción de los espectadores (siguiendo casi al pie de la letra las ideas de Buren sobre este tema que hemos citado más arriba), se corresponde con las cualidades anónimas que caracterizan las tipologías arquitectónicas de los Becher.

Esta idea del anonimato como crítica de la «función del autor» ha experimentado considerables cambios desde los *ready-mades* producidos anónimamente de Duchamp. Reapareció, como hemos visto, en la obra de Villeglé y sus *Lacéré anonyme* y en el *Por aquí Brouwn* de Stanley Brouwn con la participación dialógica activa de los productores anónimos. Como *historiadores*, los Becher nos remiten incesantemente al

⁶⁰ *Op. cit.*, p. 59.

⁶¹ *Op. cit.*

pasado, a la base colectiva de la producción y a la pérdida de la subjetividad colectiva. Como *artistas*, se han visto obligados a negar la validez actual de la noción tradicional del artista como sujeto excepcional. También Adorno, en las últimas líneas de su *Teoría estética*, trató de señalar esta relación dialéctica:

No es momento ahora para imaginar el arte del futuro en una sociedad transformada. Probablemente no se parecería ni al del pasado ni al del presente; pero si la realidad cambia para mejor, sería preferible que el arte desapareciera totalmente antes que permitir que olvidara el sufrimiento que da sustancia a su forma y del cual es expresión [...]. ¿Qué sería el arte más que mera escritura de la historia si se deshiciera de la memoria del sufrimiento acumulado?⁶²

Gerhard Richter

Hay que creer en lo que se hace, hay que implicarse con toda el alma en la pintura. Cuando te obsesionas de este modo, finalmente llegas a creer que podrías cambiar la humanidad por medio de la pintura. Pero, una vez que te ha abandonado esta pasión, ya no queda nada que hacer. En ese momento es muy recomendable quitarse de en medio. Porque la pintura es básicamente una completa imbecilidad⁶³.

Gerhard Richter

Continuando con el tema que nos ocupa, cabe afirmar que, desde su llegada a Alemania Occidental en 1961, la pintura de Richter ha desarrollado programáticamente una relación dialéctica entre formalismo e historicidad. Por un lado, Richter asume el paradigma moderno, elimina conscientemente la referencialidad, la expresividad y la presencia subjetiva de su obra y reduce sus actividades pictóricas al análisis más elemental del proceso pictórico. Por otro lado, vemos que el artista asume un rol tradicional y se abre camino por entre las convenciones pictóricas casi como si pretendiera registrar historiográficamente las distintas formas de producir significado pictórico. En un contexto diferente, Roland Barthes se ha referido a esta escisión –crucial en la producción pictórica de Richter– como la «dificultad de la época», como el problema de tener que elegir entre dos métodos igualmente excesivos: la *poesía* y la *ideología*. Según Barthes, el principio poético implica «plantear una realidad que es *en última instancia* impenetrable, irreductible», mientras que el principio ideológico conlleva «plantear una realidad enteramente permeable a la historia».

Esta reflexión semiológica tan compleja carece de precedentes en las artes plásticas de posguerra en Alemania Occidental. Por eso, cabe considerar a Richter el artista alemán contemporáneo más complejo de la era pos-Beuys. A diferencia de muchos otros artistas (por ejemplo Uecker, Piene o Mack) a los que conoció cuando llegó a Düsseldorf en 1961, Richter nunca se rindió a la influencia dominante de Arman,

⁶² Theodor W. ADORNO, *Aesthetische Theorie*, Frankfurt, Suhrkamp, p. 387 [ed. cast.: *Teoría estética*, Madrid, Akal, 2004].

⁶³ Gerhard Richter en una conversación con Irmeline Lebeer en Gerhard Richter, XXXVI Biennale, Venecia, 1972.

Klein y Tinguely. Tampoco siguió la estela de los proyectos artísticos de Joseph Beuys que cautivaron a toda una generación de artistas (como Immendorf, Kiefer o Palermo) que habían comenzado sus estudios, al igual que Richter, entre principios y mediados de los años sesenta en Düsseldorf. En cambio, los intentos de Richter por asumir el precario papel del artista en la sociedad capitalista occidental que acababa de conocer denotan cierta influencia dadaísta pasada por el filtro del movimiento Fluxus.

La primera exposición pública de Richter en 1963 demostraba su preocupación por el concepto de *ready-made* y por la posibilidad de reactivarlo en el arte de su tiempo. En la *Manifestación por el realismo capitalista* que realizó con Konrad Fischer-Lueg en una tienda de muebles, ambos artistas permanecían sentados en pedestales blancos, como esculturas vivientes rodeadas de muebles baratos. En esta *performance* con claras reminiscencias de Duchamp —evidentes en su cita de las proposiciones de Manzoni— los artistas decretaban que la tienda con todo su contenido debía ser considerada una obra de arte. Trataban, en definitiva, de hallar una nueva relación entre arte y realidad o —en palabras de Robert Rauschenberg— de «intervenir en los intersticios que separan el arte de la vida».

Así, la *performance*/instalación de Richter no sólo revela la importancia que los artistas del momento atribuían al paradigma del *ready-made* sino que saca a la luz con precisión el papel que jugó Manzoni como transmisor de las ideas duchampianas a principios de los años sesenta. Las obras de Manzoni, como su *Sculture Vivante* (1961) y su *Magic Base* (1961), cumplen la profecía de Duchamp que pronosticaba la futura transformación de toda una constelación de objetos en *ready-mades*. Pero el reduccionismo pictórico *antimoderno* de Manzoni también impregna la obra de Richter en un sentido totalmente diferente. Todas sus pinturas del primer periodo (de 1962 a 1966) son prácticamente monocromas, ya que se mueven dentro de una gama estrecha de tonos grises poco diferenciados. Richter decía que el *gris* es la suma de todos los colores y, por tanto, un «no color» (Manzoni decía que sus propias pinturas eran acromáticas o carentes de color). Así explicaba Richter su fijación con el color gris: «El gris es el color más indicado para no representar nada en absoluto».

Esta afirmación no sólo añade una dimensión de negación radical al reduccionismo monocromático de Richter, sino también a su propia actividad pictórica que se ubica históricamente en una tradición anticultural y antiestética que se remonta a Duchamp. Por consiguiente, los análisis de Richter y su elección de la «fotografía encontrada» como tema central de las pinturas que realizó entre 1962 y 1966 se explica por su inscripción en el paradigma del *ready-made*, aunque en este caso se trate de un «*ready-made* fotográfico»:

Quería hacer algo que no tuviera nada que ver con el arte —al menos con el arte tal y como yo lo conocía— ni con la pintura, la composición, el color, la invención formal, la creatividad... Además, me sorprendía y atraía el tipo de fotografía que vemos y usamos diariamente en grandes cantidades. De pronto vi todo esto de un modo diferente, estas imágenes me proporcionaron un modo de percepción distinto, ajeno a los criterios tradicionales con los que antes vinculaba el arte. Esta fotografía sin estilo, concepto ni juicio me permitió escapar a la emoción personal, no tenía nada de nada, era pura imagen. No quería usarla

como un medio para la pintura sino que pretendía que la pintura fuera un medio para la fotografía⁶⁴.

En 1962, durante el apogeo del *nouveau réalisme* europeo, la mayoría de las prácticas artísticas se mostraban receptivas al legado del *ready-made* como *objeto* (por ejemplo, las obras de Beuys). En aquel momento, Richter pasó del objeto encontrado y el *ready-made* al *ready-made* fotográfico, una imagen objetivada que situaba la reificación y el fetichismo en el nivel de la percepción y no en el nivel de la experiencia del objeto fetiche. Por supuesto, en las pinturas combinadas y los dibujos-*collage* de Rauschenberg ya estaba presente esta transformación que Max Kozloff había identificado en 1964 (aunque sin analizar ni sus motivos ni sus consecuencias):

El hecho de que Rauschenberg se sirva de todo tipo de fotografías periodísticas para serigrafías en sus pinturas como si fueran objetos concretos transforma sutilmente el sentido y el impacto de la fotografía en nuestras vidas⁶⁵.

En realidad, la interacción entre procesos históricos y artísticos funciona justo al revés, es decir, que fue el creciente impacto y la difusión de la fotografía en la vida social lo que llevó a artistas como Rauschenberg a adoptar el paradigma de la «fotografía encontrada» por analogía con (y en sustitución de) el «objeto encontrado». La influencia de Rauschenberg —que impregna la obra pictórica de Richter a pesar de que sus técnicas respectivas son muy diferentes— queda de manifiesto en la descripción que hace Bernice Rose de las características principales de la técnica de impresión de imágenes de Rauschenberg:

Quizás el dispositivo expresivo más coherente que aparece en su obra sea la línea irregular que produce la herramienta de impresión; la línea que evoca la representación pero es totalmente independiente de ella va tejiendo el dibujo por toda la obra [...] imponiendo en todo momento una cualidad de dibujo frente a la cualidad impresa de la imagen⁶⁶.

Richter elimina sistemáticamente el *gesto* de sus pinturas y vincula la imagen a la matriz icónica de la fotografía encontrada al tiempo que borra el *contorno* de la reproducción fotográfica para generar una ambivalencia irresoluble entre el significante pictórico y el significado de la fotografía. De nuevo, resultan evidentes las diferencias respecto al punto de vista de Rauschenberg si se admite que sus imágenes fotográficas encontradas están dotadas de cierta «narratividad» al menos parcialmente icónica (esto es especialmente obvio en sus *Treinta y cuatro dibujos para el Infierno de Dante*, 1959-1960).

En manifiesta oposición a este punto de vista, para Richter la «fotografía encontrada» es un absoluto «sin sentido». Es de suyo una forma históricamente determina-

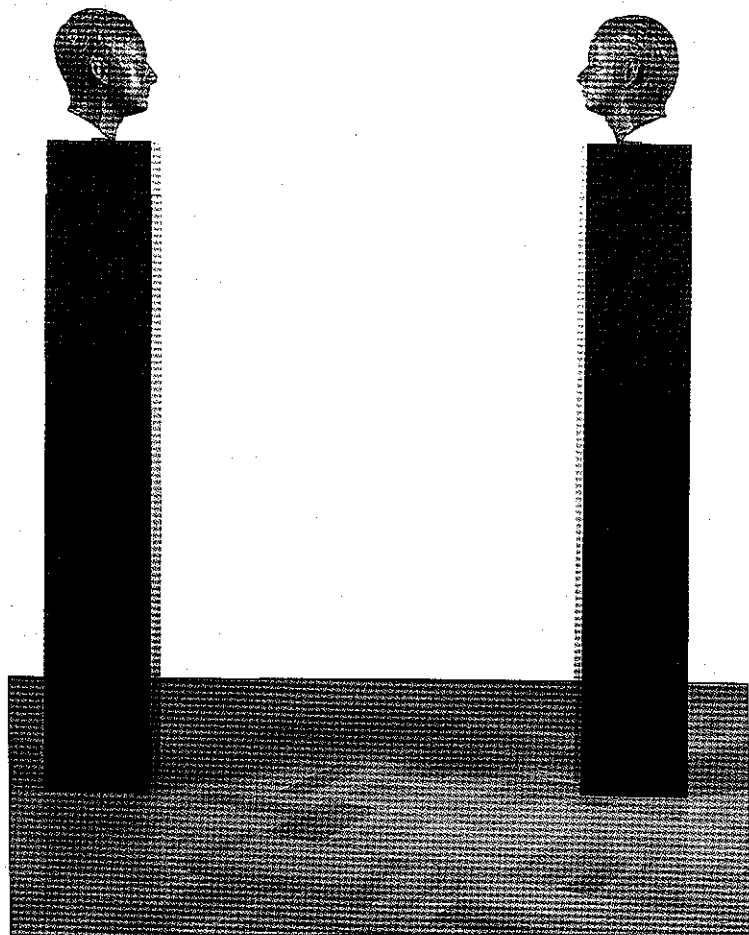
⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ Max KOZLOFF, «Critical and Historical Problems of Photography» [1964], *Renderings: Critical Essays on a Century of Modern Art*, Londres, 1970, p. 289.

⁶⁶ Bernice Rose, *Drawing Now*, cit., p. 30.

da de material visual, un modo de experiencia y expresión colectivas y, como tal, no puede tener significado «literario» ni cumplir funciones ilustrativas en el sentido tradicional. En la obra de Richter la «fotografía encontrada» es una categoría históricamente definida, del mismo modo que los objetos de las acumulaciones de Arman eran «paradigmáticos» (en oposición a los objetos tradicionalmente «significativos») o que los *décollages* de Villeglé fueron escogidos principalmente por la realidad categorial del gesto mismo y no por el «significado» asociativo potencial de sus elementos constitutivos o de sus cualidades formales y sensoriales.

Por consiguiente, en la obra de Richter la necesidad de la pintura surge del intento de mantener una relación dialéctica con un segmento dado de las convenciones per-



4. Gerhard Richter y Blinky Palermo, *Pared pintada y dos esculturas*, Galería Heiner Friedrich, Colonia, 1971.

ceptivas históricas. En la medida en que la fotografía pone en juego estándares colectivos de visualidad, se yuxtapone aquí con la necesidad de criticar estas estructuras a través del gesto formal individual de la pintura. En la medida en que Richter analiza críticamente el impacto de la fotografía en la pintura como una realidad histórica, indaga en la propia realidad histórica de la pintura. La serie de pinturas basadas en fotografías se alterna con obras pictóricas autónomas y ese mismo conflicto tiene lugar en cada pintura individual. Esta ambigüedad entre la pintura como *discours plein* adaptado a la realidad y la postura opuesta de un *discours vide* cuyo único interés es su propio *status* de práctica, marca la producción de Richter desde sus primeras obras en Occidente.

Esta sensibilidad frente a la historicidad, incluso respecto a la propia actividad del pintor (la capacidad para cuestionar el sentido de la propia práctica mientras uno la está llevando a cabo), permite afirmar que Richter es uno de los principales responsables de que la pintura mantenga su vigencia en la cultura contemporánea. En efecto, las actitudes formales de Richter son consecuencia de la historicidad de su propia práctica pictórica y, en ese sentido, suponen un frágil equilibrio entre el gesto subjetivo y el hecho objetivo.

Parece como si esta fragilidad fuera una característica consustancial al arte europeo más importante de los años sesenta y setenta. Si se lo compara con el mejor arte norteamericano del periodo, el arte europeo parece negarse a sí mismo, como si su existencia histórica se estuviera desvaneciendo, aunque sin abandonar por ello su conciencia histórica. Puede que esto se deba a que los artistas europeos están más interesados en las condiciones que rigen realmente la historia social que en un ideal abstracto de producción cultural. Quizá también se deba al hecho de que sus ideas sobre la actividad artística contemporánea no tienen que ver con la mera innovación de tradiciones sino más bien con un proyecto político que Clement Greenberg definió proféticamente en 1939:

El capitalismo en declive se enfrenta a un grave dilema: cualquier cosa de calidad que pueda producir se convierte casi invariablemente en una amenaza para su propia existencia. Los avances culturales, al igual que los avances científicos e industriales, corroen la sociedad que los hace posibles. En este sentido, hoy más que nunca se hace necesario citar a Marx al pie de la letra. Hoy ya no buscamos en el socialismo una nueva cultura —que surgirá inevitablemente cuando llegue el socialismo—; lo que buscamos es, simplemente, preservar cualquier forma de vida cultural que tengamos en la actualidad⁶⁷.

⁶⁷ Clement Greenberg, «Avant-Garde and Kitsch», *Art and Culture*, cit., p. 21.



FIGURAS DE LA AUTORIDAD, CLAVES DE LA REGRESIÓN. NOTAS SOBRE EL RETORNO DE LA FIGURACIÓN EN LA PINTURA EUROPEA *

Las crisis se producen precisamente porque lo viejo se agota y lo nuevo no consigue nacer; en este interregno aparece una gran diversidad de síntomas mórbidos.

Antonio Gramsci, *Cuadernos de la cárcel*

¿Cuál es la razón de que nos veamos poco menos que abocados a creer que el retorno a los modos tradicionales de representación que tuvo lugar en torno a 1915, dos años después del *ready-made* y el *Cuadrado negro*, fue un acontecimiento de enorme importancia estética o histórica? ¿Cómo es posible que se entienda este acontecimiento como un logro autónomo de ciertos artistas cuando, en realidad, eran auténticos siervos de un público que anhelaba la restauración de los códigos visuales que permiten el reconocimiento, esto es, el restablecimiento de la figuración? Si se restauraron las convenciones perceptivas de la representación mimética –los sistemas de ordenamiento espacial y visual que habían definido la producción pictórica desde el Renacimiento y que habían entrado en crisis a mediados del siglo XIX–, si se reafirmó la credibilidad de la referencia icónica y si se volvió a plantear la jerarquía de las relaciones figura-fondo en el plano pictórico como una condición «ontológica», ¿qué otros sistemas de ordenamiento, al margen del discurso estético, entraron en juego para autenticar históricamente las nuevas configuraciones? ¿En qué orden se produjeron realmente estas cadenas de fenómenos de restauración y cómo estaban vincula-

* Publicado originalmente en *October* 16 (primavera de 1981), pp. 39-68.

Me he limitado aquí a investigar los fenómenos europeos, aun cuando estoy al tanto de que un movimiento similar está emergiendo actualmente en Norteamérica. Las razones de esta limitación las explicó perfectamente Georg Lukács: «Hemos restringido nuestras observaciones a Alemania, aun cuando sabemos que el expresionismo fue un fenómeno internacional. En la medida en que comprendemos que sus raíces siempre se hunden en el imperialismo, sabemos que su desarrollo desigual en distintos países ha generado distintas manifestaciones. Sólo tras un estudio específico del desarrollo del expresionismo podemos alcanzar una visión de conjunto sin quedarnos en lo abstracto» («"Grösse und Verfall" des Expressionismus» [1934], *Essays über Realismus*, en *Gesammelte Werke*, vol. IV, Berlín, Hermann Luchterhand Verlag, 1971, p. 111).

das entre sí? ¿Existe alguna conexión causal simple, alguna reacción mecánica, en virtud de la cual el crecimiento de la opresión política genere necesaria e irreversiblemente formas de representación tradicional? ¿Acaso era inevitable que el brutal incremento de cortapisas en la vida socioeconómica y política diera como resultado el inhóspito anonimato y la pasividad de los modelos compulsivamente miméticos que observamos, por ejemplo, en la pintura europea de mediados de los años veinte y principios de los treinta?

Ciertamente, podría parecer que la *Neue Sachlichkeit* y la *pittura metafisica* allanaron el camino que condujo a la aparición de estilos de representación decididamente autoritarios, como la pintura fascista en Italia y Alemania o el realismo socialista en la Rusia estalinista. Cuando Georg Lukács analizaba el auge y la caída del expresionismo en su ensayo «Problemas del realismo», parecía estar al tanto de los vínculos entre ambos fenómenos, si bien no llegaba a aclarar la relación existente entre el proto-fascismo y las prácticas artísticas reaccionarias: «El realismo de la *Neue Sachlichkeit* es tan obviamente apologético y se aparta tan claramente de cualquier reproducción poética de la realidad que puede fácilmente converger con el legado fascista»¹. No obstante, paradójicamente, tanto el marxismo tradicional como el liberalismo al uso exigen al artista de su responsabilidad como individuo sociopolítico: el marxismo a causa de su modelo especular, con su carga de determinismo histórico; el liberalismo debido a su idea de la absoluta libertad del artista para producir y expresarse. Así, ambas posiciones políticas conceden a los artistas el dudoso privilegio de estar definitivamente abocados a producir representaciones inconscientes del mundo ideológico.

Pero ¿no sería más correcto pensar que estos cambios del periodo de entreguerras y las decisivas elecciones que se tomaron respecto a los procedimientos de producción, las referencias iconográficas y las convenciones perceptivas, fueron plenamente conscientes y calculados? ¿No deberíamos suponer que cuando un artista toma decisiones de este tipo conoce sus consecuencias y derivaciones, que es consciente de su toma de partido en el proceso de identificación estética y representación ideológica?

La cuestión que ahora se nos plantea es hasta qué punto el redescubrimiento y la recapitulación de estos modelos de representación figurativa en la pintura europea actual reflejan y denuncian el impacto ideológico del creciente autoritarismo; o en qué medida, sencillamente, consienten y recogen los beneficios que les reporta esta práctica política cada vez más patente; o, peor aún, hasta qué punto han generado cínicamente un clima cultural de autoritarismo para familiarizarnos con las realidades políticas venideras.

Si lo que queremos es analizar la coyuntura actual, es fundamental darse cuenta de que el desmoronamiento del estilo moderno ya ha tenido sus precedentes. La quiebra de la economía y la política capitalista en el siglo XX ha sido anticipada y ha estado acompañada por manifestaciones estéticas coherentes y recurrentes. En primer lugar, se encuentra la aparición de movimientos artísticos con gran potencial para la crítica de la ideología dominante. Los propios artistas miembros de esos movimientos nega-

¹ Georg Lukács, «Grösse und Verfall» des Expressionismus», cit., p. 147.

ron después este extremo e interiorizaron la opresión, en un principio a través de inquietantes visiones de melancolía paralizadora e infantil y, más tarde, mediante la decidida adulación de las diversas manifestaciones del poder reaccionario. Ante el entusiasmo actual en torno a la «posmodernidad» y el «fin de la vanguardia» no se debe olvidar que el derrumbamiento del paradigma moderno es un fenómeno cíclico en la historia del arte del siglo XX, en la misma medida en que lo son las crisis de la economía capitalista en la historia política de este mismo siglo: sobreproducción, desempleo organizado, necesidad de expandir los mercados y el margen de beneficios con la consiguiente guerra comercial como supuesta solución final a los problemas del capitalismo. Es preciso insistir en la necesidad de entender los desarrollos actuales en el contexto de estas regularidades históricas, como respuestas y reacciones a condiciones particulares que existen allende los confines del discurso estético.

Si el debate actual no ubica estos fenómenos en su contexto histórico, si no logra trascender el entusiasmo con el que se nos asegura desde todos los frentes que la vanguardia ya ha cumplido su misión y ha ocupado una cómoda posición en un marco de significados plurales y mascaradas estéticas, entonces será cómplice en la creación de un clima de desesperación y pasividad. La ideología posmoderna parece olvidar la sutil y manifiesta opresión política necesaria para mantener en pie la estructura de poder existente. Sólo en un clima tal los modelos simbólicos de anticipación concreta se transforman en modelos alegóricos de retrospección interiorizada. Si es evidente que la melancolía está en el origen del modelo alegórico, no lo es menos que esta melancolía se apoya en la represión y la prohibición. *El origen del drama barroco alemán* de Walter Benjamin, una de las claves de bóveda de la estética posmoderna y una referencia esencial para cualquier teoría contemporánea sobre el retorno de la alegoría en la producción y la recepción estética, se escribió durante el alba del ascenso del fascismo en Alemania. Su autor era perfectamente consciente de las alusiones a los acontecimientos artísticos y políticos del momento que contiene la obra, tal y como confirma la amiga de Benjamin, Asja Lacis:

Dijo que no consideraba estas tesis simplemente como una investigación académica, sino que guardaban relación directa con agudos problemas de la literatura contemporánea. Insistía explícitamente en el hecho de que había definido la dramaturgia del barroco por analogía con la búsqueda expresionista de un lenguaje formal. Por eso, decía, se había tenido que ocupar de los problemas artísticos de la alegoría, los emblemas y los rituales².

O como afirmaba George Steiner en su introducción a la edición inglesa del ensayo de Benjamin:

Al igual que ocurrió durante la crisis de la Guerra de los Treinta Años y sus postrimerías, en la Alemania de Weimar la tensión política y la miseria económica se reflejaban en la discusión artística y crítica. Tras sacar a la luz la analogía, Benjamin finaliza con ciertas indica-

² Asja LACIS, *Revolutionär im Beruf, Berichte über proletarisches Theater, Über Meyerhold, Brecht, Benjamin und Piscator*, Múnich, Rogner & Bernhard, 1971, p. 44.

ciones que conducirían a una teoría del carácter recursivo de la cultura: las eras de decadencia se parecen unas a otras no sólo en sus vicios, sino también en su extraño clima de vehemencia retórica y estética [...]. Por eso un estudio del barroco no es un mero pasatiempo archivístico de anticuario: refleja, anticipa y ayuda a comprender el oscuro presente³.

Represión y representación

Por lo general, se suele aceptar que la primera gran crisis que sufrió el estilo moderno en la pintura del siglo XX tuvo lugar al principio de la Primera Guerra Mundial y estuvo marcada por el final del cubismo y el futurismo, así como por el abandono de los ideales críticos por parte de los mismos artistas que habían iniciado estos movimientos. Al encarar el callejón sin salida de su propia academización y el definitivo agotamiento de la actualidad histórica de su obra, Picasso, Derain, Carrà y Severini —por nombrar algunas de las figuras más prominentes— fueron de los primeros en solicitar un retorno a los valores tradicionales del arte oficial. Crearon el mito de un nuevo clasicismo para disfrazar su propia evolución e insistieron en la continuidad de la pintura de caballete, un tipo de producción cuyos límites habían explorado poco antes pero que ahora resultaba ser una valiosa mercancía que debía revalorizarse. Esta situación propició su incapacidad, o su tenaz rechazo, a la hora de encarar las consecuencias epistemológicas de su propia obra. Ya en 1913, los artistas jóvenes que llevaron más lejos sus ideas eran aquellos que trabajaban en contextos culturales en los que se estaban planteando opciones históricas, sociales y políticas que permitían hacer saltar por los aires los dogmas culturales de la burguesía europea. Éste es, en particular, el caso de Duchamp en Norteamérica y de Malevich y los constructivistas en Rusia. Pero incluso en París había artistas, como Francis Picabia, que se dieron cuenta de la inminente defunción del cubismo. Tras regresar de su primer viaje a Nueva York, en 1913, escribió: «Pero, como sabes, he superado esta fase de desarrollo y ya no me defino en absoluto como un cubista. Me he dado cuenta de que uno no siempre puede hacer que los cubos expresen los pensamientos de la mente y los sentimientos del psiquismo»⁴. Y en su «Manifeste de l'École Amorphiste», publicado en un número especial de *Camera Work* en 1913, era aún más explícito: «Alguien ha dicho acerca de Picasso que estudia los objetos de la misma manera que un cirujano disecciona un cadáver. No queremos más de esos molestos cadáveres llamados objetos»⁵.

Todavía en 1923 estas polémicas continuaban vivas entre las distintas facciones de la vanguardia parisina. Con ocasión de la primera *performance* de Tristan Tzara, *Cœur à Gaz*, en la Soirée du Cœur à Barbe, se organizó entre el público una pelea a puñeta-

³ George STEINER, «Introduction» en Walter Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama*, Londres, New Left Books, 1977, p. 24.

⁴ Francis PICABIA, «Comment je vois New York. Pourquoi New York est la seule ville cubiste au monde», *Francis Picabia*, París, Musée National d'Art Moderne, 1976, p. 67.

⁵ *Ibid.*, p. 68.

zo limpio cuando uno de los artistas presentes saltó al escenario y gritó: «Picasso ha muerto en el campo de batalla»⁶. A finales de los años veinte, incluso los artistas que se habían aliado con el movimiento cubista se dieron cuenta de que se había agotado, mas no por ello comenzaron a defender un retorno al pasado. Blaise Cendrars, por ejemplo, en su texto «Pour quoi le cube s'effrite?» publicado en 1919, anunciaba que el lenguaje formal cubista ya no resultaba válido. Por otra parte, ese mismo año aparecieron un gran número de justificaciones ideológicas de la regresión que había comenzado a producirse en torno a 1914-1915. Entre los muchos documentos de la nueva actitud de clasicismo autoritario, se encuentra el panfleto del marchante cubista Léonce Rosenberg, *Cubisme et tradition*, publicado en 1920, y el texto de Maurice Raynal «Quelques intentions du cubisme», escrito en 1919 y publicado en 1924, que afirmaba: «Continúo creyendo que conocer a los maestros, entender correctamente sus obras y respetar la tradición puede ser un firme punto de apoyo»⁷. Cuando se lee correctamente esta declaración, se aprecia que se trata de un intento de legitimar la academización de una cultura cubista decrepita y decadente que revela la tendencia autoritaria inherente al mito de un nuevo clasicismo. Tanto entonces como ahora, los términos claves de esta reacción ideológica son la idealización de los monumentos perennes de la historia del arte y sus maestros, la pretensión de establecer una nueva ortodoxia estética y la exigencia de respeto frente a la tradición cultural. La afirmación y apelación a los antiguos o «eternos» sistemas de orden (la ley de la tribu, la autoridad de la historia, el principio patriarcal del maestro, etc.) es una característica endémica del síndrome del autoritarismo. Esta insondable historia pasada opera entonces como una pantalla sobre la que se puede proyectar las configuraciones de una presencia histórica fallida. El retorno de Picasso a un lenguaje figurativo, marcado por la forma en que, en 1915, retrató al poeta cubista Max Jacob (convertido al catolicismo poco tiempo antes) a la manera de Ingres y ataviado como un campesino bretón, nos proporciona una primera impresión del grado de eclecticismo que entraña la pose histórica y estilística vinculada al equilibrio y la simplicidad clásicos, con su pretensión de proporcionar acceso a los orígenes y las esencias de la experiencia humana universal. Cuando, más adelante, este eclecticismo historicista se convirtió en un principio artístico, fue anunciado como un nuevo programa vanguardista; así lo hizo, por ejemplo, Jean Cocteau en su «Rappel à l'Ordre» de 1926.

El número y la heterogeneidad de formas estilísticas del depósito de la historia del arte que Picasso cita y se apropia en sus obras se incrementa a partir de 1917: ya no son sólo los retratos clásicos a la manera de Ingres sino también, y a resultas del viaje de Picasso a Italia en compañía de Cocteau, la iconografía propia de la *commedia dell'arte* italiana y los frescos de Herculano (por no mencionar las esculturas del friso

⁶ Véase William RUBIN, *Picasso*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1980, p. 224 [ed. cast.: *Picasso y Braque: la invención del cubismo*, Barcelona, Polígrafa, 1991]. La conciencia del declive de Picasso se difundió incluso entre los historiadores del arte que se habían comprometido previamente con su obra: «Picasso pertenece al pasado [...]. Su caída es uno de los problemas más inquietantes de nuestra era» (German Bazin [1932], citado en Rubin, *Picasso*, cit., p. 277).

⁷ Maurice RAYNAL, «Quelques intentions du cubisme», *Bulletin de l'effort moderne* 4 (1924), p. 4.



1. Pablo Picasso, *Retrato de Max Jacob*, 1915.

del Partenón, los dibujos de campesinos de Millet, los últimos desnudos de Renoir o el puntillismo de Seurat, tal y como han señalado Blunt, Green y otros expertos en Picasso). Y, por supuesto, no hay que olvidar la auto-cita de elementos cubistas sintéticos, que engranan con facilidad en el estilo decorativo de elevada sensualidad que Picasso desarrolló a principios de los años veinte.

De nuevo es Maurice Raynal quien, no sin cierto candor, proporciona una buena pista para el análisis de estas obras cuando describe los *Tres músicos* de Picasso, de 1921, como un «magnífico escaparate para las invenciones y los descubrimientos cubistas»⁸. La disponibilidad de estos elementos cubistas flotantes y su intercambiabilidad indican que el nuevo lenguaje pictórico —escindido ahora de su función simbólica original— se ha reificado como «estilo», de manera que el único propósito que cumple es afirmarse como mercancía estética en el contexto de un discurso disfuncional. De este modo, ingresa en el ámbito de esas categorías de la producción artística que, por su propia naturaleza, o bien se enfrentan al impulso de disolver la reificación, o bien no son conscientes de ese impulso: se trata de las categorías de la decoración, la moda y el *objet d'art*.

Leo Bersani ha descrito el paso artístico de la transgresión material y dialéctica de la ideología a la afirmación estática de las condiciones de la cosificación y sus orígenes psicosexuales en la represión como el germen de un giro hacia el modelo alegórico:

⁸ *Ibid.*

Es la extensión de lo concreto a la memoria y la fantasía. Pero con la negación del deseo lo que obtenemos es un tipo de abstracción inmóvil e inmovilizadora. En vez de imitar un proceso de sustituciones sin fin (el incesante «desplazamiento» del deseo entre diferentes imágenes), la abstracción trasciende ahora el propio proceso del deseo. Y avanzamos hacia un arte alegórico⁹.

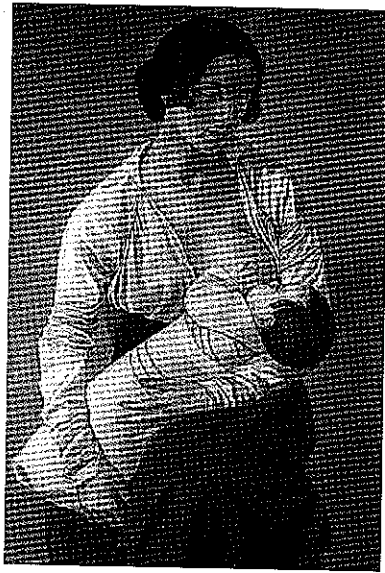
Esto se hace aún más evidente en la iconografía de la pintura metafísica que iniciaron De Chirico y el ex futurista Carrà en torno a 1913. La conversión de los futuristas, paralela a la de los cubistas, no sólo supuso una renovada veneración de la tradición cultural —opuesta a su ferviente antipatía original por el pasado—, sino también una nueva iconografía de los objetos cotidianos, reunidos de una manera inquietante y absurda y pintados con una meticulosa devoción por las convenciones figurativas. De Chirico describe sus pinturas como escenarios decorados para que, de forma inminente, se represente en ellos obras desconocidas pero amenazadoras, e insiste en los demonios inherentes a los objetos de representación: «La obra de arte metafísica parece alegre. Sin embargo, uno tiene la impresión de que algo va a trastocar este mundo gozoso»¹⁰. De Chirico habla de la tragedia del júbilo, que no es otra cosa que la calma que precede a la tormenta; así, el lienzo se convierte en el escenario en el que se puede representar el desastre futuro. Como ha indicado el historiador italiano Umberto Silva, «De Chirico es la personificación de la enfermedad italiana de Croce: no tanto el fascismo, cuanto el miedo a su surgimiento»¹¹.

Al igual que ocurrió en la conversión de Picasso, los futuristas repudiaron por completo sus antiguos medios y procedimientos no figurativos de fragmentación y molecularización pictórica. Asimismo, rechazaron las técnicas de *collage* mediante las que habían forzado la presencia simultánea de materiales y procedimientos heterogéneos en la superficie pictórica y que habían utilizado para subrayar la interacción de los fenómenos estéticos con su contexto social y político. Sin duda, no es casual que una de las primeras pinturas de Severini que puso de manifiesto su retorno a la historia fuera una obra titulada *Maternidad* que representa a una madre amamantando a un niño en la pose tradicional de la virgen. Quizás aún más conspicuo es el caso de Carrà que, tras haber sido uno de los futuristas más importantes debido a su desarrollo de signos pictóricos no miméticos, a su transgresión sistemática de los códigos verbales y visuales a través de la inserción de fragmentos verbales en la pintura y a su mecanización de los procesos de producción pictórica y su yuxtaposición con los residuos pictóricos de los procesos de producción mecánica, volvió a las representaciones de escenas bíblicas, según los patrones de la pintura toscana.

⁹ Leo BERSANI, *Baudelaire and Freud*, Berkeley, University of California Press, 1977, p. 98 [ed. cast.: *Baudelaire y Freud*, México, FCE, 1988].

¹⁰ Giorgio DE CHIRICO, «Über die metaphysische Kunst», en Wieland Schmied (ed.), *Wir Metaphysiker*, Berlín, Propyläen Verlag, 1973, p. 45.

¹¹ Umberto SILVA, *Ideología e arte del fascismo*, Milán, Gabriele Mazzotta Editore, 1973, p. 109 [ed. cast.: *Arte e ideología del fascismo*, Valencia, Fernando Torres, 1975].

2. Gino Severini, *Maternidad*, 1916.

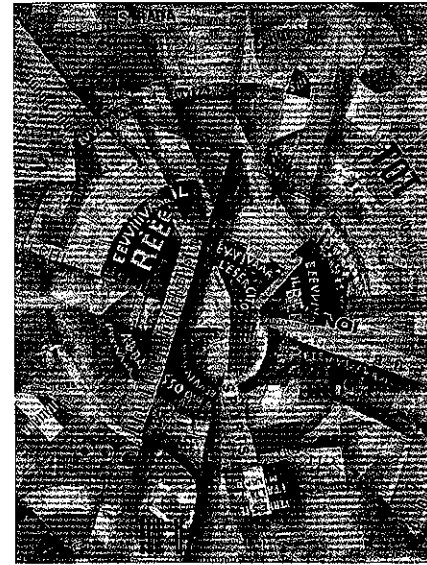
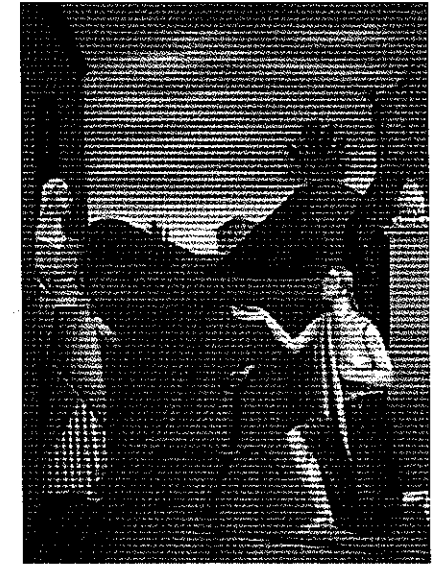
Arte, pasado y maestro

Del mismo modo que el redescubrimiento de la historia sirve al propósito autoritario de justificar el fracaso de la modernidad, también se recupera la atávica noción del maestro artista con el fin de dar continuidad a una cultura propia de una élite esotérica y de legitimar el derecho de dicha élite a mantener su liderazgo cultural y político. El lenguaje de los propios artistas (o más bien de esos artistas en concreto, ya que simultáneamente en la Unión Soviética se estaba desarrollando una comprensión antagónica de la producción artística y la cultura) revela descaradamente la intrincada conexión entre la maestría artística y la dominación autoritaria. Tres ejemplos en tres décadas diferentes pueden servir para ilustrar esta postura estética:

La histeria y el diletantismo están condenados a las urnas funerarias. Tengo la impresión de que todo el mundo está harto ya de diletantismo, tanto en política, como en literatura o pintura (Giorgio de Chirico, 1919)¹².

¹² Giorgio DE CHIRICO, «El retorno al mestiere», *Valori Plastici* 1, 11-12 (1919), p. 19. La manifestación más explícita de este fenómeno es la declaración de De Chirico «Pictor sum classicus» con la que concluye enfáticamente su petición de una vuelta a la ley de la historia y al orden clásico. Como Carlo Carrà en su «Pittura Metafisica», publicado también en 1919, De Chirico no sólo reclama el retorno a la tradición «clásica» y a los «maestros» de esa tradición (Uccello, Giotto, Piero della Francesca) sino también a la *nacionalidad* concreta de esa tradición. Ésta es la más obvia de las tres ficciones del constructo autoritario de un retorno al pasado, ya que el Estado-nación como organización socioeconómica y política no existía en la época de estos maestros.

Así pues, no es de extrañar que el nombre de Carrà se cuente entre los de los artistas que, en 1933, firmaron el «Manifiesto de Pintura Fascista» que reza: «El Arte Fascista rechaza la investigación y el experimento [...]. El estilo del arte fascista debe orientarse hacia la antigüedad».

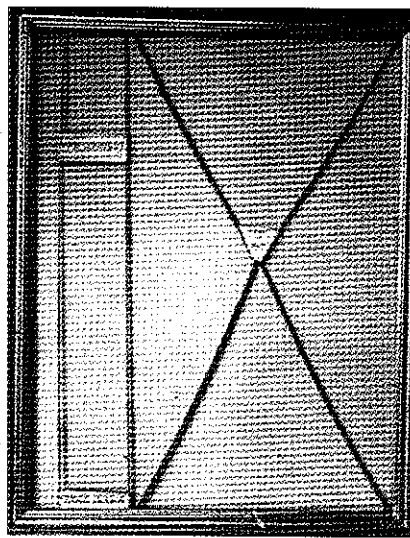
3. Carlo Carrà, *Celebración patriótica*, 1914.4. Carlo Carrà, *Las hijas de Lot*, 1919.

La única función del socialismo es proteger al mediocre y al débil. ¿Alguien puede imaginar el socialismo o el comunismo en el Amor o en el Arte? Sería para mondar-se de risa si sus consecuencias no fueran tan peligrosas (Francis Picabia, 1927)¹³.

Parece como si al incrementarse el autoritarismo en el presente la proyección al pasado tuviera que llevarse aún más lejos (del Renacimiento hasta la Antigüedad en este caso). Esta sustitución de la historia presente por ficciones mnemónicas de la historia aparece aún más explícitamente en un artículo de Alberto Savinio publicado en *Valori Plastici* en 1921: «La memoria genera nuestros pensamientos y nuestras esperanzas [...] somos para siempre los devotos y fieles hijos de la memoria. La memoria es nuestro pasado; también es el pasado de los demás hombres, de todos los hombres que nos han precedido. Y puesto que la memoria es el recuerdo ordenado de nuestros pensamientos y los de los demás, la memoria es nuestra religión: *religio*».

Cuando el historiador del arte francés Jean Clair intenta entender estos fenómenos al margen de su contexto histórico y político, su terminología, que se supone debía explicar estas contradicciones y recuperarlas para una nueva forma reaccionaria y antimoderna de escribir la historia del arte, se ve obligada a emplear los mismos clichés del autoritarismo, la patria y el legado paterno: «[estos pintores] trataron de recordar su legado paterno, ni en sueños lo hubieran rechazado [...]. Se vivía el neoclasicismo como una meditación en el exilio, lejos de la patria perdida que también lo es de la pintura, la patria perdida de las pinturas» (Jean CLAIR, «"Metafísica" et "Unheimlichkeit"», *Les Realismes 1919-1939*, París, Musée National d'Art Moderne, 1981, p. 32).

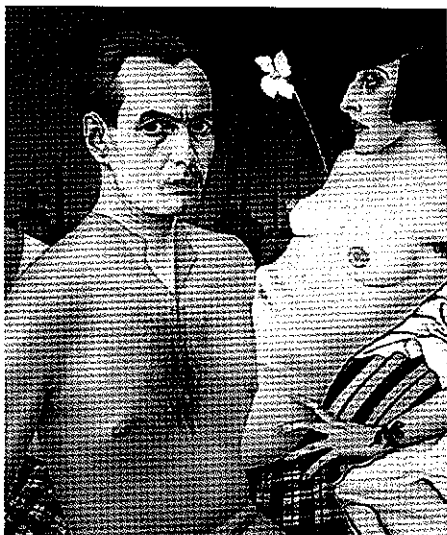
¹³ «Francis Picabia contre Dadá ou le retour à la Raison», *Comoedia* (14 de marzo de 1927), p. 1. «El retorno a la razón» y «El retorno al orden» no sólo se adhieren a programas de neoclasicismo autoritario prácticamente idénticos, sino que también comparten los mismos enemigos y objetivos a atacar. El dadaísmo, por supuesto, era uno de ellos, por eso parece fructífero en este contexto recordar la actitud de un adalid del neoclasicismo en literatura como T. S. Elliot hacia el movimiento Dadá: «Mr. Aldington trataba a Mr. Joyce como a un profeta del caos y se lamentaba del torrente dadaísta que su ojo presciente veía eclosionar al toque de la varita mágica [...]. En efecto, un gran libro puede tener una pésima influencia [...]. Un hombre de genio es responsable ante sus pares, no ante una audiencia repleta de paleos y cabezas de chorlito» (T. S. ELLIOT, «Ulisses, Order and Myth», *The Dial* 75 [1923], pp. 480-481).



5. Francis Picabia, *Tabac-Rat*, ca. 1948-1949.

Y finalmente, la célebre sentencia de Picasso de 1935:

Ha de haber una dictadura absoluta [...] una dictadura de los pintores [...] una dictadura de un pintor [...] para acabar con todos aquellos que nos han traicionado, para acabar con los tramposos, para acabar con los timos, para acabar con el amaneramiento, para acabar con el encanto, para acabar con la historia, para acabar con un montón de cosas más¹⁴.

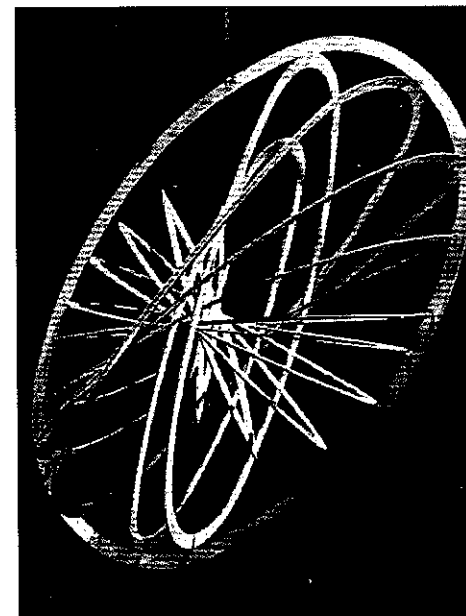


6. Christian Schad, *Autorretrato con modelo*, 1927.

¹⁴ Pablo Picasso, en conversación con Christian ZERVOS, en *Cahiers d'Art* 10, 7-10 (1935), p. 173.

Como ocurre con los viejos gobernantes seniles que se niegan a dejar su cargo, la terquedad y el rencor de los viejos pintores se incrementa en proporción directa a la inutilidad de sus pretensiones de salvaguardar una práctica cultural que ha dejado de ser viable. Cuando, a principios de los años veinte, el ex dadaísta alemán Christian Schad intentó definir la *Neue Sachlichkeit* retratando a los miembros de la alta sociedad y los bajos fondos de Weimar a la manera de los retratos renacentistas; cuando, en 1933, Kasimir Malevich se retrata a sí mismo y a su mujer con trajes renacentistas; en todos estos casos opera el mismo mecanismo de alienación autoritaria. En un texto de 1926, Schad ofrece una relación completa de las características más conspicuas del síndrome:

¡Resulta tan sencillo volver la espalda a Rafael! Porque es muy difícil ser un buen pintor. Y sólo un buen pintor es capaz de pintar bien. Nadie será nunca un buen pintor si sólo es capaz de pintar bien. Uno tiene que haber nacido buen pintor [...]. Italia me abrió los ojos por lo que respecta a mi voluntad y mi capacidad artísticas [...]. En Italia el arte es antiguo y el arte antiguo a menudo es más nuevo que el arte nuevo¹⁵.



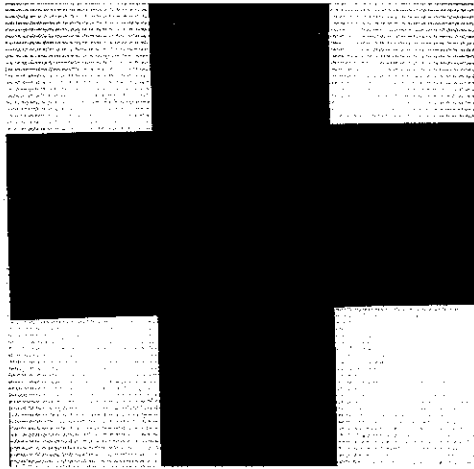
7. Alexander Rodchenko, *Construcción ovalada colgante*, 1920.



8. Alexander Rodchenko, *Romance (escena de circo)*, 1935.

¹⁵ Christian SCHAD, *Christian Schad* [catálogo de la exposición], Viena, Galerie Würthle, 1927. Véanse también las declaraciones casi idénticas de uno de los primeros expresionistas, Otto Dix: «En mi opinión, el nuevo elemento de la pintura consiste en la intensificación de formas de expresión que ya existen *in nuce* en las obra de los antiguos maestros» (en *Das Objekt ist das Primäre*, Berlín, 1927). Compárese esta declaración con la afirmación de George Grosz, colega de Schad y Dix: «El retorno a la pintura del clasicismo francés, a Poussin, Ingres y Corot, es una insidiosa moda de *Biedermeier*. Parece como si a la reacción política le siguiera una reacción intelectual» (en *Das Kunstblatt*, 1922, en réplica a la pregunta de Paul Westheim «Toward a New Naturalism?» [«¿Hacia un nuevo naturalismo?»]).

La idealización de la habilidad del pintor, la hipóstasis de un pasado cultural que funciona como un reino ficticio de soluciones y éxitos que se ha vuelto inalcanzable en el presente, la glorificación de la Otra cultura —en este caso Italia—, todas esas características —que actualmente se estudian y se ponen en práctica de nuevo— aparecen una y otra vez en las tres primeras décadas del arte moderno del siglo XX. Pretenden interrumpir la modernidad y negar tanto su necesidad histórica como el flujo dinámico de la vida social y la historia mediante una forma extrema de alienación autoritaria respecto de esos procesos. Es importante ver cómo los artistas racionalizan estos síntomas en el momento en que aparecen, cómo más adelante son los historiadores quienes los legitiman y cómo, finalmente, se integran en la ideología cultural.



9. Kasimir Malevich, *Cruz negra*, 1915.



10. Kasimir Malevich, *Autorretrato*, 1933.

Los conceptos de «paradoja estética» y «novedad», rasgos esenciales de la práctica vanguardista, sirven como explicación de estas contradicciones. Veamos, por ejemplo, la justificación que hace Christopher Green del neoclasicismo de Cocteau y Picasso:

Para Cocteau el regreso a la claridad narrativa y a la forma en la novela no implicaba una negación de la paradoja y, del mismo modo, tampoco el retorno a la pintura figurativa conllevaba tal negación. En efecto, es posible que cuando Picasso renunció al dogma anti-figurativo asociado al cubismo y resucitó a Ingres, en 1915, estuviera conservando, al menos en parte, el sentido de la paradoja [...]. Cocteau sugiere que allí donde la audacia se ha transformado en convención —como ocurría con la vanguardia parisina— la resurrección de antiguos modelos puede crear un tipo especial de novedad: mirando atrás el artista puede mirar hacia delante con mayor radicalidad incluso. No hay pruebas de que Picasso aspira-

ra conscientemente a propiciar tal paradoja, pero no es menos cierto que [...] al volver la vista atrás, logró innovar; y que su perverso desarrollo simultáneo del cubismo sintético y del estilo figurativo entre 1917 y 1921 fue una jugada calculada para que la paradoja implícita en su progresivo movimiento hacia atrás fuera lo más patente posible¹⁶.

El carnaval del estilo

Resulta sorprendente comprobar hasta qué punto coincide la postura antimoderna de Cocteau (¿o quizá deberíamos hablar de lugares comunes del pensamiento ahistórico?) con los argumentos en contra de la práctica vanguardista que se emplean en los debates sobre la posmodernidad que aparecen actualmente en las revistas artísticas. Por supuesto, quienes recurren al tópico de que la audacia vanguardista termina por convertirse en convención son aquellos que desean presentar su nuevo conservadurismo como si fuera un tipo de audacia particular (en la época de «Rappel à l'Ordre», Cocteau acababa de convertirse al catolicismo). Niegan así el hecho de que la convencionalización misma es una maniobra para silenciar cualquier forma de negación crítica y pretenden participar de los beneficios que la cultura burguesa otorga a quienes promueven la falsa conciencia materializada en las convenciones culturales. Por lo que toca al eclecticismo histórico, la similitud entre los neoclasicistas de los años veinte y la figuración contemporánea es aún más pasmosa. Son necesarias auténticas acrobacias intelectuales para hacer pasar esa posición ideológica por una necesidad histórica orgánica, por algo diametralmente opuesto a una convención determinada por factores políticos y sociales excepcionales. No importa cómo entendamos ese «progresivo movimiento hacia atrás» o la «paradoja como novedad», ni tampoco importa que la observación de Green acerca del «perverso desarrollo» de Picasso muestre los límites de su comprensión de las contradicciones que resultan de la necesidad que tiene el historiador del arte de dar cabida a la noción cultural del maestro que va de logro en logro; resulta aún más evidente que las maniobras de los historiadores del arte no son capaces de explicar las contradicciones cuando leemos:

La obra [de Picasso] entre 1917 y 1921, que abarcaba desde un alegre cubismo sintético hasta un sobrio clasicismo, confirmó repetidamente lo irrelevante que le resultaba tener o no un estilo y la importancia que daba a la idea de Cocteau de «estilo». Los brillantes planos de color del cubismo eran adecuados para el resplandor del *Arlequín* de 1918, el diáfano peso figurativo de la pintura al fresco romana y de *Madame Moitessier* de Ingres eran adecuados para la estabilidad monumental de *La Femme assise lisant*; en definitiva, cualquier estilo, antiguo o nuevo, podía adaptarse a las necesidades de Picasso, podía subyugarse a su voluntad¹⁷.

¹⁶ Christopher GREEN, *Léger and the Avant-Garde*, New Haven, Yale University Press, 1976, pp. 217-218.

¹⁷ *Ibid.*

El estilo, la base misma del pensamiento histórico-artístico reificado, la quimera de un modelo pictórico o una práctica discursiva que funcione autónomamente —idea tradicionalmente rechazada por los artistas— es utilizada ahora por los propios artistas para dotar de significado histórico a esos modelos agotados. La expresión «todos los pasados se han convertido en ismos»^{17bis}, es una vulgar variación contemporánea del tema del historicismo propuesta por quien se ha proclamado portavoz de la arquitectura posmoderna: Charles Jencks.

Así pues, el estilo se convierte en el equivalente ideológico de la mercancía: su intercambiabilidad universal, su libre disponibilidad indican un momento histórico de clausura y estasis. Cuando la única opción que se le deja al discurso estético es el mantenimiento de su propio sistema de distribución y la circulación de sus formas mercantiles, no resulta sorprendente que «la audacia se haya transformado en convención» y que los cuadros empiecen a parecer escaparates decorados con fragmentos y citas históricas.

Ninguno de los múltiples aspectos de este eclecticismo debe considerarse aleatorio; sus distintas partes se sostienen mutuamente formando una intrincada red de significados históricos que, sin embargo, admite una lectura alejada de las intenciones del autor o de los intereses del público y de los historiadores del arte, que conforman su recepción cultural. Esta transformación de la función subversiva de la producción estética en lisa y llana legitimación se manifiesta necesariamente en cada detalle de la producción. El descubrimiento de la «historia» como un tesoro escondido, en el que uno puede excavar para apropiarse de elementos estilísticos abandonados, no es más que el primer paso. La secreta atracción por la iconografía del teatro italiano que, entre otros, sentía Picasso en aquella época, se hace más comprensible desde esta perspectiva. Los arlequines, pierrots, bajazzos y polichinelas que invaden las obras de Picasso, Beckmann, Severini, Derain y otros a principio de los años veinte (y que, a mediados de los años treinta, llegaran incluso a la obra de Rodchenko, uno de los primeros constructivistas/productivistas de Rusia) pueden ser tipificados como claves de una regresión inevitable, son emblemas del melancólico infantilismo del artista de vanguardia que se ha dado cuenta de su fracaso histórico. El payaso representa el arquetipo social del artista entendido como una figura esencialmente inerme, dócil y divertida que escenifica sus subversiones burlescas sobre un escenario utópico y no dialéctico¹⁸.

^{17bis} La frase original reza «All the wasms have become isms» y juega tanto con el término «ismo» como con las formas pasada [*was*] y presente [*is*] del verbo ser, por lo que el sentido de la frase puede entenderse también como el paso a la actual disponibilidad de todo lo pasado. [N. de los T.]

¹⁸ Cuando Max Beckmann en los años veinte se refería a sí mismo como el «payaso alienado y el rey misterioso» expresaba con precisión el dilema inconsciente que lleva al artista a fluctuar entre el autoritarismo y la melancolía, como afirma George Steiner en su introducción a la edición inglesa de la obra de Benjamin sobre el drama barroco alemán: «El príncipe y el títere están impulsados por la misma violencia helada» (p. 18). Renato Poggioli describía este dilema sin llegar a comprenderlo adecuadamente: «Consciente de que la sociedad le considera un charlatán, el artista asume deliberada y ostentadamente el papel de actor cómico. De aquí procede el mito del artista como Pagliaccio y charlatán. Entre los extremos alternantes de la autocrítica y la autocompasión, el artista llega a verse a sí mismo como una víctima cómica o como una víctima trágica, aunque lo último parece predominar» (Renato POGGIOLI, «The Artist in the Modern World», *The Spirit of the Letter*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1965, p. 327).

Este carnaval de eclecticismo, este espectáculo teatral, este escaparate de autorreferencias se muestra de forma patente como una mascarada de alienación histórica, como un retorno de lo reprimido bajo un embozo cultural. El ensamblaje de distintos fragmentos de conjuros y recuerdos históricos de acuerdo con el grado de proyección e identificación que esas imágenes del pasado proporcionan a las necesidades del presente es esencial para el funcionamiento del historicismo y su estática visión de la historia. A diferencia del *collage* moderno, en el que distintos fragmentos y materiales de la experiencia se muestran desnudos y se revelan como fisuras, vacíos, contradicciones irresolubles, concreciones irreconciliables, pura heterogeneidad, la imagen historicista pretende justo lo contrario: la síntesis, la creación ilusoria de una unidad y una totalidad que *encubre* sus determinaciones históricas y sus condiciones de posibilidad particulares¹⁹. Esta apariencia de una representación pictórica unificada, homogénea en su procedimiento, su material y su estilo es sumamente traicionera, pues dota de placer estético a la falsa conciencia o viceversa. Al igual que la obra moderna da al espectador —como parte del programa moderno— pistas perceptivas de todos sus procedimientos, de sus cualidades materiales, formales e ideológicas, proporcionándole así la experiencia de un incremento de la *presencia* y la autonomía del yo, la obra historicista finge una solución exitosa del dilema moderno de la autonegación estética y la particularización.

El nuevo icono del payaso sólo es comparable en cuanto a la frecuencia con que aparece en las pinturas de ese periodo con la representación del *manichino*, el muñeco de madera, el cuerpo cosificado que procede tanto del escaparatismo como de los accesorios del clásico estudio de artista. Si el primer icono aparece en el contexto del carnaval y el circo en tanto que mascaradas de la alienación de la historia presente, el segundo aparece en el escenario de la reificación. *Mutatis mutandis*, podemos observar fenómenos paralelos en la iconografía de la «Nueva Pintura». Como se describe en el siguiente ejemplo: «Los aspectos cómicos y de autoanulación [...] se ciernen enormes (y muy pequeños) en la obra de muchos artistas contemporáneos. La miniaturización, las marionetas, los cristobitas y la progenie humanoide de Krazy Kat, todos forman parte de una población liliputiense en constante crecimiento; el síndrome de la casa de muñecas se ha generalizado entre nosotros» (Klaus KERTESS, «Figuring It Out», *Artforum* 19, 3 [noviembre de 1980], pp. 33-34). O, en una comprensión crítica más adecuada de estos fenómenos: «En un nuevo eslabón de la larga cadena de rechazos irónicos (?) de la virtuosidad y la "sensibilidad", los pintores han adoptado recientemente una figuración reducida y brutal (que parece extraída de un léxico de oligofrénicos) cuyo nihilismo no ataca a ninguna sociedad en particular, sino a la "civilización": un movimiento desesperado que ya resulta familiar» (Martha Rosler, notas inéditas).

¹⁹ Estos «*collages* ocultos» en la pintura representan una falsa unificación. Fredric Jameson describe un intento análogo de unificación en la literatura: «[...] el espejismo de la continuidad de la identidad personal, la unidad organizada del psiquismo o de la personalidad, el propio concepto de sociedad y, finalmente, aunque no menos importante, la noción de la unidad orgánica de la obra de arte» (*Fables of Aggression*, Berkeley, University of California Press, 1980, p. 8). El término «*collages* pictóricos» fue utilizado por Max Ernst en su «Au-delà de la Peinture» en 1936 para describir la pintura de Magritte y Dalí. Ernst no fue capaz de comprender la diferencia histórica entre las técnicas de *collage* originales, con sus implicaciones, y el intento de una unificación pictórica renovada de la fragmentación, las fisuras y la discontinuidad del lenguaje plástico. Desde entonces, muchos autores han descrito el fenómeno del «*collage* pintado» en las pinturas neoclásicas con su peculiar espacialidad irreal, una superficie y un espacio pictóricos que parecen hechos de cristal o de hielo. Véase, por ejemplo, Wieland SCHMIED, «L'Historie d'une influence: "Pittura Metafisica" et "Nouvelle Objectivité"», *Les Realismes 1919-1939*, p. 22. Ésta es, por supuesto, la configuración espacial del carácter estático de la experiencia melancólica que aparece fijada en las imágenes autoritarias de lo ajeno y de lo antiguo y que se reconoce en la reluciente superficie de las pinturas clásicas que parecen preservar la vida como en un sagrario.

Los retornos de lo nuevo

Con todo, es posible que la estructura del significado artístico haya sufrido una reorganización durante el breve lapso de tiempo en el que el mercado vacilaba para más tarde recuperar su ritmo. Es posible que los últimos años de la década de los setenta hayan sido un periodo de revancha en el que los intereses dominantes del público y de las élites comerciales se reagruparon para restablecer la estratificación del público y de sus objetivos, por lo que asuntos como la preeminencia de la pintura como artefacto portador de significado y como inversión material se reivindicaron de nuevo.

Martha Rosler, «Espectadores, compradores, marchantes, creadores: reflexiones sobre el público»

Los modelos perceptivos y cognitivos y sus modos de producción artística funcionan de manera similar al aparato libidinal que los genera, emplea y recibe. Históricamente, llevan una vida independiente de sus contextos originales y desarrollan dinámicas específicas: pueden ser investidos fácilmente de diferentes sentidos y adaptados a propósitos ideológicos. Una vez que se agotan y quedan obsoletos, a medida que aparecen nuevos modelos, estos modos de producción pueden generar la misma nostalgia que provoca la representación icónica basada en un código agotado. Una vez vaciados de su significación y su función histórica, lejos de desaparecer, flotan a la deriva en la historia, como embarcaciones vacías, a la espera de ser ocupadas por intereses reaccionarios en busca de legitimación cultural. Como otros objetos de la historia cultural, los modos de producción estética pueden desgajarse de sus contextos y funciones y emplearse para mostrar la salud y el poder del grupo social que se ha apropiado de ellos.

No obstante, para investir estos modos obsoletos de significado y lograr que tengan impacto histórico, es necesario presentarlos como *radicales* y *nuevos*. La conciencia secreta de su obsolescencia queda desmentida por la forma obsesiva con que estos fenómenos regresivos se anuncian como innovación. «El nuevo espíritu de la pintura», «Los nuevos *fauves*», «*Naive Nouveau*», «*Il Nuove Nuove*», «La nueva ola italiana», son algunas de las etiquetas que se han encasquetado a exposiciones recientes de retrógrado arte contemporáneo (como si el prefijo *neo* no indicara la restauración de formas preexistentes). En este sentido, resulta significativo que el neoexpresionismo alemán que tantos aplausos ha merecido recientemente en Europa (sin duda tendrá un recibimiento similar en Norteamérica), se haya desarrollado en la periferia del mundo del arte alemán al menos durante los últimos veinte años. Su «novedad» consiste precisamente en su actual disponibilidad histórica, no en ninguna clase de auténtica innovación en la práctica artística.

La determinación histórica de los códigos iconográficos es, por regla general, más evidente que la de los procedimientos de producción y los materiales. Hasta hace poco, por ejemplo, la representación de santos y payasos, de desnudos femeninos y paisajes, estaba enteramente proscrita como expresión genuína de la experiencia colectiva o individual. Sin embargo, esta proscripción no se extendía a los aspectos menos conspicuos de la producción escultórica y pictórica. Las pinceladas nerviosas, la aplicación de empasto pesado, el gran contraste entre colores y los contornos oscuros aún se perciben como «pictoricistas» y «expresivos» veinte años después de que Stella,

Ryman y Richter demostraran que el signo pictórico, lejos de ser transparente, es una estructura codificada que no da lugar a una «expresión» inmediata. Mediante su repetición, la fisionomía del gesto pictoricista «lleno de espontaneidad» se convierte, en cualquier caso, en un mecanismo vacío. No hay más que pura desesperación en la reciente llamada a un nuevo «energetismo», que delata el presagio de la inmediata cosificación que espera a esta ingenua idea del potencial emancipador de las prácticas estéticas apolíticas y no dialécticas.

A pesar de sus pretensiones universalistas, lo cierto es que las intenciones de los artistas y sus defensores no «expresan» más que las necesidades de un grupo social perfectamente circunscrito. La reaparición de la «expresividad» y la «sensibilidad» como criterios de la evaluación estética, la proliferación de descripciones en términos de «sublime» y «grotesco» —estados experienciales complementarios de los productos de la alta cultura moderna— han venido acompañadas de un retorno a la noción de sublimación como concepto clave a la hora de definir la influencia de la alienación, la privación y la pérdida en la obra del artista individual. Lillian Robinson y Lise Vogel describen con sencillez este proceso:

Se retrata el sufrimiento como una lucha personal que el individuo experimenta en soledad. La alienación se convierte en una enfermedad heroica, para la que no hay remedio social. La ironía enmascara la resignación ante una situación que uno no puede cambiar o controlar. Se entiende la condición humana como estática, con ciertas variaciones pero inmutable en lo que toca a la angustia perenne. Se entiende que la organización de todo sistema político está destinada a situar a alguna minoría en el poder, así que cambiar a esa minoría no afectará a nuestras vidas «reales» (es decir, privadas) [...]. Expuestos de esta sencilla manera, los elementos de la ideología burguesa desempeñan un claro papel en el mantenimiento del *statu quo*. Las ideas de la burguesía, que surgen de un sistema que funciona a través de la competencia por el beneficio, conllevan la impotencia definitiva del individuo, la futilidad de la acción pública y el carácter ineluctable de la desesperación²⁰.

La cultura oficial moderna canoniza las convenciones estéticas con el apelativo de «sublimes» cuando los artistas en cuestión han demostrado su capacidad para contribuir a la legitimación del pensamiento utópico a pesar de su evidente reificación o bien cuando, en vez de intentar cambiar activamente las condiciones reales, se limitan a transponer sus intenciones subversivas en el dominio estético. Esta actitud de impotencia individual y desesperación queda confirmada por la resignación implícita en el retorno a las herramientas tradicionales del oficio del pintor, así como por la aceptación cínica de sus limitaciones históricas y sus formas de significación perceptual, material y cognitivamente primitivas.

Estas pinturas, que parte del público considera sensuales, expresivas y enérgicas, cumplen y glorifican el ritual de la emoción inmediata y la gratificación eternamente

²⁰ Lillian ROBINSON y Lise VOGEL, «Modernism and History», *New Literary History* 3, 1 (otoño de 1971), p. 196.

pospuesta que caracterizaba el modo de experiencia burgués. Este modelo burgués de sublimación –al que, naturalmente, se ha opuesto una tradición vanguardista de negación, que rechaza radicalmente estos esquemas basados en la división del trabajo y en la especialización sexual del comportamiento– se manifiesta de forma patente en la repetida resurrección de prácticas pictóricas figurativas y expresivas claramente obsoletas. No es casual que recientemente se haya aclamado la obra de Balthus –paladín del gusto burgués por los grandes estímulos, con sus imágenes escotofílicas de adolescentes desnudas durmiendo o inconscientes– y se le considere uno de los padres de la «nueva» figuración. Tampoco es casual que no haya *ninguna* mujer entre los neoexpresionistas alemanes o los pintores del Arte Cifra italiano. En una época en la que la producción cultural en todos los campos es cada vez más sensible a la opresión inherente al reparto tradicional de tareas en función de las diferencias sexuales construidas, el arte contemporáneo (o al menos el sector que está gozando de más atención en los museos y el mercado) retorna a concepciones de la organización psicosexual que remiten a los orígenes de la formación de la personalidad burguesa. El concepto burgués de vanguardia, entendido como terreno de la sublimación heroica del hombre, funciona como complemento ideológico y legitimación cultural de la represión social. Laura Mulvey ha analizado este fenómeno en el contexto del «placer visual» que proporciona la experiencia cinematográfica:

Así pues, la mujer habita la cultura patriarcal en tanto que significativa para el otro del varón, aprisionada por un orden simbólico en el que el hombre puede dar rienda suelta a sus fantasías y obsesiones a través de órdenes lingüísticos que impone sobre la silenciosa imagen de la mujer, que permanece encadenada a su lugar como portadora de sentido, no como productora del mismo²¹.

Y Max Kozloff lo afirma explícitamente en el contexto de las artes plásticas:

Una indagación más profunda proporcionaría una evidencia aún mayor de que la virilidad a menudo se equipara a la exploración del espacio o al tratamiento imperioso de una superficie. La metáfora de la extensión escultórica o de la lucha con el lienzo se sexualiza con facilidad, porque combina dos objetivos deseables asociados con la energía de la creación. Con la teoría expresionista, alemana y americana, nunca nos alejamos de su aura particular [...]. Por supuesto, las metáforas del arte moderno son ricas en notas de agresión masculina y despersonalización de la mujer²².

El abandono de la pintura como metáfora sexual que se produjo en torno a 1915 no sólo supuso cambios formales y estéticos, sino también una crítica de los modelos tradicionales de sublimación. Esto resulta evidente en el interés de Duchamp por la androginia y en la pretensión constructivista de abolir el modo de producción propio

²¹ Laura MULVEY, «Visual Pleasure and Narrative Cinema», *Screen* 16, 3 (otoño de 1975), p. 7 [ed. cast.: «Placer visual y cine narrativo», en Brian WALLIS (ed.), *Arte después de la modernidad*, Madrid, Akal, 2001].

²² Max KOZLOFF, «The authoritarian Personality in Modern Art», *Artforum* 12, 9 (mayo de 1974), p. 46.

del maestro individual en favor de un modelo orientado a la práctica utilitaria y colectiva. Por el contrario, las prácticas pictóricas que aceptan ingenuamente la delineación gestual, el contraste de color acentuado y el empasto cargado son representaciones inmediatas (no mediadas, no codificadas) del deseo del artista de difundir los roles tradicionales; y lo son de una forma mucho más efectiva que las prácticas pictóricas que investigan sistemáticamente sus propios procedimientos. El atractivo y el éxito de las primeras, su papel e impacto en relación a la cultura oficial y la jerarquía de las artes plásticas procede de su complicidad con esos modelos de organización psicosexual. Carol Duncan ha descrito cómo se relacionan entre sí los conceptos psicosexuales e ideológicos, cómo están ocultos y mediados en la primera pintura expresionista del siglo XX:

De acuerdo con sus pinturas, la liberación del artista significa la dominación de los demás; su libertad exige la ausencia de libertad de los otros. Lejos de enfrentarse al orden social establecido, la relación hombre-mujer que implican estas pinturas –la drástica reducción de las mujeres a objetos de los intereses masculinos– personifica, en el nivel sexual, la relación de clase básica en la sociedad capitalista. En efecto, tales imágenes son espléndidas metáforas de lo que los acaudalados coleccionistas que finalmente las adquieren hacen a sus inferiores, tanto en la escala social como en la sexual. No obstante, si el artista está dispuesto a considerar a las mujeres como un mero medio para sus propios fines, si las utiliza como vehículo para sus alardes de virilidad, él, por su parte, debe mercantilizarse y venderse a sí mismo –una ilusión de sí mismo y su vida íntima– en el abierto y competitivo mercado de la vanguardia. Debe promocionar (o conseguir marchantes y críticos afines que promocionen) el valor de su credo particular, la autenticidad de su visión particular, y –lo más importante– la índole genuina de su antagonismo antiburgués. Finalmente, debe depender y servir al placer de ese mismo mundo burgués que su arte y su vida parecen atacar²³.

En la medida en que este rol sexual y artístico está reificado, la *peinture* –el modo fetichizado de la producción artística– puede asumir la función de equivalente estético y proporcionar al espectador la correspondiente identificación cultural. De este modo, no resulta sorprendente que tanto los neoexpresionistas alemanes como los pintores del Arte Cifra italiano desarrollen su obra a partir del conjunto de estilos pictóricos que preceden a los dos mayores cambios en la historia del arte del siglo XX: el fauvismo, el expresionismo y la pintura metafísica anteriores a Duchamp y el constructivismo; el automatismo surrealista y el expresionismo abstracto anteriores a Rau-schenberg y Manzoni –las dos propuestas fundamentales del arte moderno que llevaron a cuestionar radicalmente la necesidad de unidad orgánica, aura y presencia en el proceso de producción pictórica y plantearon su sustitución por la heterogeneidad, los procedimientos mecánicos y la serialidad.

²³ Carol DUNCAN, «Virility and Domination in Early Twentieth Century Painting», *Artforum* 12, 10 (junio de 1974), p. 38.

Las regresiones contemporáneas de la pintura y la arquitectura «posmodernas» son similares en su eclecticismo icónico al neoclasicismo de Picasso, Carrà y demás. Distintos procedimientos de producción y diversas categorías estéticas, así como las convenciones perceptivas que las generaron, se abstraen a su contexto histórico original y se reorganizan en un espectáculo marcado por la disponibilidad. Postulan una experiencia de la historia como propiedad privada y desempeñan una función *decorativa*. La llamativa frivolidad con la que esas obras resaltan su propia conciencia de la función efímera que desempeñan no esconde los intereses ideológicos y materiales a los que sirven; su agresividad no logra ocultar el agotamiento de las prácticas culturales que intentan mantener.

Las obras de los italianos contemporáneos reviven explícitamente, a través de la cita, numerosos procesos históricos de producción, así como distintas referencias iconográficas y categorías estéticas. Sus técnicas abarcan desde la pintura al fresco (Clemente) al vaciado de escultura en bronce (Chia), de los dibujos primitivistas enormemente estilizados a la abstracción gestual. Las referencias iconográficas van desde las representaciones de santos (Salvo) a las citas del constructivismo ruso (Chia). Con igual versatilidad orquestan un programa de categorías plásticas disfuncionales que a menudo genera un considerable superávit estético: la escultura figurativa exenta se combina con una instalación de aguafuertes, los murales arquitectónicos con pinturas de caballete a pequeña escala, las construcciones en relieve con objetos icónicos.

Igualmente proteico resulta el empeño de los neoexpresionistas alemanes por desenterrar modos de producción atávicos, como las tallas policromas en madera de naturaleza primitivista que parafrasean la paráfrasis expresionista del arte «primitivo» (Immendorff). Retoman las antiguas técnicas gráficas teutónicas, como el grabado en madera y en linóleo (Baselitz, Kiefer), y su iconografía: el desnudo, el bodegón, el paisaje y lo que estos artistas entienden por alegoría.

Junto al fetichismo de la pintura, el culto a la *peinture* remite también a un fetichismo de la experiencia perceptiva del carácter aurático de la obra. El efecto aurático resulta de suma importancia para que estas obras puedan asumir el rol de productos lujosos de una cultura oficial ficticia. A través de una superficie de texturas se genera una tangibilidad en la que el aura y la mercancía se unen. Sólo esta unicidad sintética puede satisfacer el desprecio que el personaje burgués siente por la «vulgaridad» de la existencia social; y quien padece este trastorno de la personalidad narcisista caracterizado por el desprecio sólo encuentra «placer estético» en el «aura». Ya en 1935, Meyer Schapiro comprendió esta relación simbiótica entre ciertos artistas y sus clientes: «[los artistas] de quien a menudo se asegura que se enfrentan a la organización social, no entran en conflicto con sus clientes, pues comparten su desprecio por el "público" y se muestran indiferentes a la vida social»²⁴.

El atractivo estético de estas eclécticas prácticas pictóricas origina una nostalgia por el momento del pasado en el que los modos pictóricos a los que remiten gozaban de autenticidad histórica. Pero el espectro de la falta de originalidad se cierne sobre la

²⁴ Meyer Schapiro, citado en Kozloff, «Authoritarian Personality», cit., p. 47.

pretensión contemporánea de resucitar la figuración, la representación y los modos de producción tradicionales no tanto por la elección concreta de sus precedentes, sino porque su intento de restablecer posiciones estéticas abandonadas las sitúa inmediatamente en una posición de secundariedad histórica. Éste es el precio que hay que pagar a cambio de la ovación que siempre recompensa la afirmación del *statu quo* bajo el disfraz de la innovación. La primera función de estas re-presentaciones culturales es la confirmación del hieratismo de la dominación ideológica.



11. Gino Severini, *Los dos payasos*, 1922.

Identidad nacional y protección de la producción

[...] *el hombre europeo ha estado desabucado durante mucho tiempo, es un déraciné, y como de ninguna manera podía enfrentarse a ello y tampoco tenía el coraje para admitirlo, se convirtió en un advenedizo. Ser un advenedizo significa pretender estar como en casa de uno mismo en el mundo entero...*

Otto Freundlich, *Bulletin D*, 1919

Si la razón de ser de la obra historicista es la propiedad privada y si la moda es el discurso en el que se manifiesta y se conserva, entonces es natural que la obra tenga las características del cliché: gestos compulsivamente repetidos carentes de significa-

do que rayan en lo grotesco. Más aún que en la concepción obsoleta y estereotipada del papel del artista, más que en las convenciones, los procedimientos y los materiales fetichistas que hemos analizado, estos tópicos se reconocen con nitidez en el retorno de los artistas a la cultura nacional, a sus «raíces y leyes».

La búsqueda de Carrà de la *italianità* en la década de los veinte reaparece ahora en la pintura italiana y alemana como búsqueda y reivindicación de una identidad cultural nacional. No obstante, resulta imposible obviar que esta propuesta cumple una función económica: proteger el producto nacional en un mercado del arte internacional cada vez más competitivo. Su función ideológica ha sido definida por Jameson en otro contexto:

Hay que entender la alegoría nacional como un intento formal de unir la creciente brecha entre los datos existenciales de la vida cotidiana en determinado Estado-nación y la tendencia estructural del capital monopolista a desarrollarse mundialmente, a una escala esencialmente transnacional...²⁵

Del mismo modo que se ha vuelto a descubrir que la historia es una fuente inagotable que puede suministrar ficciones de identidad y subjetividad a la cultura comercial (moda, publicidad, etc.), así, las prácticas reaccionarias de la producción de cultura «oficial» permiten producir bienes de lujo que satisfacen la identidad y la subjetividad de la clase dirigente. Cuando Lenin decía que «Nación y Patria son formas esenciales del sistema burgués», difícilmente podía prever que la «historia» llegaría a asumir la misma función. La nostalgia de la producción artística por sus antiguas convenciones se corresponde con esta nostalgia de clase por sus antiguos procesos de individuación en la época de su dominio histórico.

El Arte Cifra y el neoexpresionismo contemporáneos plantean la misma reivindicación de un retorno a las ficciones de la identidad nacional y cultural que se puede observar en el arte reaccionario de los años veinte. La pintura italiana contemporánea recurre frecuentemente al último De Chirico y a la obra pictórica de Sironi de los años veinte. Por su parte, los pintores alemanes actuales se remiten a las técnicas de producción y a las características pictóricas del expresionismo alemán.

Las referencias al expresionismo en el arte de la Alemania Occidental contemporánea es la jugada más lógica en un momento en el que el mito de la identidad cultural permite contrarrestar la preponderancia del arte americano durante todo el periodo de la reconstrucción. Desde la Segunda Guerra Mundial, el expresionismo, la «intuición alemana» de la pintura moderna de principios del siglo XX, ha sido objeto de una atención cada vez mayor. Por supuesto, no había gozado de mucha estima en el periodo de posguerra que siguió a la Primera Guerra Mundial, antes de su supresión final bajo el fascismo. Pero el alza de los precios de principios de los años sesenta indicaba que el expresionismo había alcanzado la categoría de tesoro nacional: se convertía así en el más valioso patrimonio prefascista de la cultura alemana. El ex-

²⁵ Fredric Jameson, *Fables of Aggression*, cit., p. 94.

presionismo, opuesto al radicalismo político del dadaísmo berlinés, era una posición vanguardista aceptable para la alta burguesía reconstituida y, así, se convirtió en objeto preferente de estudio histórico, coleccionismo y especulación. La postura humanista y apolítica de los artistas expresionistas, su devoción por la regeneración espiritual, su crítica de la tecnología y su comprensión romántica de la experiencia primitiva y exótica, resulta perfectamente acorde con el gusto por un arte que facilite la salvación espiritual y permita olvidar la experiencia cotidiana de la alienación característica de la reconstrucción del capitalismo en la posguerra.

La educación de la generación de neoexpresionistas contemporáneos —ahora cuarentones— estuvo en manos de artistas que, a su vez, habían aprendido muy bien las lecciones del automatismo postsurrealista, como el *art informel* y el expresionismo abstracto. Los primeros logros individuales «escandalosos» de la nueva generación se produjeron al principio de los años sesenta, cuando «osaron» recuperar las temáticas figurativas, las calidades cromáticas y los gestos expresivos en sus obras. Así pues, su «valentía» consistía precisamente en entregarse al emergente mito del patrimonio cultural alemán y la identidad nacional, aceptando el papel tradicional del artista e ignorando o rechazando explícitamente los desarrollos estéticos, espistemológicos y filosóficos de las dos primeras décadas del siglo.

En un comienzo —esto es, desde principios hasta mediados de los años sesenta— algunos de esos artistas produjeron obras de considerable interés (valgan como ejemplos las primeras actividades de Immendorf en la academia de Düsseldorf y sus posteriores *happenings* LIDL, así como las primeras obras de Penck, un pintor primitivista de Alemania del Este). Pero en cuanto el mercado y los museos los descubrieron, estos pintores fueron objeto de una reordenación estilística que desembocó en el «movimiento» neoexpresionista. El primer paso fue el retorno a la pintura de caballete de gran tamaño y, a tal efecto, fue preciso sacrificar las excentricidades estéticas individuales. El segundo paso fue la homogeneización de las distintas actividades artísticas idiosincrásicas en un único estilo neoexpresionista.

Como es lógico, los neoexpresionistas y sus defensores niegan su dependencia exclusiva de la herencia del expresionismo alemán: sus ambiciones pictóricas no hacen ascos al estilo de la Escuela de Nueva York (ni al valor económico de sus obras). Cualquier corriente artística que pretenda sustituir el dominio del arte americano a través de un retorno deliberado al estilo nacional sólo puede tener éxito en el mercado si reconoce el estilo «extranjero» dominante. Después de todo, el mayor problema de la pintura europea de posguerra fue que nunca alcanzó el nivel de «calidad» de la Escuela de Nueva York (del mismo modo que, según Greenberg, el mayor problema al que se enfrentó la pintura americana anterior a la guerra fue alcanzar el nivel de «calidad» de la Escuela de París). Esto resulta particularmente evidente en la obra del neoexpresionista Georg Baselitz: la escala y la talla de sus lienzos, sus dibujos, su gesto pictórico son deudores tanto del expresionismo abstracto como del expresionismo alemán.

La exitosa institucionalización del neoexpresionismo ha requerido un complejo y sutil conjunto de maniobras por parte del mercado del arte y los museos. Por ejemplo, fue preciso establecer una continuidad histórica que legitimara a los neoexpresionistas como herederos del patrimonio cultural alemán. Un buen ejemplo reciente de

cómo se produjo esta autentificación es un caso realmente espectacular de *Geschichtsklitterung* (constructo historicista ecléctico): el *Primer estudio para una escultura* de Baselitz. Se trata de una gran figura sedente, tallada a partir de un bloque de madera, que alza su brazo en una postura que los críticos más hostiles han calificado de gesto fascista. En su reciente exhibición en la Whitechapel Gallery de Londres, aparecía rodeada por los últimos trípticos de Max Beckmann; se establecía así su pedigrí histórico, la continuidad del arte específicamente alemán. Con esta denominación de origen, se facilita el éxito de los productos locales en el mercado internacional.

Una segunda estrategia, que complementa esta continuidad nacional imaginaria, pasa por situar cuidadosamente la obra en el contexto de la vanguardia internacional. Por ejemplo, en la portada del catálogo de una reciente exposición de los artistas italianos Fabro, Kounellis, Merz y Paolini en el Kunsthalle de Berna —uno de los bastiones del neoexpresionismo alemán— aparece la reproducción de una pintura de un neoprimitivista como Penk. De forma más explícita, la introducción del catálogo afirma la intención del director del museo de combinar la obra de este grupo de artistas italianos, verdaderamente importantes, con la de los neoexpresionistas, que son descritos como sus homólogos «nórdicos». De esta manera la sutileza intelectual y la claridad analítica de estos artistas italianos se otorga a los artistas reaccionarios alemanes, cuando los verdaderos equivalentes alemanes de estos italianos son, por supuesto, Darboden, Palermo y Richter.

Clichés críticos, visiones manufacturadas

Razones sociales de esta impotencia [del historicismo]: la fantasía de la clase burguesa deja de dirigirse al futuro de las fuerzas productivas que liberó. La específica Gemütlichkeit de mediados de siglo es el resultado de esta desaparición condicionada de la fantasía social. El deseo de tener hijos es sólo un débil estímulo en comparación con las imágenes del futuro que esta fantasía social un día engendró.

Walter Benjamin, «Zentralpark»

Cuando un arte que enfatiza la identidad nacional intenta acceder al sistema de distribución internacional, necesita recurrir a los más manidos clichés históricos y geopolíticos. Es así que ahora asistimos a la resurrección de nociones tales como la de lo «nórdico» frente a lo «mediterráneo», lo «germánico» frente a lo «latino». En el comentario de un reputado historiador del arte acerca de la obra de un pintor neoexpresionista aparece una formulación habitual de los tópicos acerca del carácter alemán: «Su obra expresa la vocación literaria del arte alemán, su tendencia a las alegorías profundas y al simbolismo ideológico pero también al misticismo y el éxtasis de una imaginación exuberante»²⁶.

Del mismo modo que el propio arte recurre al cliché como una estrategia que permite moverse con seguridad en un contexto obsoleto, los críticos y directores de mu-

²⁶ Siegfried GOHR, «Remarks on the Paintings of Markus Lüpertz», *Markus Lüpertz-Stil Paintings*, Londres, Whitechapel Gallery, 1979.

seos que han asumido el papel de voceros del «nuevo arte» han resucitado un lenguaje crítico caracterizado por la falsa ingenuidad cuya terminología, crucial en la construcción de la nueva subjetividad, no es más que un elenco de trivialidades abotargadas. La ausencia de especificidad histórica y reflexión metodológica y la deliberada ignorancia de los cambios radicales que han tenido lugar en otros campos de investigación que guardan relación con la práctica estética (semiología, psicoanálisis, crítica de la ideología) son particularmente reveladoras. Véase, si no, el siguiente fragmento de un texto del historiador del arte y conservador británico Nicholas Serota en el que discute la manera en que uno de los pintores neoexpresionistas

ha optado por el terreno, aparentemente más tradicional, del bodegón. Ha creado una especie de teatro en el que el objeto absurdo, los emblemas, la alegoría y la metáfora se usan para reinterpretar conceptos universales tales como la creación y el despertar de la vida, la interacción de las fuerzas naturales, las emociones e ideologías humanas y la experiencia de la muerte. Cabría comparar sus creaciones con los trípticos de Beckmann, si bien el uso que hace Beckmann de la estructura narrativa es bastante diferente²⁷.



12. Max Beckmann, *Tríptico de Perseo*, 1941.

O, más hiperbólicamente, Rudi Fuchs, el historiador del arte holandés y director de uno de los museos europeos que más exposiciones de arte contemporáneo organiza, afirma que:

²⁷ Nicholas Serota, *Markus Lüpertz-Stil Paintings*, cit.

La pintura es la salvación. Representa la libertad de pensamiento, es su expresión triunfante [...]. El pintor es un ángel de la guarda que bendice el mundo con su paleta. Quizás el pintor es el elegido de los dioses²⁸.

Y, por su parte, el historiador del arte Siegfried Gohr, en un texto publicado por la Withechapel Gallery de Londres, escribe:

La relación entre belleza y terror, entre eros y muerte, temas clásicos del arte, está presente de nuevo en la pintura. Una vez más la negatividad y la muerte merecen la atención de los artistas²⁹.

La ausencia de complejidad formal e histórica en las obras de los pintores y la carencia concomitante de auténticos análisis críticos de sus «visiones» efectistas, conduce inevitablemente a un lenguaje crítico estereotipado. He aquí, a modo de ejemplo, dos afirmaciones casi idénticas, a cargo de dos críticos que escriben sobre diferentes pintores:

Los motivos que George Baselitz emplea una y otra vez en sus pinturas son insignificantes como contenido. Sólo tienen sentido en el seno de su método pictórico: como puntos de partida formales³⁰.

El valor del motivo en estas pinturas de Lüpertz reside únicamente en la manera en que lo usa como punto de partida para el desarrollo de una actividad con sentido³¹.

Estos tópicos visuales y lingüísticos cada vez se difunden con una mayor agresividad que recuerda inevitablemente a la llamada al orden de los artistas reaccionarios de los años veinte. Con la defunción del liberalismo, ya nada inhibe su cara oculta: el autoritarismo sale a la luz bajo el embozo de la irracionalidad y la ideología de la expresión individual. Frente a la conciencia social y el compromiso político, el protofascismo libertario allana el camino que puede conducir a una elite autocrática reaccionaria a acceder al poder estatal. El final de la modernidad y el silenciamiento de su potencial crítico se toman como excusas para aceptar la derrota sin cuestionar las razones del fracaso de la Ilustración.

La siguiente argumentación, un mero pastiche de Deleuze y Guattari, Stirner y Spengler, defiende fervientemente las ideas recibidas del anarquismo pequeñoburgués en relación con el Arte Cifra:

El Arte Cifra se presenta a sí mismo como una corriente caracterizada por un subjetivismo extremo [...]. Quienes a principios de los setenta aún creían que se avecinaba un in-

²⁸ Rudi H. FUCHS, *Anselm Kiefer*, Venecia, Edizioni «La Biennale di Venezia», 1980, p. 62.

²⁹ Siegfried Gohr, «Remarks», cit.

³⁰ Rudi H. FUCHS, *George Baselitz-Bilder 1977-1978*, Eindhoven, Van Abbemuseum, 1979.

³¹ Siegfried Gohr, «Remarks», cit.

minente colapso del capitalismo –generado por la crítica y la rebelión– sufrieron una tremenda desilusión [...]. Ahora es mucho más importante desarrollar nuevas formas que establezcan una relación con la pura intensidad, con la indivisibilidad del deseo y sus catexis inconscientes. Así pues, el deseo adquiere una dimensión revolucionaria. Pero como el deseo mismo está inserto en interdependencias infinitamente complejas y ambivalentes, sus catexis particulares deben ejercer presión sobre su totalidad; incluso cuando son parcialmente «reaccionarias», «burguesas» o «contrarrevolucionarias» [...]. El fracaso de la Ilustración burguesa –que el pensamiento político e ideológico había comprendido tiempo atrás– no fue reconocido por el arte de los años setenta [...]. El Arte Cifra intenta establecer el «aquí y ahora» [...]. Su finalidad es totalmente opuesta a la utopía: es la atopía, el descubrimiento del otro en la proximidad de lo presente³².

Obsérvese a continuación el lenguaje explícitamente protofascista de un crítico italiano:

La nueva fuerza del arte procede de esta tensión, ha transformado una relación de cantidad en una relación de intensidad. La obra abandona una posición socialmente desfavorecida y se recupera la centralidad del individuo restableciendo la necesidad creativa por medio de una imagen que se opone a la informe nebulosidad de las necesidades sociales³³.

En vez de hacer frente a su propia bancarrota y a la necesidad de un cambio político, esta concepción claramente elitista de la subjetividad opta finalmente por la destrucción de la propia realidad histórica y cultural que asegura poseer. El anhelo secreto de destrucción como solución a las contradicciones a las que sólo se puede hacer frente en términos políticos, no culturales, se manifiesta a través de fantasías catastrofistas. Este clima milenarista –cuando el final de una clase se confunde con el fin del mundo– suscita visiones apocalípticas y necrófilas, primero en el arte oficial, después diseminadas a lo largo del amplio espectro de la cultura. En ocasiones la autodestrucción puede verse como un acto de heroísmo. Estas tendencias pueden encontrarse de nuevo en la pintura neoexpresionista y en la crítica artística que la acompaña:

Representa uno de los grandes gestos tiránicos en estética: un emperador reduciendo una ciudad a cenizas para construir otra aún más grandiosa. Por supuesto, este tema pertenece a un contexto topológico más amplio que se remonta al principio de los tiempos: la renovación y la purificación a través del fuego [...]. El fuego destruye pero también limpia³⁴.

³² Wolfgang Max FAUST, *Arte Cifra* [catálogo de la exposición], Colonia, 1979, pp. 6-10.

³³ Achille BONITO OLIVA, «The Bewildered Image», *Flash Art* 96-97 (abril de 1980), p. 35.

³⁴ Rudi H. Fuchs, *Anselm Kiefer*, cit., p. 57.

Y:

El año pasado [...] acompañé a Lüpertz al crematorio de Ruhleben, a las afueras de la ciudad. Según caminábamos lentamente, descendiendo por un amplio camino que llegaba hasta el crematorio moderno [...]. una cortina de humo negro comenzó a elevarse lentamente desde las chimeneas. De repente, rompió el silencio el brusco estampido de los fusileros de la artillería británica, que disparaban en el campo de tiro que se encuentra detrás del crematorio. La conjunción era típicamente berlinesa. Dentro del edificio estaban las dos pinturas de Lüpertz [...]. Poseen la calidad de una verdad universal³⁵.

Así pues, la «autenticidad» histórica de estas obras reside en la regresión que ponen en marcha: la continuidad del dominio de lo obsoleto. En la patética farsa de su compulsión-repetición aún podemos reconocer el trágico fracaso de las formas originales del expresionismo como forma de protesta. En la parodia y el remedo del neo-expresionismo contemporáneo percibimos ese radicalismo, anárquico y subversivo pero en última instancia apolítico, que estaba condenado al fracaso, a ser asimilado por las mismas fuerzas a las que había pretendido oponerse. Es Lukács, una vez más, quien describió este mecanismo:

La mitologización de los problemas le permite a uno evitar considerar los fenómenos que critica como parte del capitalismo; o bien considerar el capitalismo de una forma tan espuria, distorsionada y mitificada que la crítica no genera una confrontación con los problemas sino la complacencia en el sistema; de esta crítica se puede derivar incluso una afirmación proveniente del «alma» [...]. Sin duda, el expresionismo es sólo una de las muchas corrientes de la ideología burguesa que finalmente conducen al fascismo y su papel como preparación ideológica no es ni más ni menos importante que las corrientes de la época imperialista, en la medida en que ambas expresan características decadentes y parasitarias, incluidas todas las fuerzas falsamente revolucionarias y antagonistas [...]. Este cisma es inherente al carácter del expresionismo antiburgués y este empobrecimiento del contenido no sólo indica una tendencia del expresionismo; desde el principio, es su problema estilístico central e insuperable, pues su extraordinaria pobreza de contenido marca una evidente contradicción respecto a las pretensiones implícitas en su ejecución, en el híbrido *pathos* subjetivo de su representación³⁶.

El vanguardismo de pacotilla de los pintores europeos contemporáneos se está beneficiando de la ignorante y arrogante barahúnda de advenedizos de la cultura que creen que su misión consiste en reafirmar una política estrictamente conservadora a través de la legitimación cultural.

³⁵ Nicholas Serota, *Markus Lüpertz-Stil Paintings*, cit.

³⁶ Georg Lukács, «Größe und Verfall» des Expressionismus», cit., p. 116.

Post scriptum

Este ensayo se escribió en el otoño de 1980. Desde entonces las ficciones y realidades del mundo del arte —por lo que toca a la enorme atención que han recibido en los museos y en el mercado del arte las obras que aquí se discutían— han cumplido con creces mis temores más agoreros. Lo que en 1980 aún parecían las excentricidades de un pequeño grupo de aficionados, coleccionistas y marchantes, se ha ido convirtiendo en la nueva pauta de la historia del arte: el último Picabia, el último De Chirico, Raoul Dufy y, por supuesto, Balthus. Con estos mojones históricos en mente, los historiadores del arte del siglo XX, se han dedicado a rescribir la historia desde la perspectiva de la era Reagan.

Desde los años veinte la producción cultural (o, al menos, el segmento controlado por el mercado) no se mostraba tan agresiva a la hora de reivindicar su filiación política reaccionaria y defender una idea de la cultura claramente de derechas, sexista y elitista, pero también intencionadamente ignorante de las consecuencias de la producción cultural en diferentes circunstancias y contextos. En este sentido, espero que, a pesar de su índole esquemática, la descripción de este panorama histórico que propone mi artículo ayude a comprender las formaciones culturales actuales (puede encontrarse un reciente y completo análisis del ambiente político y cultural de la Europa de entreguerras —desafortunadamente inédito en el momento en que escribí este ensayo— en Kenneth Silver, *«Esprit de Corps: The Great War and French Art, 1914-1925»*, Yale University, 1981).

No obstante, también se han hecho patentes las serias limitaciones que caracterizan la pretensión de algunos historiadores del arte de esclarecer las condiciones actuales en términos de una repetición-compulsión de problemas pasados inconclusos; o a través del reciclaje de estrategias artísticas que puedan servir a los intereses de una clase que se resiste al cambio, con idéntico fervor en el ámbito cultural y en el político. Así pues, quizá la comparación de la situación actual con la de los años veinte sea menos fructífera de lo que en un principio pensaba, es posible que nuestras circunstancias presenten características únicas y específicas.

Ciertos críticos americanos celebran ahora la «germanidad» de la *angustia* alemana en la pintura, la autenticidad de su reflexión sobre el pasado fascista y su reconstitución de la autoconciencia nacional. Sin embargo, las pinturas en cuestión raramente reflejan los miedos *reales* (y las prácticas de protesta) que ha provocado la agresiva política exterior de la administración Reagan y el despliegue de misiles en el territorio que, en caso de guerra, probablemente constituirá su primer «escenario». En una reciente entrevista —según los usos de Picabia, a las puertas de su lujoso coche deportivo— el más bombástico de los pintores alemanes afirmaba: «Mi generación no se preocupa de la supervivencia». Aquí se reconoce, una vez más, lo que motiva a esta generación de artistas: un profundo cinismo y un desprecio por la realidad social y política circundante. Comparten este desprecio con sus clientes, que se muestran agradecidos de que estos artistas hayan devuelto el arte al lugar al que *ellos* siempre habían pensado que pertenecía: las paredes de sus casas, las cámaras acorazadas y los museos (donde reciben la bendición institucional).

Así pues, estas pinturas funcionan como un perfecto espejismo (y aquí reside el secreto de su atractivo y de su éxito): nos aseguran que también en este periodo de conservadurismo florecen las artes, y que quienes mandan son generosos en su patrocinio (si se atiende uno a sus normas). Nos dicen que incluso en el reino de la cultura, los viejos medios de producción son aún los más viables ya que (después de todo) producen riqueza y excelencia. Sin embargo, como ha afirmado recientemente Irving Howe, esta idea de una cultura de la excelencia ya no es históricamente aceptable; por el contrario, su exclusivismo y el desprecio por la realidad social que suscita abocan a la barbarie cultural.

Estas pinturas tienen consecuencias ilusorias también en otro sentido: proponen una imagen-espejismo de individualidad y libertad personal. Tanto por su modo de producción como por su iconografía y su *status* de obras de arte dotadas de un aura especial, son recibidas como el último bastión frente a la destrucción de la individualidad y las condiciones totalitarias de la cultura de masas.

En lo que toca a la producción de objetos de lujo hechos a mano, hay un mito norteamericano (y una realidad comercial) que afirma que los europeos son capaces de hacerlo mejor. Esto se debe en parte a la tópica imagen estadounidense del individuo europeo, unido inextricablemente a la identidad que le proporcionan sus antiguos Estados-nación, esto es, poseedor de una sólida identidad profundamente enraizada en la historia. La nueva pintura europea recurre a estos clichés, garantiza la satisfacción del deseo de hallar algo profundamente arraigado, profundamente sentido y sólidamente producido: en otras palabras, la verdadera individualidad que es patrimonio exclusivo de unos pocos. Al mismo tiempo, la pintura europea actual (la pintura alemana, en concreto) tiene un atractivo adicional, que el arte europeo de los años sesenta y setenta —que pasó sin pena ni gloria por Estados Unidos— no poseía. Esta nueva pintura europea es la primera vanguardia internacional en la que reverbera la profunda influencia del expresionismo abstracto americano. Lo que hace tan atractivo para el público americano (en concreto) a Kiefer, Penk y Baselitz es que enseñan una nueva lección de historia del arte, una lección que empieza con Picasso y Matisse, pasa a través del expresionismo y el surrealismo alemán (en especial Fautrier y la última pintura de posguerra) y registra el extraordinario impacto de Still, De Kooning, Kline y Pollock. ¿A quién no le seduciría ver el reflejo de su propia cultura nacional en el arte de generaciones posteriores, especialmente en un contexto sociopolítico diferente? Así, cuando nos enfrentamos a una pintura de Anselm Kiefer, por ejemplo, lo primero que vemos es a un alemán que, a través de su arte, afirma la autenticidad y la identidad nacionales, pero que también juguetea con la distante monstruosidad del fascismo alemán y, simultáneamente, trata de exorcizar su poder en la sociedad de hoy y asume por nosotros el luto por una barbarie rápidamente confinada al pasado. Sin embargo, al mismo tiempo vemos también a un obediente discípulo que ha sabido asimilar las lecciones de la Escuela de Nueva York, exactamente del mismo modo que múltiples generaciones de artistas de vanguardia norteamericanos recibieron lecciones de las escuelas europeas.

Es así como este espejismo estético satisface (casi milagrosamente) todas nuestras necesidades al mismo tiempo. Nos guarece de nuestros peores miedos del presente —el aquí

y ahora de la era Reagan— proyectándolos sobre la realidad históricamente distante de la política autoritaria en otros países. Sostiene taxativamente la perpetuación de una organización jerárquica y la regla de lo individual, enfatizando la legitimación cultural del nacionalismo como un rasgo esencial del individualismo. Y, como ocurre con todas las representaciones colonizadas, proyecta una imagen de obediencia y asentimiento: las diversas culturas extranjeras validan la hegemonía de la cultura dominante (una reciente «panorámica» del Museum of Modern Art, por ejemplo, presentaba muestras de neoexpresionismo alemán, francés, italiano e inglés, así como canadiense y australiano).

Aunque cabría suponer que la inundación del mercado con originalidad manufacturada es algo que se ha de evitar cuidadosamente, lo cierto es que, al menos de momento, ese ideologema familiar —el artista aislado, individual, nacionalista y varón— no ha perdido su poder y (paradójicamente) parece soportar bien la acumulación inflacionaria y la repetición ilimitada de la misma originalidad.

Otra deficiencia de mi artículo —de más peso, si se considera retrospectivamente— es su falta de atención a los aspectos económicos de la situación actual. Hoy en día resulta más evidente que en ningún momento anterior que se han producido importantes cambios estructurales en el mundo del arte. Se ha incrementado enormemente el número de coleccionistas privados y corporativos, se ha hecho patente que las inversiones en arte, bien dirigidas, pueden generar beneficios que sobrepasan muchas otras especulaciones financieras a corto plazo (después de todo, *no* estamos hablando de negocios reales, sino sólo de la destrucción del capital excedente que tradicionalmente se ha invertido en bienes de lujo). Como en el caso de todos los artículos de lujo (por ejemplo, ropas de diseño), el deseo de poseer obras de arte y la necesidad de utilizarlas en la constitución de la individualidad y la identidad social no sólo crece constantemente sino que, además, puede difundirse masivamente. Con el creciente número de especuladores que se suman a este juego, el número de artistas reputados y de productos que participan en la competición se ha incrementado dramáticamente. No es sólo que los artistas originales no produzcan lo suficientemente rápido, sino que además las obras que producen abandonan rápidamente la lista de ventas para dar paso a algún otro recién llegado a este (nuevo) mercado bursátil. De este modo, vemos cómo emergen (por ejemplo, en el East Village) artículos de diseñadores que, a menudo, son más interesantes que la elevada producción de los maestros originales. Ahora hasta los críticos más liberales tiene que reconocer como una realidad histórica que los designios de la cultura oficial está unidos a las condiciones de la industria de la cultura.

Éstos son, pues, los asuntos que este artículo no consiguió exponer en 1980. Su discusión completa y su análisis en relación con la coyuntura presente, y no por lo que toca a un ejemplo de la historia del arte, constituye una tarea pendiente.



PROCEDIMIENTOS ALEGÓRICOS: APROPIACIÓN Y MONTAJE EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO*

Parece como si, desde el momento mismo de su concepción, los inventores de la estrategia del montaje¹ hubieran sido conscientes de su naturaleza intrínsecamente alegórica. Buscaban «transmitir sentidos ocultos en las manifestaciones públicas» en respuesta a la ausencia de libertad de expresión. George Grosz lo recordaba así:

En 1916, cuando John Heartfield y yo inventamos el fotomontaje [...] no teníamos ni idea de sus grandes posibilidades ni del complejo –y exitoso– destino que aguardaba a nuestra creación. Sobre un pedazo de cartón pegamos una mezcla de anuncios de fajas para hernias, cancioneros escolares y comida para perros, de etiquetas de Schnaps y botellas de vino y de fotografías de periódicos ilustrados. Pretendíamos utilizar imágenes para manifestar ideas que los censores nunca nos hubieran permitido expresar verbalmente².

Grosz cartografía con gran concisión el terreno del montaje y sus métodos alegóricos de apropiación, superposición y fragmentación. No sólo recuerda los materiales

* Publicado originalmente en *Artforum* (septiembre de 1982).

¹ En la introducción de este artículo sigo parcialmente los argumentos expuestos por Ansgar Hillach en su intento de definir la noción de montaje en las vanguardias de los años veinte y su relación con el concepto de alegoría en Walter Benjamin. Véase Ansgar HILLACH, «Allegorie, Bildraum, Montage», *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt, Suhrkamp, 1976, pp. 105-142. Para un análisis más específico de las complejidades y los cambios históricos del modelo alegórico de Benjamin, véase Harald STEINHAGEN, «Zu Walter Benjamin's Begriff der Allegorie», *Form und Funktionen der Allegorie*, Stuttgart, Metzler, 1979, pp. 666 ss. y Jürgen NAEHER, *Walter Benjamin's Allegorie-Begriff als Modell*, Frankfurt, Klett-Cotta, 1975.

Entre los textos más recientes que aluden a la teoría de la alegoría en Benjamin, puede consultarse BAINARD COWAN, «Walter Benjamin's Theory of Allegory», *New German Critique* 26 (1982), pp. 109-122. No obstante, la afirmación de Cowan de que la teoría de la alegoría de Benjamin «[...] no ha sido objeto de ninguna explicación rigurosa» indica, como el resto de su artículo, que no está familiarizado con la literatura más reciente.

² George Grosz, citado en Hans RICHTER, *Dada: Kunst und Antikunst*, Colonia, Dumont, 1963. La cita procede de la traducción inglesa que aparece en *Photomontage*, Nueva York, Phaidon, 1976, p. 10.

que caracterizaban la técnica del montaje, sino que, además, plantea ya la relación dialéctica implícita en su estética. En efecto, el montaje puede entenderse como una atalaya para la reflexión contemplativa de la reificación o bien como una potente herramienta propagandística para la agitación de masas, tal y como puede apreciarse históricamente si se comparan los *collages* de Kurt Schwitters y los montajes de John Heartfield.

Los inventores de las técnicas del *collage* y el montaje entendieron que sus operaciones tenían lugar en el terreno de la práctica significativa pictórica o poética y que abarcaban desde la más nimia y sutil interferencia de las funciones lingüísticas o representacionales hasta las actividades de propaganda más explícitas y potentes, como queda patente en los recuerdos de 1931 de Raoul Hausmann acerca de la evolución que condujo desde los poemas fonéticos dadaístas hasta las polémicas políticas del grupo Dadá en Berlín:

Con frecuencia, cuando se discute acerca del fotomontaje, se oye decir que sólo existen dos tipos de fotomontaje: el político y el comercial [...]. Los dadaístas «inventaron» el poema estático, el simultáneo y el puramente fonético y aplicaron coherentemente estos principios a la representación pictórica. En el ámbito de la fotografía, fueron los primeros que utilizaron elementos estructurales procedentes de materiales o escenarios muy heterogéneos para reflejar de un modo visual y cognitivamente novedoso el caos que marcó aquella época de guerra y revolución. Sabían que su método poseía un poder inherentemente propagandístico que el mundo de su época, por falta de coraje, aún no estaba preparado para asimilar y desarrollar³.

El potencial dialéctico de la técnica del montaje al que se refiere Hausmann se materializó históricamente cuando se planteó una contradicción entre, por una parte, la creciente interiorización psicológica y la estetización de las técnicas de *collage* y montaje en el surrealismo (y su posterior explotación publicitaria, todavía habitual en nuestros días) y, por otra, el desarrollo simultáneo de las prácticas de montaje revolucionario y *agit-prop* en la obra de El Lissitzky, Alexander Rodchenko y Heartfield, así como la práctica desaparición de la función social y pública de esas prácticas si exceptuamos algunas recuperaciones aisladas que han tenido lugar en el contexto de las vanguardias contemporáneas.

Desde finales de la primera década del siglo XX, y en paralelo al surgimiento de las técnicas del montaje en la literatura, el cine y las artes plásticas, numerosos autores desarrollaron una teoría del montaje: Sergei Eisenstein, Lev Kuleshov y Sergei Tretiakov en la Unión Soviética, Bertolt Brecht, Heartfield y Walter Benjamin en la Alemania de Weimar y, algo más tarde, Louis Aragon en Francia. Para apreciar adecuadamente la importancia de ciertos aspectos del montaje actual, así como para entender los modelos históricos de los que bebe y las transformaciones por las que ha pasado en el arte

³ Raoul HAUSMANN, «Fotomontage», A-Z 16 (mayo de 1931); reeditado en el catálogo de la exposición *Raoul Hausmann*, Hannover, Kestnergesellschaft, 1981, pp. 51 ss.

contemporáneo, debemos prestar especial atención a la teoría del montaje que expuso Walter Benjamin en sus últimos escritos en íntima conexión con su argumentación acerca de los procedimientos alegóricos en el arte moderno.

En su análisis de las condiciones históricas en las que se desarrollaron las prácticas alegóricas de la literatura barroca europea, Benjamin sostiene que la estricta inmanencia del barroco —su orientación mundana— condujo a la pérdida del sentido anticipatorio o utópico del tiempo histórico y desembocó en una experiencia del tiempo estática, casi concebible en términos espaciales. La disposición generalizada a la contemplación melancólica sustituyó el deseo de actuar y producir e incluso la idea misma de práctica política. Del mismo modo que en el Barroco se propagó una visión del mundo como algo perecedero, la transformación contemporánea de los objetos en mercancías a consecuencia de la implantación generalizada del modo de producción capitalista también ha restado validez al mundo de los objetos materiales. Esta devaluación de los objetos, su escisión en valor de uso y valor de cambio y el hecho de que, en última instancia, funcionen exclusivamente como valor de cambio, afecta profundamente a la experiencia individual.

En sus escritos tardíos, especialmente en los «fragmentos» sobre Baudelaire, Benjamin desarrolla una teoría de la alegoría y el montaje basada en la estructura del fetichismo de la mercancía tal como Marx la planteó. Sabemos que Benjamin planeaba incluir en su estudio de Baudelaire un capítulo titulado «La mercancía como objeto poético» y en uno de los fragmentos que llegó a escribir encontramos lo que prácticamente viene a ser una descripción programática de la estética del *collage* o del montaje: «La devaluación de los objetos a causa de su alegorización se ve superada en el mundo de los objetos mismos por la mercantilización. Los emblemas regresan como mercancías»⁴. En la época en la que Benjamin escribió este texto, los *ready-mades* de Duchamp habían propiciado ya la percepción de las mercancías como emblemas. Y otro tanto había ocurrido con los *collages* de Schwitters, en los que el lenguaje y la imagen que la publicidad había puesto al servicio de la mercancía se alegorizaban a través de la yuxtaposición y la fragmentación —técnicas habituales del montaje— de significantes agotados⁵.

⁴ Walter BENJAMIN, «Zentralpark», *Gesammelte Schriften*, vol. I, 2, Frankfurt, Suhrkamp, 1974, p. 660.

⁵ La espacialización del tiempo y la adopción de una postura contemplativa ante el mundo —características que Benjamin señalaba en 1925 como las condiciones empíricas de la alegoría en el Barroco europeo— constituían, según Georg LUKÁCS, los rasgos esenciales de las condiciones colectivas de la reificación («Reification and the Consciousness of the Proletariat», *History and Class Consciousness*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1971, p. 89 [ed. cast.: *Historia y conciencia de clase*, Barcelona, Grijalbo, 1975]):

Ni desde un punto de vista objetivo, ni en su relación con la obra aparece el hombre como el auténtico amo del proceso; por el contrario, es sólo una pieza mecánica incorporada en un sistema mecánico autosuficiente que le preexiste, que funciona independientemente de él y a cuyas leyes tiene que amoldarse le guste o no. A medida que el trabajo se va racionalizando y mecanizando, su actividad se hace cada vez más pasiva y más contemplativa lo cual refuerza su falta de voluntad. La postura contemplativa adoptada ante un proceso mecánico que se rige por leyes fijas promulgadas independientemente de la conciencia del hombre y que es impermeable a la intervención humana, es decir, ante un sistema perfectamente cerrado, bien puede transformar las categorías de la actitud inmediata del hombre frente al mundo: reduce el espacio y el tiempo a un denominador común y degrada el tiempo convirtiéndolo en una dimensión del espacio.



1. Marcel Duchamp, *L. H. O. O. Q.*, 1919, *ready-made* rectificado, lápiz sobre reproducción, colección privada, París. Cortesía del Philadelphia Museum of Art.



2. Michael Asher, *Instalación sin título*, 1982, uno de los tres elementos que componían la contribución de Asher a la 74.ª edición de la *American Exhibition* en el Art Institute de Chicago.

Precisamente, la mentalidad alegórica procede a una segunda devaluación del objeto para denunciar su desvalorización mercantil, de algún modo es como si se pusiera de parte del objeto. Con la escisión de significante y significado, el alegorista somete el signo a la misma división de funciones que ha sufrido el objeto con su transformación en mercancía. La repetición del acto original de vaciado y la nueva atribución de sentido redimen al objeto. El alegorista descubre que sus procedimientos pertenecen a una dimensión escritural en la que el lenguaje adquiere una configuración espacial: el poeta dadaísta vacía las palabras, las sílabas y los sonidos de toda referencia y de toda función semántica tradicional hasta que se vuelven visuales y concretos. Su complemento dialéctico es la liberación de la dimensión fonética del lenguaje en el poema sonoro dadaísta, en el que la expresión se libera de la imagen espacial del lenguaje y de los significados impuestos. En el procedimiento de montaje operan todos los principios alegóricos: apropiación y vaciamiento del sentido, fragmentación y yuxtaposición dialéctica de los fragmentos y, por último, separación de significante y significado. De hecho, la siguiente cita de Benjamin, procedente de uno de sus textos sobre Baudelaire, puede leerse como una descripción exhaustiva de los procedimientos del montaje o del *collage*: «La mentalidad alegórica selecciona arbitrariamente a partir de un material vasto y desordenado que está a su disposición. Trata de encajar las distintos elementos para hacerse una idea de si pueden o no combinarse: este sentido con aquella imagen, o esta imagen con aquel sentido. El resultado es impredecible, ya que no mantienen ninguna relación orgánica»⁶.

La teoría del montaje de Benjamin contiene, en última instancia, el bosquejo de una crítica histórica de la percepción. La vanguardia moderna tuvo su origen en un punto de inflexión histórico en el que, a causa de la creciente participación de las masas en la producción colectiva, comenzaba a rechazarse los modelos tradicionales que habían operado en la formación de la personalidad burguesa y se los sustituía por otros capaces de reconocer la realidad social de una situación histórica en la que el sentido de la igualdad se había desarrollado hasta tal punto que había terminado por afectar a la idea misma de «objeto único» por medio de las técnicas de reproducción. Esta transformación llevó a la negación del *status* privilegiado de la unicidad y, por consiguiente, desmanteló el sistema jerárquico de ordenación de la estructura de la personalidad burguesa. Las nuevas técnicas y estrategias de montaje, en las que una nueva naturaleza táctil establecía una psicología inédita de la percepción, anticiparon tanto esta mutación de la psique individual como el cambio de ciertas estructuras sociales más vastas.

Con los *ready-mades* de Duchamp culminaba la transformación de la mercancía en emblema (un fenómeno que Benjamin había observado en la poesía de Baudelaire). Mediante la apropiación de un objeto inalterado y la atribución intencional de un sen-

⁶ Walter Benjamin, «Zentralpark», cit., p. 681. La conocida anécdota con la que Kurt Schwitters describe los orígenes del término *Merz* como un resultado de su encuentro con un anuncio del Kommerzbank contiene *in nuce* todos los rasgos esenciales del procedimiento alegórico: fragmentación y vaciamiento del significado convencional seguido por un acto voluntario de atribución de sentido que genera la experiencia poética de los procesos lingüísticos primarios.

tido se alegorizaba la creación, que quedaba así equiparada al objeto anónimo de la producción de masas. Los *ready-mades* de Duchamp parecen desbaratar la separación tripartita tradicional de las convenciones pictóricas o escultóricas en significante pictórico, significado y procedimiento y materiales de construcción; de hecho, parece como si los tres factores se unieran en el gesto alegórico de apropiación del objeto y negación de la construcción del signo. Al mismo tiempo, ese énfasis en el significante manufacturado y su existencia muda revela los factores ocultos que determinan no sólo la obra sino también las condiciones de su percepción. Estas condiciones abarcan desde los dispositivos de presentación y el marco institucional hasta las convenciones de atribución de sentido artístico. Es como si la observación de Yve-Alain Bois a propósito de las pinturas de Robert Ryman fuera sólo verdad a medias en el caso de la obra de Duchamp: «[...] la narrativa del proceso establece un sentido primordial, un referente último que rompe la cadena interpretativa»⁷.

Para analizar otro principio implícito en las operaciones de montaje dadaístas –la apropiación– debemos acudir a la obra de Duchamp *L. H. O. O. Q.*, de 1919. A través de la apropiación de un icono de la historia cultural que se ha reproducido infinidad de veces (la *Mona Lisa* de Leonardo), Duchamp sometió una imagen a un procedimiento de confiscación esencialmente alegórico y la inscribió en una configuración textual que sólo se actualiza como texto en su ejecución fonética. La imagen mecánicamente reproducida de lo que otrora fue una obra única y aurática funciona como complemento ideológico de la mercancía manufacturada que el *ready-made* enmarca con su esquema alegórico.

Como es bien sabido, a finales de los años cincuenta –y durante todo el desarrollo del arte pop– la yuxtaposición de imágenes de mercancías (o de las mercancías mismas) con reproducciones mecánicas de iconos de la cultura oficial fue un procedimiento habitual en la obra de, por ejemplo, Robert Rauschenberg, Andy Warhol o Roy Lichtenstein. El *ready-made* invertido de Duchamp *Rembrandt como tabla de planchar*, de 1919, que proponía la transformación de un icono cultural en un objeto de uso, halló pocos seguidores ya que iba más allá del nivel de iconoclastia culturalmente aceptable. En efecto, desde los años veinte, no se ha vuelto a plantear la idea de que el arte adquiriera valor de uso, posiblemente a causa de las constricciones que impone el valor de cambio pictórico.

En 1953 Rauschenberg se hizo con un dibujo de Willem de Kooning, a quien informó de su intención de borrarlo y convertirlo en el tema de una nueva obra que iba a realizar. Tras un cuidadoso proceso de borrado, que dejó algunos restos de lápiz y la huella de las líneas dibujadas como pistas para el reconocimiento visual, enmarcó el dibujo en un marco de oro. Una placa metálica adosada al marco identificaba el dibujo como una obra de Robert Rauschenberg titulada *Dibujo de De Kooning borrado* y fechada en 1953. En pleno apogeo del expresionismo abstracto y de su reinado artístico, este episodio se percibió como la sublimación de un asalto patricida por parte del alumno más aventajado de la nueva generación de artistas. Hoy, en cambio, cabe

⁷ Yve-Alain BOIS, «Ryman's Tact», *October* 19 (invierno de 1981), p. 94.

considerarlo como uno de los primeros ejemplos de alegoría en el arte de la etapa inmediatamente posterior a la Escuela de Nueva York. Los métodos empleados –apropiación, vaciado de la imagen confiscada, elaboración de un segundo texto que duplica o se superpone al texto visual previo y desplazamiento de la atención y la interpretación hacia el dispositivo de enmarcado– nos permiten reconocer su carácter alegórico. La apropiación de Rauschenberg se enfrenta a dos paradigmas de dibujo: el de las líneas denotativas de De Kooning y el del borrado y sus funciones de índice. El procedimiento de producción (gesto), la expresión y el signo (representación) parecen haberse vuelto semántica y materialmente coherentes. Allí donde el artista oculta o elimina los datos perceptivos de la superficie expositiva tradicional, su gesto de borrado desplaza el foco de atención, por un lado, hacia el constructo histórico apropiado y, por otro, hacia los mecanismos de enmarcado y presentación.

Un segundo ejemplo igualmente conspicuo, la *Bandera* de Jasper Johns, de 1955, no sólo señala el comienzo de la recepción de Duchamp por parte del arte estadounidense y, con ella, los inicios del arte pop, sino que constituye, en rigor, la primera utilización de un método pictórico desconocido hasta entonces en la pintura de la Escuela de Nueva York: la apropiación de un objeto/imagen cuyos aspectos estructurales, compositivos y cromáticos determinarán los procesos de toma de decisión del pintor durante la ejecución del cuadro. La rígida estructura icónica funciona como una plantilla o un dispositivo de enmarcado que reúne dos discursos aparentemente excluyentes –el del arte académico y el de la cultura de masas– de forma que, paradójicamente, su unión revela aún con más fuerza el abismo que existe entre ambos. En los *ready-mades* de Duchamp la elección del objeto cotidiano se produce al azar, arbitrariamente. En cierto modo, cabría argumentar que tanto los *ready-mades* como sus descendientes dentro del arte pop norteamericano –en la medida en que tratan la cultura de masas y las imágenes mecánicamente reproducidas como condiciones abstractas y universales– fracasan a la hora de esclarecer las condiciones específicas de su propia contextualización y las condiciones de su reificación como arte en el contexto institucional del museo, la ideología moderna y la forma de distribución de la mercancía.

A partir de los años cincuenta, la posición del arte pop americano quedó definida por unos modos de apropiación comedidos y bien equilibrados, así como por una síntesis lograda de radicalismo y convencionalismo. Su programa se basaba en la reconciliación liberal y en el manejo exitoso del conflicto existente entre práctica individual y producción colectiva, entre las imágenes producidas en masa de la baja cultura y el icono de la individualidad que se esconde tras cualquier cuadro.

Éste es el secreto del éxito de público del arte pop y la razón que explica la glorificación y la institucionalización actual de la pintura, auspiciada por el redescubrimiento y la redefinición del legado de esta misma corriente artística. Sobre el telón de fondo de la dominación de la ideología y la estética del expresionismo abstracto, las obras de Rauschenberg *Factum I* y *Factum II*, ambas de 1957, y la primera *Bandera* de Johns podrían parecer escandalosas muestras de rigidez (en vista de su rechazo de la validez de la expresión individual y la autoría creativa). En cambio, a la luz del radicalismo epistemológico y la capacidad de impacto aparentemente inagotable de la forma tridimensional e inalterada del *ready-made*, se revelan como delicados dispositivos

dirigidos a pulir la definición gestual y completar la mecanicidad aparentemente anónima con la destreza pictórica individual.

Irónicamente, es bastante probable que el formalismo conservador de Clement Greenberg haya sacado a la luz algunos aspectos profundos de la obra de Duchamp. Greenberg se negó a reconocer la importancia de Duchamp —así como de los artistas pop— porque, desde su punto de vista, carecía del tipo de autorreferencialidad capaz de purificarse y verificarse a sí misma fuera cual fuera su forma de realización o su ubicación. Al menos, esta postura empírica y crítica no cae en la ilusión de una reconciliación inmediata entre el arte oficial y la cultura de masas, como sí ocurre en la obra de muchos seguidores de Duchamp. Habrían de transcurrir dos generaciones para que, a mediados de los años sesenta, surgiera finalmente un arte capaz de tomar en cuenta tanto las estrategias del minimalismo como las del pop, una corriente que incorporó simultáneamente las ramificaciones históricas del modelo del *ready-made* y las consecuencias de un análisis autorreferencial de la propia construcción pictórica. Con la aparición de este modelo artístico todos estos conflictos se desarrollaron hasta alcanzar un nuevo nivel de importancia histórica. En la obra de artistas como Michael Asher, Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Dan Graham, Hans Haacke y Lawrence Weiner presenciamos el comienzo de un examen del contexto que determina el signo pictórico y un análisis de los principios estructurales de este último.

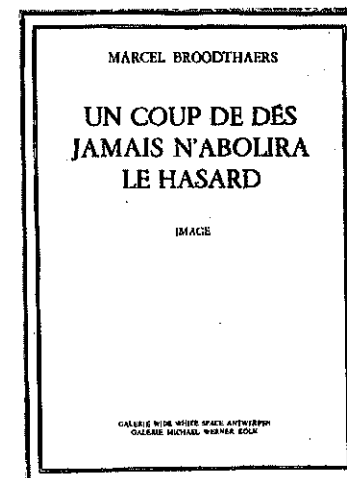
Una obra como «Homes for America», de Graham (1966)⁸, que se ideó como un artículo para una revista de arte, resulta hoy perfectamente legible como uno de los primeros ejemplos de deconstrucción alegórica en el que el contexto de distribución, la materialidad y el lugar de existencia último de la obra determinan su estructura desde el momento mismo de su concepción. «Homes for America» se ocupaba del contexto contemporáneo de la información estética, la página de la revista y la reproducción fotográfica, una suerte de «*ready-made* de usar y tirar». Además, la obra se inscribía en el marco histórico de la escultura minimalista autorreferencial y, al mismo tiempo, lo negaba proponiendo como «contenido» una arquitectura suburbana prefabricada, estandarizada y producida en serie.

De manera completamente independiente, tanto Graham como Broodthaers tomaron conciencia de las consecuencias históricas de las obras de Stéphane Mallarmé. La atención que los primeros artistas conceptuales prestaron a las cuestiones lingüísticas y semióticas les llevó a interesarse por las investigaciones de Mallarmé en torno a la espacialización de la dimensión lineal (temporal) de la lectura y la escritura. En su artículo «The Book as Object» [«El libro como objeto»], escrito y publicado en 1967⁹, Graham analizaba el proyecto de 1866 de Mallarmé para «El libro», en el que el poeta concebía un libro cuya geometría pluridimensional implicaba una reestructuración completa de los actos de lectura y escritura tal y como habían sido entendidos desde la invención de la letra impresa. En 1969, Broodthaers publicó su propia versión del libro de Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*¹⁰, que llevaba a la prácti-

⁸ Dan GRAHAM, «Homes for America», *Arts Magazine* (diciembre-enero de 1966-1967).

⁹ Dan GRAHAM, «The Book as Object», *Arts Magazine* (junio de 1967).

¹⁰ Marcel BROODTHAERS, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, Amberes, Wide White Space Gallery, 1969.



3. Marcel Broodthaers, portada de *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Image, Amberes/Colonia, 1969.

ca literalmente todos y cada uno de los principios de la apropiación y el montaje alegóricos que Benjamin había teorizado.

El *Coup de dés* de Broodthaers se apropiaba de los detalles de presentación, formato, diseño y tipografía de la cubierta del *Coup de dés* de Mallarmé tal como fue publicado por Gallimard en París en 1914. El nombre de Mallarmé, sin embargo, había sido sustituido por el de Broodthaers. Al igual que había hecho Rauschenberg cuando borró el dibujo de De Kooning, Broodthaers manipuló las configuraciones escriturales del poema de Mallarmé. Así, por ejemplo, sustituyó el texto del poema por el prefacio original. Mantuvo la dimensión visual y espacial de la disposición de los versos sobre la página pero la vació de información léxica y semántica. Eliminó las modificaciones tipográficas y las reemplazó por marcas puramente gráficas y lineales que se corresponden exactamente con la posición, disposición, tamaño y dirección de la escritura espacializada de Mallarmé. Dado que el libro de Broodthaers estaba impreso sobre papel de calco semitransparente, las páginas podían «leerse» simultáneamente a la manera lineal y horizontal tradicional (estructurada sobre un plano vertical), sobre un eje de planos superpuestos y también por el reverso.

La deconstrucción alegórica de Broodthaers de la cárcel de la modernidad no sólo atacó su lenguaje institucionalizado sino también sus objetos. Esta crítica le llevó a fundar un museo ficticio en Bruselas en 1968 en el que los iconos de la modernidad se presentaban como imágenes de tarjetas postales, o a realizar una enorme instalación, *El museo de las águilas*, que se presentó en Düsseldorf en 1972 y en la que doscientos sesenta artefactos eran sometidos, una vez más, a un proceso de abstracción respecto a sus condiciones históricas por medio de una ficción mítica secundaria¹¹.

¹¹ Marcel BROODTHAERS, *Der Adler vom Oligozän bis heute* [catálogo de exposición], vols. I y II, Düsseldorf, Kunsthalle Düsseldorf, 1972.

En 1972, Daniel Buren empleó la apropiación para desplazar la atención del espectador desde los objetos expuestos hacia el marco subyacente que determina las condiciones de su presentación. En *Exposición de una exposición*, su instalación de ese mismo año para la Documenta 5 de Kassel¹², Buren dividió las secciones de la exposición (pintura, escultura, publicidad, pósteres de propaganda, *art brut*, etc.) con unos elementos (papel blanco con franjas blancas) que servían para delimitar la institución marco y, en uno de los casos, constituían un cuadro autónomo. La colisión más espectacular tuvo lugar cuando, por mera casualidad, la *Bandera* de Johns de 1955 quedó situada en una de las zonas demarcadas de la pared, revelando así la distancia histórica existente entre las dos obras y la especificidad con la que Buren había logrado superar la aleatoriedad del intento de Johns de fusionar el arte oficial y la cultura de masas.

Una de las primeras obras que incorporó directamente la estructura mercantil a sus elementos de presentación fue la contribución de Hans Haacke al festival de verano «L'Art vivant américain», celebrado en la Fundación Maeght, St. Paul de Vence, Francia, en 1970. Haacke accedió a la solicitud del organizador de que participara en un «festival sin ánimo de lucro», pero vinculó su contribución a la promoción oculta de objetos vendibles que se llevaba a cabo en aquella fundación sin ánimo de lucro. La *performance* de Haacke consistió en la grabación de una cinta con una letanía de precios y descripciones de los grabados de la Galería Maeght, a la venta en la librería de la Fundación. La grabación sólo quedaba interrumpida por los teletipos de una agencia de noticias que leía por teléfono desde la oficina del periódico *Nice-Matin*.

Parece ser que sólo el temor a las protestas del público consiguió disuadir a los organizadores de prohibir la obra de Haacke. La frecuencia con la que las autoridades de museos y los organizadores de exposiciones han intentado censurar las obras en las que Haacke trata de reintroducir los elementos reprimidos de la producción cultural en el seno de las instituciones culturales demuestra las cualidades auténticamente alegóricas de su arte. En un buen número de obras, Haacke ha optado por escribir la historia del arte como una historia de la mercancía, especialmente en su cronología de los propietarios del *Bodegón con espárragos*, de Manet (vetada en una exposición celebrada en Colonia en 1974) y de *Les Poseuses* de Seurat. Más recientemente, ha investigado las maniobras y prácticas económicas de Peter Ludwig, un importante coleccionista y patrocinador cultural, revelando los beneficios y privilegios reales que, en realidad, se ocultan tras la aparente generosidad desinteresada de la figura del mecenas (*Der Pralinenmeister [El maestro chocolatero]*, 1981)¹³.

En el contexto norteamericano, hay dos obras de finales de los setenta que es preciso mencionar como precedentes de las investigaciones alegóricas contemporáneas: la

¹² Daniel BUREN, «Exposition d'une Exposition», *Catalogue Documenta*, Kassel, 1972. Véase también Daniel BUREN, *Rebondissements/Reboundings*, Bruselas, Daled-Gevaert, 1977.

¹³ La obra de Haacke aparece documentada en las siguientes publicaciones: Edward FRY, *Hans Haacke*, Colonia, Dumont, 1972; Hans HAACKE, *Framing and Being Framed*, Halifax/Nueva York, Nova Scotia College of Art and Design Press/New York University Press, 1975; Hans HAACKE, *Der Pralinenmeister*, Colonia, Galería Paul Maenz, 1981.

instalación sin título de Louise Lawler en el Artists Space, Nueva York, 1978¹⁴ —que incluía un cuadro pintado por Henry Stullmann en 1824 en el que aparecía una carrera de caballos (prestado por la Asociación Hípica de Nueva York)— y la contribución de Michael Asher a la 73.ª edición de la *American Exhibition* en el Art Institute de Chicago en 1979, que se apropiaba de una réplica en bronce de la escultura de George Washington realizada en mármol y a tamaño real por Jean-Antoine Houdon. Debido a sus procedimientos enigmáticos, estas obras recibieron escasa atención por parte de la crítica¹⁵. Sin embargo, ambas realizaban una inversión de ciertas imágenes históricas y anticipaban críticamente las tendencias antirracionalistas en la producción estética que actualmente dominan el panorama artístico. La instalación de Lawler convierte los elementos de una exposición en el tema de su producción. Como contribución al catálogo de la exposición, Lawler diseñó un logotipo para Artists Space que se imprimió en un póster que se distribuyó fuera de la exposición. La auténtica exposición consistió en el cuadro apropiado que, desplazado y totalmente fuera de contexto, desempeñaba la función de una estructura alegórica, la negación de una tendencia histórica. Dos focos iluminaban la instalación. Uno de ellos, situado encima del cuadro, enfocaba a los ojos del espectador (interfiriendo con la percepción de la pintura), mientras que el haz de luz del segundo foco cruzaba todo el espacio de exposición, atravesaba la ventana y se dirigía a la calle, de manera que conectaba el espacio aislado de la muestra con su entorno exterior y llamaba la atención del vecindario sobre la exposición.

En la obra de estos artistas, la definición material, el emplazamiento (físico, social y lingüístico) y, en último término, las cuestiones relativas al público y a la forma de comunicarse con él cobran una importancia fundamental. Todo aquel que se haga cargo de las consecuencias de la estética situacional que se desarrolló a finales de los sesenta y durante los setenta como una mutación irreversible en las condiciones cognitivas de la producción artística, se verá obligado a reconocer que cualquier pretensión de volver a la autonomía incondicionada de la producción artística es estrictamente fraudulenta, incoherente y carente de lógica histórica, del mismo modo que, tras el cubismo, resultaría absurdo intentar restablecer las convenciones de la representación. Esto no quiere decir que, por ejemplo, la reducción de la práctica estética a su definición lingüística que llevó a cabo Lawrence Weiner, los análisis de Buren y Asher del lugar que ocupan y la función que desempeñan las convenciones estéticas en el seno de las instituciones, o las operaciones a través de las que Haacke y Broodthaers revelaron el carácter ideológico de las condiciones materiales de esas instituciones sean posiciones límite que no pueden desarrollarse lógicamente o llevarse más lejos (pero, obviamente, la respuesta dialéctica a estas posturas no es, como podría pensarse actualmente, un retorno a la oscuridad de las convenciones no funcionales del pasado y al camuflaje de la mercantilización que proporcionan).

¹⁴ Véase el catálogo de la exposición: *Christopher D'Arcangelo, Louise Lawler, Adrian Piper, Cindy Sherman*, Nueva York, Artists Space, 1978.

¹⁵ Una excepción notable es Anne RORIMER, «Michael Asher: Recent Work», *Artforum* (abril de 1980).

Era preciso invertir la precisión con la que estos artistas analizaban el lugar y la función de la práctica estética en el seno de las instituciones de la modernidad y prestar atención a los discursos ideológicos existentes fuera de este marco que condicionan la realidad cotidiana. Esta transformación paradigmática tuvo lugar a finales de los setenta en la obra de artistas como Dara Birnbaum, Jenny Holzer, Barbara Kruger, Louise Lawler, Sherrie Levine y Martha Rosler, donde los lenguajes de la publicidad televisiva y la fotografía, así como la ideología de la vida cotidiana eran sometidos a ciertas operaciones formales y lingüísticas que, en lo esencial, se ceñían al modelo de deconstrucción ideológica a través de una mitificación secundaria que ideó Roland Barthes. Esta estrategia barthesiana consiste en la repetición de la devaluación semiótica y lingüística del lenguaje primario que se produce con el mito y remite estructuralmente a las ideas de Benjamin acerca del procedimiento alegórico como duplicación de la devaluación del objeto a causa de su mercantilización. Así pues, parece justificado transferir la noción de montaje y alegoría que hemos analizado más arriba en el contexto de las prácticas vanguardistas de la primera mitad del siglo XX a las obras contemporáneas y extender sus ramificaciones a la interpretación del arte reciente.

El espectro político en el que se mueven estos artistas —como se desprende de las propias obras y en la medida en que no participan del clima actual de desesperación y cinismo— comprende una gran variedad de posiciones que abarcan desde la negación rotunda de la productividad y la construcción dialéctica en la obra de Levine hasta la posición *agit-prop* de la obra de Rosler. La estrategia anarco-situacionista de Holzer guarda relación con actividades callejeras no mediadas: a través de pósters anónimos se intenta generar una confrontación entre el lenguaje y sus elaboraciones ideológicas cotidianas. En cambio, el objetivo de los vídeos de Birnbaum es la mediación que se produce tanto en el contexto del arte oficial como en el de la producción de las grandes empresas de medios de comunicación.

El peligro que entraña la propuesta de Levine es que, en último término, podría establecer inadvertidamente una alianza con las condiciones estáticas de la vida social tal y como se reflejan en una práctica artística que sólo se ocupa de la estructura mercantil de la obra y de las innovaciones que se producen en su lenguaje. La estrategia de Rosler, por su parte, corre el riesgo de ignorar la especificidad estructural del modo de circulación y del sistema de distribución de la obra; se arriesga a que su obra termine por integrarse en la recepción de la práctica artística actual, cuando su verdadero objetivo es promover la conciencia y el cambio político radical. El dilema que subyace a la obra de Holzer, a su vez, es que en su búsqueda de la acción directa en el seno del lenguaje se ve obligada a ignorar el contexto mediador de las instituciones en las que se sitúa históricamente la ideología; así, la radicalidad y la independencia de su posición no es óbice para que se vea abocada a mantener un creciente número de compromisos con el contexto que originalmente había rechazado. Finalmente, la obra de Birnbaum corre el riesgo de acabar asimilada en el terreno de la tecnología punta y la perfección lingüística que caracterizan la ideología televisiva dominante, de modo que se agote su impulso deconstructivo original y se convierta en una combinación perfecta de estetización tecnocrática de la práctica artística y de respuesta solícita a la necesidad que tie-



4. Sherrie Levine, *Autorretrato a la manera de Egon Schiele*, 1982; fotografía en color.

nen los medios de comunicación de rejuvenecer su aspecto y sus productos aprovechándose de la estética más vanguardista.

La incapacidad de la crítica artística actual para reconocer la importancia de los artistas que se mueven dentro de estos parámetros es, en parte, resultado del fracaso prácticamente total de la historia del arte a la hora de desarrollar una lectura adecuada de la teoría y la práctica del dadaísmo y el productivismo y, en especial, de las actividades «factográficas», documentales y de todo el espectro de producción *agit-prop* que surgió a partir de estas corrientes (por ejemplo, en la obra de Osip Brik, Vladimir Maiakovski, Liubov Popova o Tretiakov, así como en los trabajos de John Heartfield, figura clave de la práctica del montaje a la que aún hoy se sigue ignorando). Una vez que la historia del arte conceda a estas actividades la legitimidad que merecen, podremos leer con más claridad sus consecuencias para la práctica artística contemporánea.

Por lo demás, no debería sorprendernos que la obra de los artistas de los años sesenta y setenta apenas ejerciera influencia sobre la comprensión contemporánea de la producción y la recepción artística antes de que la necesidad de revitalizar el mercado del arte trajera consigo el restablecimiento de procedimientos productivos obsoletos, bajo el embozo de una nueva vanguardia pictórica. Al mismo tiempo, no obstante, esta nueva generación de artistas había ido desarrollando un abanico distinto de posiciones estéticas que continúan y expanden uno de los rasgos esenciales de la cultura moderna: su impulso autocrítico, que la lleva a cuestionar desde dentro su institucionalización, su recepción y su público.

En un momento en el que el análisis del marco institucional ha sido asimilado e integrado sin peligro alguno en el índice temático de exposiciones institucionales –y en el que la prolongada supremacía de las funciones del museo ha salido ampliamente reforzada y restablecida del retorno generalizado a los procedimientos de producción artística tradicionales–, Michael Asher renunciaba a adornar la tolerancia represiva de las instituciones y optaba por extender el alcance de la deconstrucción. Su contribución a la exposición *The Museum as Site*, celebrada en el Los Angeles County Museum of Art, fue una instalación descentralizada carente de título que integraba tres fragmentos de discursos heterogéneos: 1. En el parque que circunda el museo, Asher colocó un cartel de madera con la inscripción «Dogs Must Be Kept On Leash, Ord. 10309» [«Prohibidos los perros sueltos, ordenanza 10309»], que sustituía a otro igual que había sido arrancado por unos vándalos. El cartel lo fabricaron las autoridades del parque a juego con el estilo rústico y artesanal del resto de la señalización. 2. En el vestíbulo de la entrada principal, sobre una placa metálica en la que el museo suele anunciar sus actos y conferencias, colocó un póster con una reproducción en color y un fotograma en blanco y negro de la misma escena de la película *The Kentuckian* [El hombre de Kentucky]. Junto a estas dos imágenes (que mostraban a Burt Lancaster como *the Kentuckian* saliendo de un bosque acompañado de un niño, una mujer y un perro y enfrentándose a dos hombres armados con rifles), un mapa del parque del museo indicaba la localización del cartel de madera y lo identificaba como contribución de Asher a la exposición. 3. Por último, se informaba al espectador de que la colección permanente del museo alojaba un cuadro de Thomas Hart Benton titulado *The Kentuckian*, de 1954, encargado precisamente para el estreno de la película. El cua-

dro, que representaba a Lancaster acompañado de un niño pequeño y un perro junto a una planta en flor sobre la cima de una montaña, había pertenecido a la colección privada del actor hasta que lo había donado al museo.

Dentro del museo, en efecto, el visitante podía hallar el cuadro de Benton en su lugar habitual en la colección permanente, sin ningún tipo de información adicional relativa a la apropiación temporal de Asher. En esta ocasión, Asher proporcionaba al espectador menos pistas o instrucciones para reunir y sintetizar los diversos elementos de su instalación que en anteriores obras. La existencia efímera de la obra y la dispersión de sus elementos hacía muy probable que una parte –si no la totalidad– de la instalación pasara desapercibida para unos espectadores que, en los últimos tiempos, se habían vuelto a acostumbrar a la naturaleza condensada y centralizada de las construcciones estéticas tradicionales.

La pintura estridentemente antimoderna de Benton, representante de una postura abiertamente sexista, racista y chauvinista típica de la época de McCarthy, proporcionaba, en el contexto de la instalación de Asher, un molesto ejemplo histórico de las consecuencias políticas de las épocas en las que el pensamiento moderno entra en crisis y se produce un regreso a los modelos tradicionales de representación. La obra de Asher parecía insinuar que se encontraba en una situación histórica similar y su respuesta a los síntomas culturales del autoritarismo consistía en pedir al espectador un compromiso activo a la hora de contemplar e interpretar un análisis efímero y alegórico. La apropiación en la obra de Asher funcionaba, fundamentalmente, de manera designativa con el objeto de sacar a la luz las diversas capas de determinantes ideológicos que condicionan la concepción y la construcción de una obra de arte.

La existencia efímera y la marginalidad de la naturaleza productiva de la instalación de Asher le permiten evitar la complacencia modesta o la contemplación melancólica. Su obra está construida casi por completo a partir de la yuxtaposición de diversos discursos de poder y el gesto subliminal de disponer u organizar varios elementos de los que se ha apropiado. Del mismo modo que la restitución del cartel con la ordenanza relativa a los perros en el parque del museo niega el interés histórico de la noción académica de «lugar específico» –en respuesta al tema en torno al cual se organizaba la exposición–, la referencia a la película y a su estrella protagonista (en tanto que donante del cuadro) obliga a analizar la función y la actividad del museo en relación con los vasos comunicantes que unen la cultura oficial y la cultura de masas y con la gradual transformación de las instituciones de la cultura oficial en apéndices de la industria cultural y la cultura empresarial. El absurdo histórico que supone una pintura de caballete encargada por una productora cinematográfica a un maestro de la pintura figurativa como objeto promocional para el estreno de una película, posteriormente donada por la estrella cinematográfica protagonista a la colección del museo, trasciende cualquier reflejo simple de las condiciones culturales locales, de Los Ángeles. La referencia icónica al perro funciona, de hecho, como un pretexto para aludir a la dimensión autoritaria oculta en la pintura figurativa.

En último término, las complejas referencias de la obra de Asher sólo llegan a hacerse completamente evidentes en la naturaleza de los objetos (es decir, en su materialidad y su *status*) y en su ubicación, así como en sus interrelaciones. Cada uno de

los elementos que la componen continúa existiendo en su propio contexto, al tiempo que ingresa en el tejido de discursos superpuestos que constituye la obra de Asher. Al restablecer el contexto histórico del cuadro de Benton (es decir, su lugar, su función, su cliente y su propósito original), éste adquiere una relevancia paradigmática en relación a la pintura contemporánea y sus presunciones. En tanto que imágenes técnicamente reproducidas, el póster y el fotograma situados en el tablón de anuncios del museo duplicaban su representación; en el contexto de la obra de Asher asumían temporalmente y de manera periférica la condición de objetos de arte, esclareciendo la dependencia de los objetos únicos y auráticos respecto a la reproducción técnica y la producción de masas. El cartel del parque, el único objeto fabricado para formar parte de esta instalación, era, en efecto, el objeto más funcional. En la obra de Asher los objetos apropiados no están sujetos a una condición finita en tanto que objetos de arte; en la medida en que se mantiene su autenticidad histórica y su función —y en la medida en que la falta de una presencia autoritaria y unificada hace necesarias una interpretación y una contemplación descentralizadas—, la obra evita la condición de fetiche y se resiste a la mercantilización.

Por su parte, Sherrie Levine es responsable, al menos por el momento, de la negación más decidida del resurgimiento de la dominación de la mercancía artística que haya tenido lugar en el contexto de la galería. Su obra, melancólica y complaciente en la derrota, amenaza desde su misma estructura, su modo de funcionamiento y su condición la reafirmación actual de la creatividad expresiva individual y el refuerzo implícito de la propiedad y la iniciativa privadas. En un momento histórico en el que una clase media reaccionaria lucha por asegurar y expandir sus privilegios —incluidos los de legitimación y hegemonía cultural— y en el que cientos de pintores con talento suministran obedientemente gestos de libre expresión bajo la cínica coartada de la ironía, la obra de Levine toma partido, coherentemente, contra la construcción del espectáculo de la individualidad. Continuando y reajustando una posición definida por Duchamp y actualizada por Warhol, sus apropiaciones alegóricas demuestran que Baudelaire se equivocaba al pensar que lo poético era necesariamente ajeno a la naturaleza femenina, en la medida en que la melancolía no entraba en el abanico de experiencias emocionales de las mujeres. Hace así su aparición la mujer dandi, cuyo desdén ha salido fortalecido de la experiencia de la opresión falocrática y cuyo sentido de la resistencia a la dominación es mucho más agudo que el de sus colegas masculinos (si es que todavía existen).

En la situación histórica actual, los artistas que adoptan estándares psicosexuales propios de modelos obsoletos y abastecen el mercado con sus productos no logran producir cambios en la práctica estética. Sin embargo, si trascienden la formación de la personalidad, la forma mercantil y la institucionalización a través de la redefinición de la práctica estética, se arriesgan a no llegar a la conciencia del público, ya que no habrán satisfecho sus expectativas ni acatado las normas de la desviación culturalmente admisible. En concreto, los modelos vanguardistas masculinos contemporáneos parecen obcecados con la recuperación de nociones culturales obsoletas en orden a «[...] ejemplificar una actitud en la que el mundo burgués puede, en primer lugar, hallar su identidad: la del consumidor hechizado [...]. De este modo, la práctica artísti-

ca también puede fortalecer la condición ideológica de la *posthistoire* que el capitalismo tardío reivindica para sí»¹⁶. No debería sorprendernos, pues, que las estrategias de la alegoría y el montaje que en su momento dislocaron y descentralizaron el sujeto jerárquico al propiciar la participación en el carácter táctil del fragmento y al quebrar la posición contemplativa del espectador, regresen ahora en la pintura, reconciliadas y frustradas, en forma de artilugios decorativos de los que se ha abusado hasta la saciedad y que ofrecen códigos vacíos y estrategias de venta.

Las estrategias de fragmentación en la pintura contemporánea parecen haberse hundido literalmente hasta alcanzar el nivel de artículos domésticos. Lo que una vez fue, en la obra de Antonio Gaudí y Simon Rodia, un signo de la participación colectiva en la vida cotidiana de los oprimidos y los explotados —que ingresaba así como ornamento en el lenguaje arquitectónico en sus construcciones visionarias—, ha quedado reducido a la condición de baratijas en una serie de cuadros destinados a un cliente —cuyos horizontes no van más allá de los índices del mercado.

Los montajes contemporáneos de Asher, Birnbaum, Levine y Rosler, por el contrario, emplean métodos de apropiación y montaje de manera concluyente y explícita, sin estetizarlos a través de una ostentación historicista que intente disfrazar auráticamente la mercancía. Si bien es posible encontrar estrategias y procedimientos de cita y apropiación en la pintura contemporánea, el propio contexto pictórico propicia una experiencia reconciliatoria.

En la pintura contemporánea el sujeto último es siempre un autor centralizado; en cambio, en los procedimientos de montaje recientes el sujeto es el lector/espectador. Ni siquiera la «conspicua» estrategia de delegación —que consiste en dejar ciertas tareas pictóricas de representación figurativa en manos de expertos anónimos o profesionales— logra sortear las limitaciones históricas de este procedimiento de producción y de su incapacidad para desarrollar una relación adecuada entre el espectador y el texto.

La legitimidad histórica de una obra sólo sale a la luz a través del análisis crítico de sus procedimientos y materiales reales de producción y recepción. A través de la expansión del espaciado de los elementos¹⁷, la singularización de los objetos apropiados y la reorientación de la lectura/contemplación hacia el marco, los nuevos montajes descentralizan el lugar del autor y del sujeto, pues establecen una relación dialéctica entre la apropiación discursiva de objetos y el sujeto en tanto que autor, que se niega y se constituye simultáneamente en el acto de la cita.

En la medida en que en el auténtico montaje contemporáneo las distintas fuentes y autores citados como «textos» se dejan intactos y son, por tanto, plenamente reconocibles, el espectador se encuentra con un texto descentralizado que se completa a través de su lectura y de la comparación del sentido original con las posteriores capas semánticas que ha adquirido el texto/imagen.

¹⁶ Annegret JÜRGENS-KIRCHHOFF, *Technik und Tendenz der Montage*, Giessen, Anabas Verlag, 1978, p. 191.

¹⁷ La noción de «espaciado» como función lingüística la introdujo recientemente Rosalind Krauss en el estudio de la estética del montaje y el *collage* de los años veinte. Véase su «The Photographic Conditions of Surrealism», *October* 19 (invierno de 1981) [ed. cast.: «Los fundamentos fotográficos del surrealismo», en Rosalind E. KRAUSS, *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1996].

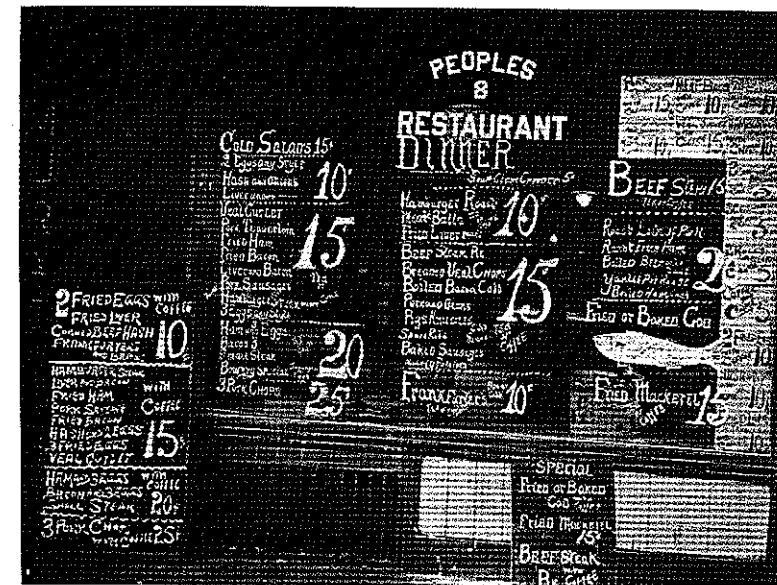
La noción de fragmentación que emplea Levine se aleja de la tendencia falocrática que asocia fragmentación con platos rotos, madera quemada y paja arrugada. En su selección aparentemente casual de imágenes de la historia de la cultura moderna, las representaciones están literalmente fragmentadas, desgajadas de la totalidad hermética del discurso ideológico en cuyo interior existen normalmente. Así, siguiendo las pautas del procedimiento alegórico descritas por Benjamin, Levine devalúa el objeto representado por segunda vez. Al fotografiar las fotos de Walker Evans, Edward Weston, Eliot Porter y Andreas Feininger, logra que pierdan su condición mercantil y recuperen su carácter de imágenes múltiples, técnicamente reproducidas.

Es posible que la negación radical de la autoría por parte de Levine no le permita reconocer los rasgos socialmente aceptables, o incluso deseables, que conlleva: el refuerzo del desmantelamiento del individuo y una complacencia silenciosa en las condiciones estáticas de la existencia reificada. Los sutiles espacios históricos que su obra establece entre el original y la reproducción seducen al espectador y lo conducen a una aceptación fatalista, ya que no logra abrir una dimensión de negatividad crítica que implicaría práctica y enfrentamiento en lugar de contemplación. He aquí una diferencia esencial entre la postura de Levine y la de Martha Rosler, patente en sus distintas actitudes hacia la noción de autenticidad histórica y en la verdad material —es decir, social— de los objetos de los que se apropian. De una manera genuinamente alegórica, Levine somete los objetos históricos a un proceso de confiscación en el que se les usurpa por segunda vez su autenticidad intrínseca, su función histórica y su sentido. La actitud de Levine remite a la típica ambivalencia del artista o del intelectual que carece de identidad de clase y de perspectiva política, una ambigüedad que ejerce cierta fascinación sobre algunos críticos contemporáneos —entre los que me incluyo— cuya relación con los poderes y privilegios de la clase media blanca resulta igualmente ambivalente. Esta actitud resulta evidente en la siguiente declaración de Levine:

En lugar de tomar fotografías de árboles o desnudos, yo tomo fotografías de fotografías. Elijo imágenes que ponen de manifiesto el deseo de que la naturaleza y la cultura nos suministren una sensación de orden y sentido. Me apropio de esas imágenes para expresar mi anhelo simultáneo de la pasión del compromiso y de la sublimidad del distanciamiento. Intento que en mis fotografías de fotografías se produzca una precaria paz entre la atracción que siento por los ideales que esas imágenes encarnan y mi deseo de no tener ideales ni ataduras en absoluto. Aspiro a que mis fotografías, de algún modo autocontradictorias, representen lo mejor de ambos mundos¹⁸.

Lejos de sentir devoción por la teoría alegórica y su materialización en la obra de Baudelaire y en los montajes de los años veinte, Walter Benjamin era plenamente consciente del peligro que entraña la complacencia melancólica y del carácter violento de la negación pasiva que el sujeto alegórico impone tanto sobre sí mismo como sobre los objetos que selecciona. La comprensión política del presente debe sustituir la postura

¹⁸ Sherrie Levine, declaración inédita y sin fechar, realizada en torno a 1980.



5. Walker Evans, *Casa de comidas en el Bowery*, Nueva York, ca. 1933; fotografía en blanco y negro. Cortesía de los herederos de Walker Evans.

contemplativa del sujeto melancólico o, en sus propias palabras, la «visión confortable del pasado»¹⁹. Benjamin expuso esta idea en «El autor como productor»²⁰, un texto en el que abandona sus reflexiones en torno a los procedimientos alegóricos y desarrolla casi cabalmente una teoría factográfica o productivista que se encontraba esbozada en los escritos de Brik y Tretiakov.

Según Benjamin, el nuevo autor debe, en primer lugar, intervenir en el contexto moderno en el que se mueven los productores aislados para evitar convertirse en un mero abastecedor de bienes estéticos y, en cambio, llegar a ser una fuerza activa en la transformación del aparato ideológico y cultural existente. Un buen ejemplo de esta postura radical es el modo en que Martha Rosler aborda los objetos históricos y las convenciones fotográficas que encarnan. Hay dos obras de Rosler que parecen invitar a una lectura comparativa con la obra de Levine: *El Bowery en dos sistemas descriptivos inadecuados*, de 1974-1975, y la pieza/artículo titulado «in, around and afterthoughts (on documentary photography)», de 1981²¹. En ambas obras se abordan las convenciones fotográficas como si se tratara de una práctica lingüística cuya posición histórica se evalúa en función de sus diversas filiaciones con la vida social y política en general y no según los criterios de neutralidad que prescribe el programa de la fotografía moderna.

¹⁹ Walter BENJAMIN, *Angelus Novus*, Frankfurt, Suhrkamp, 1966, p. 204.

²⁰ Walter BENJAMIN, «The Author as Producer», *The Frankfurt School Reader*, Nueva York, Urizen Press, 1978 [ed. cast.: «El autor como productor», *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*, Madrid, Taurus, 1998].

²¹ Martha ROSLER, *Three Works*, Halifax, Nova Scotia College of Art and Design Press, 1981.

En *El Bowery en dos sistemas descriptivos inadecuados*, una obra que combina texto y fotografía (incluye fotos en blanco y negro de las fachadas de los comercios de la calle Bowery y fotos de listas de palabras que describen el término «embriaguez»), Rosler se apropia de las convenciones de la fotografía de arquitectura urbana para elaborar unas fotos que recuerdan vagamente a las de Walker Evans. No obstante, en lugar de limitarse a confiscar estas convenciones, como hace Levine, Rosler las ejecuta. Sus rudimentarios intentos de imitar el estilo de los grandes «documentalistas» urbanos es, por supuesto, tan decepcionante para el ojo fotográfico cultivado como lo son las fotografías de Levine para los coleccionistas.

Rosler describe *El Bowery*... en términos explícitamente alegóricos:

En *El Bowery* las fotografías están vacías mientras que las palabras están llenas de imágenes y de incidentes [...]. Siempre me ha disgustado ver cómo muchos fotógrafos toman fotos de los vagabundos de la calle Bowery, no puedo evitar la sensación de que se trata de un falso empeño: esas fotos pretenden tratar acerca de la gente cuando de lo que tratan en realidad es de la sensibilidad de los fotógrafos y los espectadores. Se trata de un comercio ilegítimo de compasión y sentimientos en el que los vagabundos son víctimas de ese intercambio entre el fotógrafo y el espectador. Suministran la materia prima para una confirmación de la clase y el privilegio [...]. Lo que yo pretendía era señalar lo inadecuado de este tipo de documentos mediante su confrontación con imágenes verbales [...]. No quería emplear las palabras para subrayar el valor de verdad de las fotografías, al contrario, buscaba palabras que lo socavarán. Tenía la sensación de que en la medida en que se esperaba que las imágenes fueran poéticas pero no lo eran —de hecho, ni siquiera eran originales: no sólo siguen una tradición bien establecida de fotografía urbana, sino que, al ser fotos de fachadas de tiendas, tienen más que ver con el comercio que con ninguna otra cosa—, las palabras funcionarían como una suerte de poesía inesperada. Su humor irónico se apoyaría en y reforzaría unas fotografías deliberadamente inexpresivas²².

No resulta sorprendente que, en la misma entrevista, Rosler plantee la cuestión de la práctica contemporánea del *collage*, su función histórica y sus posibilidades en relación con su propia obra, ni tampoco que las definiciones que propone coincidan con la descripción general del montaje contemporáneo que he intentado desarrollar en el presente texto:

Creo que es incluso más válido hablar de contradicción que de *collage*, ya que una buena parte de la práctica del *collage* consiste en forjar contradicciones, en poner juntas cosas que no van juntas pero que, de alguna manera, están conectadas [...]. Muchas de las contradicciones de las que quiero hablar en mi trabajo surgen del sistema en el que vivimos y su tendencia a imponernos exigencias imposibles e incompatibles. Me gusta sacar a la luz situaciones en las que se observan mitos ideológicos que la experiencia actual contradice.

²² Martha Rosler, entrevistada por Martha Gever en *Afterimage* (octubre de 1981), p. 15.

Mientras la postura de Levine parece remitir a la tradición cínica del dandysmo, el intento aparentemente ingenuo de Rosler de reciclar convenciones fotográficas agotadas con el fin de esclarecer su significado histórico y llamar la atención sobre lo inadecuadas que resultan para la producción documental contemporánea, sigue conservando algún rasgo de práctica individual. La futilidad de ese esfuerzo ingenuo y su índole aporética descalifican aún más la pretensión de realizar una obra fotográfica aislada y ahistórica.

Los textos críticos de Rosler, como «in, around, and afterthoughts (on documentary photography)», emplean con éxito el formato de la crítica para analizar las consecuencias históricas y políticas de la fotografía contemporánea. En el texto mencionado, en lugar de volver a poner en escena antiguas convenciones fotográficas, Rosler transforma el interés actual de ciertos fotógrafos (que han vuelto su mirada hacia la historia de la disciplina al tratar de fotografiar «a la manera de los maestros [...] los temas de la gran tradición fotográfica moderna») en una confrontación real con la realidad material de los «temas», es decir, de las «víctimas» de la fotografía. De este modo, Rosler elimina el velo de neutralidad estética tras el que se oculta la práctica fotográfica. Mientras que la negación abstracta y radical de Levine de la producción y la autoría podrían posicionarla, en contra de sus deseos, del lado de la estructura de poder existente, el intento de Rosler de construir una obra de arte al margen de los niveles existentes de reflexión estética y de los procedimientos formales establecidos la sitúan de parte de un compromiso político que puede fracasar debido, precisamente, a su carencia de poder en el contexto de la práctica artística actual.

Por su parte, la obra de Dara Birnbaum no sólo recurre a ciertas estrategias procedentes del arte pop —siguiendo una tendencia de moda en pintura y fotografía—, sino que también incorpora críticamente todas las cuestiones que se plantearon por primera vez en el arte pop y que posteriormente se desarrollaron con el minimalismo y el posminimalismo de finales de los sesenta y principios de los setenta. Cuando Birnbaum afirma que su intención es «definir el lenguaje del videoarte en relación con la institución de la televisión, de la misma manera en que Buren y Asher definieron el lenguaje

hard drinker
funnel
drinkitite
emperor
bingo boy, bingo mort
dipsomaniac



6. Martha Rosler, *El Bowery en dos sistemas descriptivos inadecuados*, 1974-1975, fotografías en blanco y negro.

de la pintura y la escultura en relación con la institución del museo», se hace evidente que su obra actúa deliberadamente en ambos marcos. Por un lado, analiza las notorias funciones ideológicas del lenguaje de la cultura de masas sirviéndose de las herramientas que le proporciona la práctica del arte oficial mientras que, por el otro, examina la estructura de la cultura académica —su aislamiento y su posición privilegiada, su índole mercantilizada y su existencia como fetiche— desde la perspectiva de la cultura de masas en su forma más avanzada: la industria televisiva. Birnbaum integra ambas perspectivas en un intercambio dialéctico capaz de alterar tanto el lenguaje del arte como el de la televisión, a pesar de que su obra no ha encontrado acomodo en ninguna de las dos instituciones. Si se contempla su obra en una galería tradicional —por ejemplo, durante su instalación en el P. S. 1 de Nueva York en 1979—, las referencias (tanto implícitas como explícitas) a la pasada década de teorización y transformación de la escultura resultan meridianas. En efecto, su obra ha aparecido en un momento de la historia de la escultura en el que artistas como Bruce Nauman y Dan Graham comenzaban a utilizar el vídeo como una herramienta para lograr una comprensión fenomenológica de las relaciones entre espectador y objeto que había generado la escultura minimalista. Estos autores desarrollaron instalaciones de vídeo y *performances* analíticas que no sólo se ocupaban del proceso de contemplación de la obra sino que implicaban en un intercambio explícito y activo bien al autor y a su público, bien al público y el objeto, o bien al público y la arquitectura.

Dada la creciente teatralización del vídeo y las *performances* que tuvo lugar a mediados de los setenta y su tendencia hacia la estetización narcisista, resulta comprensible que el foco de interés de las obras de vídeo de los artistas más comprometidos políticamente se desplazara hacia la televisión. Surgieron entonces cintas como *Television Delivers People* (1973), de Richard Serra, sustancialmente distinta de las producciones para la televisión que los artistas habían realizado hasta la fecha (en las que solían limitarse a registrar en una cinta de vídeo material de *performances* artísticas y a emitirlo después por televisión sin ocuparse expresamente del propio lenguaje televisivo). Según las ideas del movimiento Fluxus, que jugaron un papel programático en las creaciones pioneras de vídeo y televisión de Nam June Paik de mediados y finales de los sesenta, la cultura visual del mundo futuro iba a resultar crucialmente afectada por la emergencia de la televisión en tanto que práctica de producción de sentido visual socialmente preeminente, de la misma manera que la cultura visual del siglo XIX se vio profundamente afectada por la invención de la fotografía. Por supuesto, según reconocí la propia Birnbaum, Paik fue una de las figuras clave que influyeron en su pensamiento, además de Graham, con quien colaboró en 1978 en un gran proyecto titulado «Local Television New Program Analysis for Public Access Cable TV»²³.

Los vídeos de Birnbaum, que emplean material grabado de programas de televisión, se centran, en primer lugar, en el significado de la técnica, las convenciones específicas y los géneros televisivos, cuyas funciones y efectos ideológicos resultan evi-

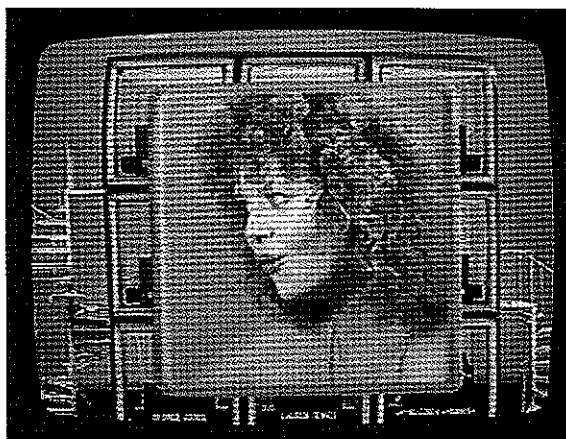
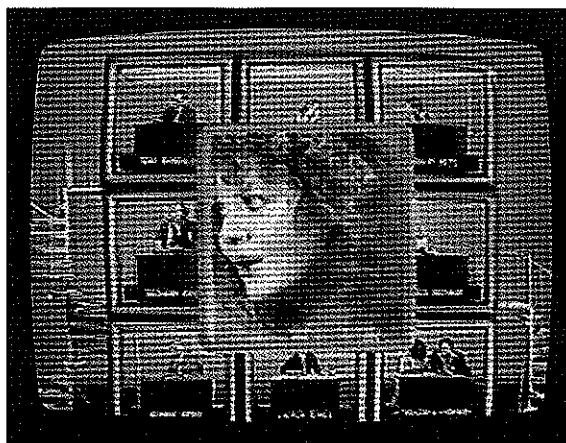
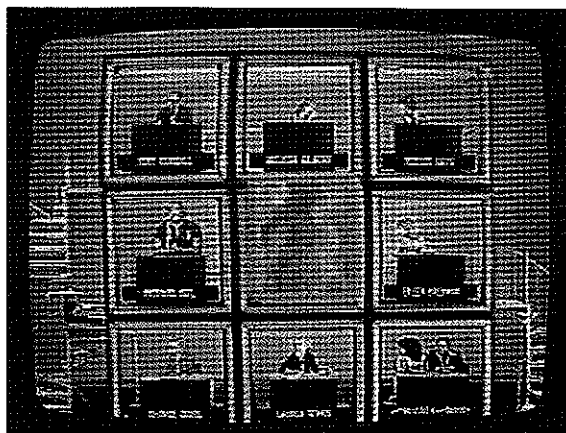
²³ Dan GRAHAM, *Video-Architecture-Television*, Halifax/Nueva York, Nova Scotia College of Art and Design/New York University Press, 1979.

dentes cuando se los somete a un análisis formal o cuando se mezclan los géneros de determinadas maneras. La obra de Birnbaum está firmemente enraizada en las estructuras que determinan la experiencia perceptiva colectiva. Gracias a sus reveladores procedimientos deconstructivos, su obra no cae en la producción de estrategias artísticas innovadoras para los medios de comunicación cuya única función es, en último término, modernizar estéticamente la ideología televisiva.

Los vídeos de Birnbaum se apropian de secuencias televisivas procedentes de comedias de situación y series como *Laverne and Shirley* u *Hospital General*, de material en directo como las retransmisiones de patinaje de velocidad de las Olimpiadas o de anuncios de la Wang Corporation. A pesar de que, en último término, son vídeos pensados para su emisión televisiva, ya que *in situ* podrían esclarecer más eficazmente sus funciones, por el momento no han trascendido el marco del discurso de la vanguardia y el arte oficial, donde ocupan una posición contradictoria. No obstante, si realmente llegara a emitirse en la televisión comercial, puede que su naturaleza esencialmente estética resultara más evidente y su potencial crítico se viera menguado. Por muy necesaria que sea, la lucha por alcanzar una posición de poder en el ámbito de los medios de comunicación constituye también el aspecto más vulnerable de la obra de Birnbaum, como resulta particularmente evidente en el caso de *Remy/Grand Central: Trenes y barcos y aviones*, de 1980. En esta obra, el intento de sacar a la luz a través de un simulacro de anuncio los intereses que llevan a las empresas a apoyar a los jóvenes artistas se queda, en el mejor de los casos, en mera parodia y, en el peor, puede pasar por un nuevo truco publicitario. En realidad, no resulta sorprendente que en esta obra se establezca una síntesis final y totalitaria de industria cultural y producción estética ya que, a diferencia del resto de vídeos de Birnbaum, no se centra en la investigación crítica de los materiales, sino que trata de imitar las convenciones publicitarias.

Tecnología/Transformación: Wonder Woman, de 1978-1979, analiza la fantasía adolescente de Wonder Woman, que empezó como personaje de cómic y fue creciendo hasta llegar a convertirse en una serie televisiva. Esta evolución estuvo marcada por cierta imagen de crisis que, como la resurrección cinematográfica de Superman, alimenta la regresión colectiva a iconos que, a su vez, remiten al poder monolítico que los niños creen percibir en los héroes, en sus padres y en el Estado. El tema central de esta cinta parece ser el recurso sin medida a los efectos especiales por parte de la televisión comercial y las productoras cinematográficas cuando el poder del estado necesita una urgente mistificación. Desde un punto de vista iconográfico, este vídeo corre en paralelo a la historia del héroe-de-cómic-convertido-en-espejismo-televisivo, de la misma manera en que los cuadros de Lichtenstein se sitúan simultáneamente dentro y en contra de las técnicas gráficas propias de los cómics de los años sesenta.

Los procedimientos formales de fragmentación y repetición serial a los que Birnbaum somete el material televisivo del que se ha apropiado amplían la estrategia pictórica warholiana de utilizar imaginería mercantil, así como el recurso —empleado por Warhol y Bruce Conner— a los bucles fílmicos y los segmentos serializados. A través de estos métodos, se rompe la continuidad temporal de la narrativa televisiva y se la divide en elementos autorreflexivos que convierten la interacción mínima y aparentemente inextricable de comportamiento e ideología en una pauta observable. La precisión con la que Birnbaum



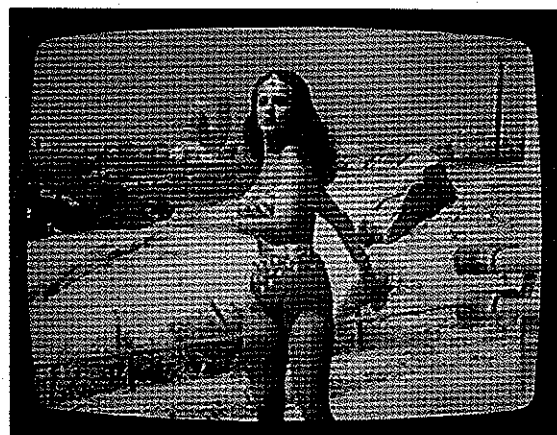
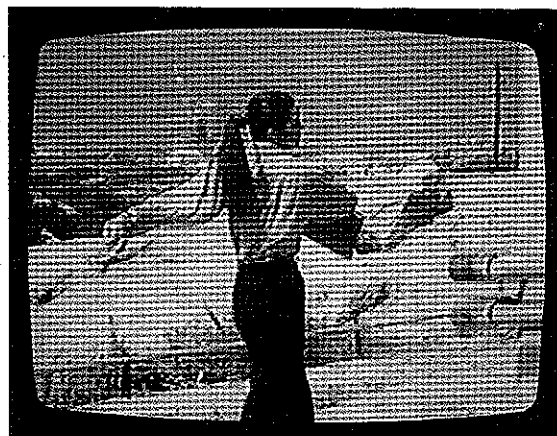
7. Dara Birnbaum, secuencia de tres fotogramas de *Besa a las chicas: Hazlas llorar*, 1979, vídeo en color con sonido estéreo, 7 minutos.

emplea estos procedimientos alegóricos nos permite descubrir con una claridad sin precedentes hasta qué punto el teatro de las expresiones faciales profesionales que los actores ejecutan en los primeros planos de la pantalla televisiva se ha convertido en el nuevo emplazamiento histórico de la dominación ideológica del comportamiento humano. Este hallazgo resulta particularmente evidente en la ingeniosa yuxtaposición de secuencias de una emisión en directo de unas patinadoras en las Olimpiadas con fragmentos de la serie *Hospital General* que aparece en su vídeo *POP-POP-VIDEO: Hospital General/Patinaje de velocidad femenino en las Olimpiadas*, de 1980. La desesperación de una doctora que, en una serie de planos campo-contracampo, confiesa ante un colega masculino y paternal su fracaso a la hora de manejar una crisis comunicativa con un hombre cuya identidad no se revela contrasta drásticamente con el vigor y la velocidad de las atletas olímpicas. Si el esplendor de una imaginería neofuturista que celebra el sometimiento del cuerpo de la mujer a una instrumentalización abstracta no se convierte en una suerte de documental a lo Leni Riefenstahl en color, es debido a la constante comparación con el espectáculo de la crisis neurótica de la doctora. Los detalles fisonómicos y su significado resultan aún más conspicuos en la cinta *Besa a las chicas: Hazlas llorar*, de 1979, que se apropia de fragmentos del concurso televisivo *Hollywood Squares*.

Los detalles fisonómicos de los actores y actrices de televisión confirman la tesis de Walter Benjamin según la cual la neurosis se ha convertido en el equivalente psicológico de la mercancía, una interpretación que surge a partir de una astuta selección de los detalles y por medio de los procedimientos formales a los que Birnbaum somete sus materiales. De este modo, sale a la luz cómo el aparato tecnológico televisivo y la maquilalidad de sus convenciones son herramientas ideológicas del lenguaje visual; la instrumentalización ideológica del individuo queda patente en el espectáculo fisonómico. En la obra de Birnbaum, el espectador asiste a una *mise en abîme* de diversas capas de ideología: las pautas del comportamiento que aparecen en pantalla se revelan como ejercicios de sumisión y adaptación que anticipan y ejemplifican lo que la televisión pretende que el espectador experimente.

La perspectiva desde la que Birnbaum examina las técnicas televisivas le permite evitar su capacidad de seducción y no caer en la tentación de emplearlas como mero aparato visual al servicio del «puro placer» o del «juego formal» que siempre ocultan una ideología estetizadora. El placer visual que pueden producir los vídeos de Birnbaum en el espectador queda equilibrado por el impacto cognitivo que generan. Por ejemplo, en el vídeo sobre Wonder Woman los efectos especiales aparecen como una especie de violencia disfrazada de juego sexual que ofrece imágenes de poder y de prodigios tecnológicos que sirven de distracción frente a la realidad de la vida política y social; el impacto cognitivo reside en el reconocimiento de que ese tipo de representaciones sexistas de la figura femenina como vehículo del poder masculino y estatal son el cínico complemento ideológico de una situación histórica real en la que la única práctica política radical posible parece ser la feminista.

Esta situación se hace particularmente conspicua en la yuxtaposición de sonido e imágenes que tiene lugar en la segunda parte del vídeo. En la primera parte, las serializaciones entrecortadas y las imágenes congeladas de una Wonder Woman corriendo, rodando por el suelo o luchando van acompañadas de una banda sonora que se alimenta de los



8. Dara Birnbaum, secuencia de tres fotogramas de *Tecnología/Transformación: Wonder Woman*, 1978-1979, vídeo en color con sonido estéreo, 7 minutos.

mismos procedimientos formales que las imágenes. La componente visual de la segunda parte del vídeo consiste en la reproducción de la letra (en letras blancas sobre fondo azul) de una canción disco titulada «Wonder Woman». Al parecer, Birnbaum se topó casualmente con esta canción poco conocida mientras estaba editando las secuencias televisivas. La representación gráfica, escritural, de los suspiros femeninos y de una letra pensada para ser escuchada y no para ser leída invierte la escisión de los elementos fonéticos y gráficos del lenguaje que habíamos visto en los juegos de palabras de Duchamp. Aquí, en la alegorización escritural de la canción disco, tomamos conciencia de que incluso los elementos fonéticos discretos más nimios que se utilizan en este tipo de música popular (suspiros, gemidos, etc.) están tan impregnados de sexismo y de ideología reaccionaria como las estructuras sintácticas y semánticas más amplias de la letra.

La dimensión sonora juega un papel muy importante en la mayoría de los vídeos de Birnbaum. De hecho, rompe con el papel de ilustración fonética subordinada dirigida a subrayar el mensaje visual al que suele quedar reducida la música en el cine y la televisión. La restitución del sonido a un nivel de discurso autónomo que discurre en paralelo al texto visual hace que el espectador tome conciencia de las funciones ocultas que normalmente cumple la banda sonora.

En una obra reciente —*PM Magazine*, de 1982, una instalación sonora y de vídeo de cuatro canales en el Hudson River Museum—²⁴, Birnbaum extrapola aún más la función del sonido al tiempo que expande los elementos materiales hasta lograr que abarquen tanto las condiciones pictóricas y escultóricas como el propio contexto museístico. En dos paredes enfrentadas, dos paneles con enormes imágenes fotocopiadas extraídas de las secuencias televisivas que se emplean en la instalación enmarcan uno y tres monitores, respectivamente. La pared del panel de los tres monitores está pintada de un azul brillante, mientras que la del panel con un solo monitor está pintada de rojo vivo. Los paneles no sólo se parecen a ese tipo de imágenes fotográficas a gran escala que suelen verse en los escaparates comerciales; recuerdan también a los enormes paneles de las últimas obras productivistas de El Lissitzky como, por ejemplo, los que empleó en su instalación (en colaboración con Sergei Senkin) para el Pabellón Soviético en la *Exposición internacional de la prensa* que se celebró en Colonia en 1928, o para la *Exposición internacional de la higiene* de Dresde de 1930. En estas obras las técnicas del fotomontaje alcanzaban el rango de arquitectura *agit-prop*. Los paneles de Birnbaum parecen haber perdido su vertiente de «agitación» al servicio de la «propaganda» del museo. Así, establecen una relación dialéctica con el retorno actual a la pintura figurativa y el modo en que se utilizan multipaneles a gran escala y abundancia de citas como medio para legitimar el historicismo.

En cambio, en la obra de Birnbaum las citas son un medio para desentrañar esta crisis historicista y devolver a cada elemento su función y lugar específicos. Birnbaum transfiere el procedimiento y el principio de estructuración sintáctica del espaciado —que Rosalind Krauss ha estudiado en el contexto del *collage* dadaísta y la fotografía

²⁴ La obra, con diversas variaciones, se ha instalado después en la 74.ª edición de la American Exhibition del Art Institute de Chicago y en la Documenta 7 de Kassel.



9. Dara Birnbaum, secuencia de tres fotogramas de POP-POP-VIDEO: *Hospital General/Patinaje de velocidad femenino en las Olimpiadas*, 1980, vídeo en color con sonido estéreo, 6 minutos.

surrealista— desde el nivel de los elementos materiales e icónicos al de los modos perceptivos —visual, táctil y auditivo— y sus correlatos materiales —la imagen icónica, el signo plano, el color, el espacio arquitectónico y el sonido.

En esta compleja obra, el marco del museo se equipara con el escaparate comercial, por un lado, y con la dimensión histórica del montaje *agit-prop*, por el otro. En el tráiler de *PM Magazine*, Birnbaum recurre a las más modernas técnicas de edición y a procedimientos avanzados de animación electrónica a fin de reciclar algunos iconos del consumismo y el ocio que, en los años cincuenta, vertebraron el sueño americano. Las técnicas televisivas se emplean de un modo autorreferencial y, así, se revelan como instancias últimas en las que la ideología se deposita y estructura. Del mismo modo que el material visual se organiza en cuatro bucles de tres minutos cada uno, la banda sonora del tráiler —o, al menos, sus motivos clave— pasa por cuatro canales. Una vez más, es la dimensión auditiva la que muestra con más claridad la descentralización esencial de la obra. Los elementos de la instalación sólo resultan coherentes en tanto que texto que remite a la experiencia individual de un espectador activo.

Birnbaum despliega el potencial histórico de la técnica del montaje que surgió en las construcciones en relieve de cubistas y constructivistas y que se fue transformando y particularizando en los años sesenta y setenta con la obra de Dan Flavin, Nauman y Serra, así como la de Graham y Asher. Su instalación, que transmite una gran carga de conocimiento histórico al tiempo que se esfuerza por alcanzar una especificidad contemporánea, proporciona una definición y una interpretación adecuadas de las implicaciones originales de las técnicas del relieve y el montaje en un momento en el que el mercado trata de convencernos a toda costa de que su destino fue siempre acabar reducidas a los broches corporativos de Frank Stella o a las recargadas construcciones histórico-artísticas de Julian Schnabel.

Mientras que en la obra de Rosler y Birnbaum resulta fundamental la posibilidad de operar simultáneamente dentro y fuera del marco de la distribución institucionalizada del arte, la obra de Levine se mueve exclusivamente en este contexto. Su obra sólo puede cumplir todas sus funciones en tanto que mercancía, pero, paradójicamente, no puede venderse (al menos por el momento). Su triunfo final consiste en repetir y anticipar en un único gesto la abstracción y la alienación respecto del contexto histórico al que está sujeta la obra en el proceso de mercantilización y aculturación. En este sentido, las obras de Levine y de Birnbaum revelan cierta afinidad histórica con la posición de Warhol, el primer dandy estadounidense que negó sistemáticamente la creación y la productividad individual en beneficio de una ostensible reafirmación de las condiciones de reificación cultural. La carrera de Warhol le condujo a las instituciones de la fama y la moda, del mismo modo que la de Sade le llevó a la Bastilla. El destino de su obra —que en su momento fue capaz de subvertir la pintura haciendo uso, precisamente, de las técnicas alegóricas de apropiación de imágenes y equiparación de los discursos del arte oficial y la cultura de masas, de la producción individual y la reproducción mecánica— quedó reducido, finalmente, a la producción de los iconos más individualizados y exclusivos del arte pop.

Los artistas de los que he tratado en este artículo usurpan o piratean el material y las imágenes de los que se sirven en su investigación. Al igual que los artistas concep-

tuales radicales de finales de los sesenta, cuestionan la necesidad de que su obra sea relegada a la condición de mercancía individual. Y, por el momento, han tenido éxito en su ataque, al menos hasta que el proceso de aculturación general encuentre el modo de asimilar estas obras o hasta que sus autores encuentren la forma de acomodar su producción a las condiciones del aparato de aculturación. En último término, la realidad material de un constructo procede de su índole visual —y no de sus características textuales— ya que esta realidad constituye la base de su existencia como mercancía. En 1957, en sus *Mitologías*, Roland Barthes se dedicó a deconstruir esos mitos contemporáneos que son los objetos de consumo y la publicidad. En cierto modo, esa tarea constituye el modelo original del enfoque deconstructivo que los artistas de los que he tratado en este artículo aplican a la crítica de la ideología. A diferencia de algunos de estos artistas, Barthes no se topó con problemas de propiedad intelectual y *copyright*, pero, desde entonces, el objeto o la imagen visual se ha convertido en el principal correlato ideológico de la propiedad privada.



DE LA FAKTURA A LA FACTOGRAFÍA*

Como primer director del Museum of Modern Art de Nueva York, Alfred Barr estableció la política y los principales objetivos de la institución que iba a definir el marco de la producción y recepción de la neovanguardia norteamericana. En 1927, poco antes de la fundación del museo, Barr visitó la Unión Soviética. En principio, tenía que haber sido un mero viaje de reconocimiento, como el que acababa de realizar a la Alemania de Weimar, para observar de primera mano la actividad de los artistas de vanguardia de la nueva sociedad revolucionaria. Sin embargo, se encontró con una situación de conflicto aparentemente irresoluble.

Por una parte, pudo comprobar en persona la extraordinaria productividad de la vanguardia moderna original (extraordinaria tanto por el número de participantes, hombres y mujeres, como por la variedad de su producción: desde la obra suprematista del último Malevich hasta el Periodo del Laboratorio de los constructivistas pasando por el Grupo Lef y el emergente programa productivista, sin olvidar el teatro *agit-prop* y las películas de vanguardia dirigidas a un público de masas). Por otra parte, los artistas y teóricos culturales compartían el convencimiento de que, al modificar las condiciones de producción y recepción artística heredadas de la sociedad burguesa y sus instituciones, estaban participando en la transformación definitiva de la estética de la vanguardia moderna. En ese sentido, también se palpaba en el ambiente un miedo creciente a que el sistema que había sentado las bases de una nueva cultura colectiva socialista iniciara una deriva autoritaria y represiva que comprometiese el éxito del proceso de transformación. Por último, no hay que olvidar que Barr tomó la decisión de viajar en busca de la vanguardia moderna más avanzada justo en el momento en que ese grupo social estaba a punto de disolverse y olvidar sus actividades especializadas para asumir un papel diferente frente a las nuevas condiciones de producción social de la cultura.

* Publicado originalmente en *October* 30 (otoño de 1984).

Estos elementos conflictivos se reflejan claramente en el diario que Barr escribió durante su visita a la Unión Soviética:

Fui a ver a Rodchenko y su talentosa mujer [...]. Rodchenko nos mostró una asombrosa variedad de cosas: pinturas suprematistas (precedidas por las primeras composiciones geométricas que conozco, de 1915, realizadas con compás), grabados en madera y en linóleo, postes, diseños de libros, fotografías, etc. Dejó la pintura en 1922 y, desde entonces, sólo se ha dedicado a las artes fotográficas, en las que es un maestro consumado [...]. Estuvimos allí hasta pasadas las once de la noche, fue una velada excelente pero, si es posible, tengo que encontrar a algún pintor¹.

Pero Barr no tuvo más suerte en su visita a El Lissitzky: «También nos enseñó libros y fotografías, algunas de ellas bastante ingeniosas [...]. Le pregunté si pintaba. Me contestó que sólo pintaba cuando no tenía nada que hacer y, como eso no ocurría nunca, pues nunca pintaba»².

Y, finalmente, en su encuentro con Sergei Tretiakov, quedó claro que había una razón histórica que explicaba por qué no se cumplían sus expectativas. Tretiakov le explicó la posición que habían acabado adoptando estos artistas a medida que su pensamiento estético se transformaba al compás de la incipiente industrialización de la Unión Soviética: el programa del productivismo y el nuevo método de representación/producción que lo acompañaba, la *factografía*. «Tretiakov», escribió Barr en su diario, «parece haber perdido el interés por cualquier cosa que no se conforme a su idea de arte, es decir, un arte de estilo periodístico, descriptivo y objetivo. Desde que la pintura se ha hecho abstracta ya no le interesa y en lugar de escribir poesía ahora se limita a los reportajes»³.

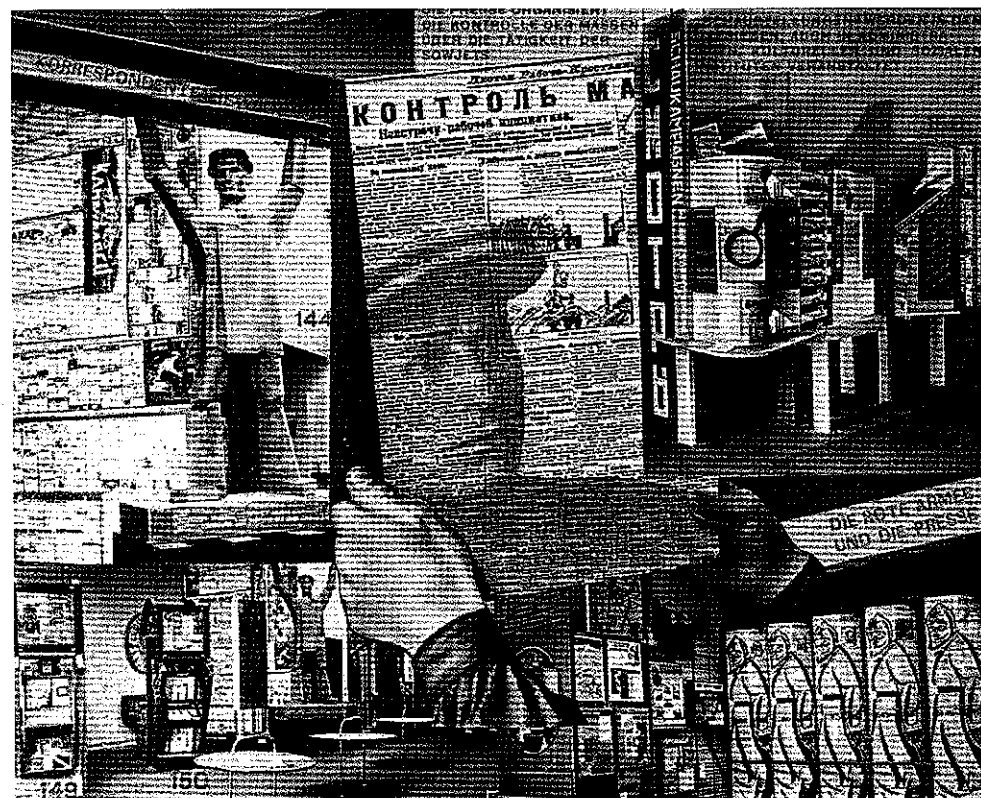
A pesar de haber sido testigo de este cambio de paradigma, no parece que Barr quedara muy impresionado y, desde luego, no modificó sus planes para el futuro. En efecto, continuó con su idea de fomentar el arte de vanguardia en Estados Unidos siguiendo el modelo que se había desarrollado en las primeras dos décadas del siglo XX en Europa occidental (principalmente en París). Fue esta tozudez la que retrasó hasta finales de los años sesenta la influencia del programa del productivismo y los métodos de producción factográfica sobre el público europeo y norteamericano.

En 1936, cuando Barr montó la extraordinaria exposición *Cubismo y arte abstracto*, en la que quedaban reflejadas sus experiencias en la Unión Soviética, su encuentro con el productivismo estaba casi sin documentar, lo cual no deja de ser sorprendente si tenemos en cuenta que, al parecer, Barr cambió de actitud hacia el final de su viaje. Si bien este cambio no queda registrado en su diario, sí aparece expresamente formulado en «The Lef and Soviet Art», el artículo que escribió tras su regreso para *Transition* y que se publicó en otoño de 1928. Sorprendentemente, en este artículo, ilustrado con dos fotografías del diseño y el montaje de El Lissitzky para la exposición de la

¹ Alfred BARR, «Russian Diary 1927-1928», *October* 7 (invierno de 1978), p. 21.

² *Ibid.* p. 19.

³ *Ibid.* p. 14.



1. El Lissitzky, fotomontaje para el catálogo acompañante del pabellón soviético para la Exposición *Pressa*, Colonia, 1928.

Pressa de 1928 en Colonia, aparece una interpretación bastante perspicaz de las ideas y objetivos del Grupo *Lef*:

El *Lef* es más que un síntoma, más que una expresión de una nueva cultura o del hombre posrevolucionario; es un audaz intento de conquistar una importante función social para el arte en un mundo en el que, desde cierto punto de vista, lleva cinco siglos prostituyéndose. El *Lef* está formado por idealistas del materialismo que ocupan una posición ventajosa respecto a los cultos alejandrinos occidentales: los magos surrealistas, los malabaristas de la palabra esotérica y los nostálgicos que practican la necromancia con los huesos de Moctezuma, Luis Felipe o santo Tomás de Aquino. La fuerza del *Lef* reside en la ilusión de que el hombre puede vivir sólo de pan⁴.

Pero el interés de los europeos y norteamericanos por la vanguardia moderna les llevó a hacer caso omiso de las consecuencias que Barr había visto con tanta claridad.

⁴ Alfred BARR, «The Lef and Soviet Art», *Transition* 14 (otoño de 1928), pp. 267-270.

Así pues, el proceso de recepción fue, más bien, como lo había descrito en 1926 Boris Arvatov (que, junto con Alexei Gan, Sergei Tretiakov y Nicolai Tarabukin, formaba parte del grupo de teóricos productivistas). Arvatov escribió acerca de los pintores que rechazaron unirse a los productivistas: «Los derechistas abandonaron sus posiciones sin resistencia [...]. O bien dejaron de pintar por completo o bien emigraron a países occidentales para asombrar a los europeos con sus Cézannes rusos o con pinturas folclórico-patrióticas de pequeños gallos»⁵.

Sobre este telón de fondo, me propongo abordar las siguientes cuestiones: ¿por qué la vanguardia soviética, tras llevar una práctica moderna a sus fases más radicales con el cubismo postsintético de los suprematistas, constructivistas y los artistas del Periodo del Laboratorio, abandona aparentemente el paradigma moderno en el que se había basado esta práctica?; ¿qué cambios en el paradigma tuvieron lugar en esa época y qué formación paradigmática sustituyó a la anterior?

Para evitar las excesivas generalizaciones, en lo que sigue me ceñiré tan sólo a algunos de los aspectos de los paradigmas que propiciaron el interés por la *faktura* en el primer periodo de la vanguardia rusa y que convirtieron la *factografía* en el método principal del segundo periodo.

La primera definición de *faktura* que se produjo en el contexto ruso apareció en el manifiesto futurista de David Burluk, «Una bofetada en la cara del gusto público», de 1912, y en el «Manifiesto Rayonista» de Mijail Larionov de ese mismo año. En las obras de Malevich de entre 1913 y 1919 la *faktura* jugaba un papel pictórico importante y otro tanto ocurría en las obras de pintores como El Lissitzky, Popova y Rozanova, cuyos orígenes se hundían en el cubismo sintético y a quienes el suprematismo de Malevich había influido profundamente. Además, resultaba crucial en los objetos no utilitarios que produjeron Rodchenko, Tatlin y los hermanos Stenberg, a quienes también se conoce como los constructivistas del Laboratorio. Durante un periodo extremadamente ajetreado de unos siete años (desde 1913 a 1920) los miembros de esta vanguardia establecieron paso a paso las características esenciales de la *faktura*.

Hacia 1920 consideraron que habían llevado a su conclusión lógica los principales temas que la pintura moderna había desarrollado durante los cincuenta años precedentes, de manera que, a partir de esa fecha, dejaron de preocuparse por la producción pictórica y escultórica autorreflexiva —al principio de modo gradual, después bruscamente— y comenzaron a interesarse más por ciertas prácticas factográficas y productivistas que revelan un cambio paradigmático de largo alcance.

Faktura

En los últimos tiempos, distintos estudios han tratado de establecer la genealogía de la relación de la vanguardia rusa con la *faktura* y se ha llegado a afirmar que sus orígenes se remontan a la pintura de iconos rusa. En un texto de 1914 titulado «Pintura

⁵ Boris ARVATOV, *Kunst und Produktion*, Múnich, Hanser Verlag, 1978, p. 43.

de iconos», Vladimir Markov —tras Burluk y Larionov, el tercero en mencionar explícitamente la *faktura*— se remitía a esta fuente específicamente rusa y afirmaba que «a través de la resonancia de los colores, la calidad de los materiales y la mezcla de texturas (*faktura*) hablamos al pueblo sobre la belleza, la religión, Dios... En la creación de iconos, la presencia del mundo real sólo tiene lugar a través de la recopilación e integración de objetos reales tangibles que pretende generar una lucha entre el mundo interior y el mundo exterior»⁶.

Sin embargo, hay otros aspectos de esta producción que ponen en entredicho los orígenes genuinamente rusos de la *faktura*. A fin de cuentas, la función religioso-transcendental que Markov asignó al término *faktura* se aproxima notablemente al objetivo esencial de la estética del *collage* tal y como la definió, sin ir más lejos, George Braque en 1914: «Ésa era la gran aventura: color y forma actuaban simultáneamente pero eran completamente independientes entre sí». De modo similar, el principio que Tatlin expuso en 1913 —«el ojo debería someterse al control del tacto»— recuerda demasiado a la famosa aspiración duchampiana de abolir la supremacía del principio retinal en el

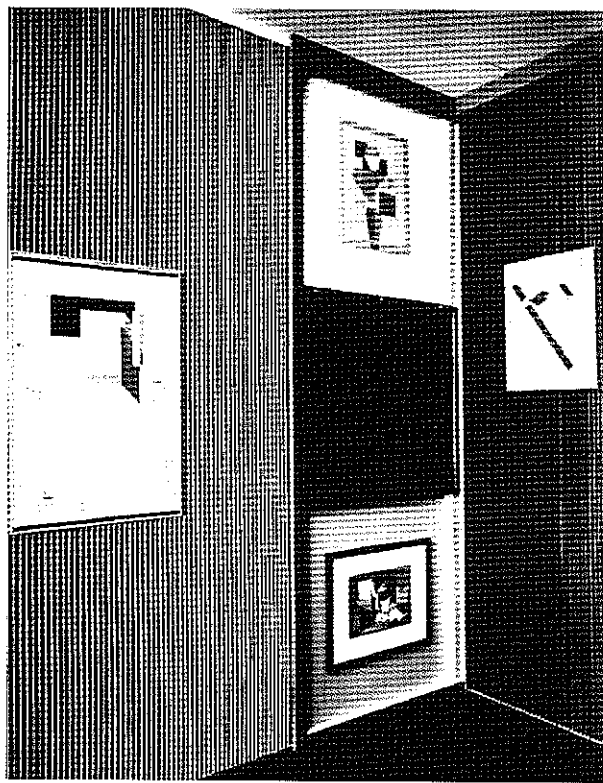
⁶ Yve-Alain BOIS, en su artículo «Malévich, le carré, le degré zéro» (*Macula* 1 [1976], pp. 28-49), hace un excelente repaso del debate original en torno a la cuestión de la *faktura* que tuvo lugar entre las distintas facciones de la vanguardia rusa. Más recientemente, Margit Rowell ha añadido algunas referencias que Bois no menciona, como el texto de Markov citado aquí. En cualquier caso, como afirma Bois, no tiene sentido tratar de establecer una cronología ya que las distintas referencias al fenómeno aparecen de forma simultánea y a menudo independientemente.

Ya en 1912 Mijail Larionov debate la cuestión de la *faktura* en su «Manifiesto rayonista», donde afirma que es «la esencia de la pintura» y considera que la «combinación de colores, su densidad, su interacción, su profundidad y su *faktura* son totalmente cruciales». Un año después, en su manifiesto «Luchismo», afirma que «toda pintura consiste en una superficie coloreada, su *faktura* (es decir, la condición de esa superficie coloreada, su timbre) y la sensación que generan estos dos aspectos». También en 1912 David Burluk diferenciaba entre «una superficie pictórica unificada A y una superficie pictórica diferenciada B. La estructura de una superficie pictórica puede ser I. *Granulada*, II. *Fibrosa* y III. *Laminar*. He examinado cuidadosamente la *Catedral de Rouen* de Monet y creo que tiene una «estructura vertical fibrosa» [...]. Se puede decir que Cézanne es típicamente laminar». El texto de Burluk se titula «Faktura». Bois también cita numerosas referencias al fenómeno de la *faktura* en los escritos de Malevich, por ejemplo, cuando dice que Cézanne es el inventor de una «nueva *faktura* de la superficie pictórica» o cuando contrapone lo *lineal* y lo *textural* en pintura. Hacia 1919 la *faktura* sigue siendo un importante foco de interés, así lo confirma Popova cuando afirma que «el contenido de las superficies pictóricas es la *faktura*». Incluso los investigadores que no estaban particularmente interesados en el fenómeno visual y plástico se vieron envueltos en el debate acerca de la *faktura*, como es el caso de Roman Jakobson en su artículo «Futurismo» en el que la define como una de las muchas estrategias de los nuevos poetas y pintores interesados en el «desvelamiento del procedimiento: de ahí el creciente interés por la *faktura*, que ya no necesita de justificación, es autónoma y requiere nuevos métodos de formación y nuevos materiales».

A diferencia de la idea pictórica tradicional de *factura* o *bechura*, donde la mano del pintor espiritualiza la mera materialidad y al mismo tiempo la mano es el sucedáneo o la totalización de la firma identificativa (es la garantía de autenticidad que legitima el valor de cambio de la pintura y su existencia como mercancía), el interés de la vanguardia soviética por la *faktura* enfatiza precisamente la índole mecánica, la materialidad y el anonimato del procedimiento pictórico desde la perspectiva de un positivismo empírico-crítico. No sólo desmitifica e invalida la pretensión de autenticidad espiritual y trascendental de la ejecución pictórica sino también la autenticidad del valor de cambio de la obra de arte que la primera le confiere.

Un análisis interesante del fenómeno de la *faktura* y de la declaración de Markov aparece en el artículo de Margit ROWELL, «Vladimir Tatlin: Form/Faktura», *October* 7 (invierno de 1978) pp. 94 ss.

arte. Por otra parte, en los debates contemporáneos acerca de este concepto, a menudo se acepta con excesivo entusiasmo cualquier referencia a sus aspectos específicamente rusos o religiosos a fin de que el argumento de Markov no pierda credibilidad. Ya en 1916 Tarabukin estableció una definición de *faktura* que, en esencia, es válida para todo el periodo del constructivismo del Laboratorio. «La forma de una obra de arte», decía, «se deriva de dos premisas fundamentales: el *material* o medio (colores, sonidos, palabras) y la *construcción* a través de la cual se organiza el material en un todo coherente para que adquiera una lógica artística y un sentido profundo»⁷.



2. El Lissitzky, *Cabina de arte abstracto*, Hannoversches Landesmuseum, Hannover, 1926. En la vista de la instalación se aprecian los relieves de aluminio de las paredes y la esquina de la cabina con un panel móvil. Las obras expuestas son de Lissitzky, Schlemmer y Marcoussis.

Lo que convierte el interés por la *faktura* en un rasgo paradigmático (y, al mismo tiempo, lo que lo diferencia de la atención que los cubistas y futuristas habían dedicado a la factura en Europa occidental) es la sistematicidad casi científica con la que los constructivistas investigaban la construcción pictórica y escultórica, así como el tipo de interacción perceptiva con el espectador que generaron. La identificación de colores,

⁷ Nikolai TARABUKIN, *Le dernier tableau*, París, Éditions Le Champ Libre, 1972, p. 102; citado en Rowell, p. 91.

sonidos y palabras que estableció Tarabukin no es ya la invocación neorromántica de la *sinestesia* que, por aquel entonces, aún defendían Kandinsky y Kupka. Al tiempo que el Círculo Lingüístico de Moscú y el Grupo Opoyaz de San Petersburgo desarrollaban la lingüística estructural en 1915 y 1916 respectivamente, los constructivistas establecieron la primera gramática fenomenológica sistemática de la pintura y la escultura. En efecto, intentaron definir las distintas características materiales y procedimentales que constituyen estas construcciones con la misma exactitud con la que se analiza las *interrelaciones* de sus distintas funciones —lo que Saussure llamaría el eje sintagmático—, que son igualmente relevantes para la constitución del fenómeno perceptivo. Más aún, afrontaron el problema del aparato de producción del signo visual, esto es, los procedimientos de producción y las herramientas propias de estos procedimientos. Fue precisamente la naturaleza sistemática de esta investigación lo que hizo que Barr en 1927 viera «una asombrosa variedad de cosas» en la obra de Rodchenko.

Cuando en 1920-1921 Rodchenko llegó más o menos simultáneamente a su serie de esculturas *Construcciones colgantes* (una serie subtitulada *Superficies que reflejan la luz*) y al tríptico *Colores Puros: Rojo, Amarillo, Azul*, había llevado hasta sus últimas consecuencias lógicas la separación de color y línea y la integración de forma y plano que los cubistas habían iniciado con tanto ímpetu. De este modo, no dejaba de tener parte de razón cuando afirmaba: «Es el fin de la pintura. Éstos son los colores primarios. Todo plano es un plano y no habrá más representación»⁸.

Ya en este punto de la carrera de Rodchenko la *faktura* implicaba algo más que una separación rigurosa y programática de la línea y el dibujo respecto de la pintura y el color, más que la mera congruencia de los planos con su soporte real y más que un énfasis en la autorreferencialidad de los significantes pictóricos y en su contigüidad con el resto de funciones sintagmáticas. Pero tampoco era únicamente el paso de los objetos desde un espacio escultórico/pictórico virtual al espacio real. La referencia a las *Superficies que reflejan la luz* debería entenderse como una indicación de la relación potencial de estos artistas con los materiales y objetos en el espacio real y con los procesos sociales que tienen lugar en su seno.

En definitiva, *Faktura* también significaba (y no sólo para Rodchenko) la incorporación a la obra de los medios técnicos de construcción y su vinculación con el estado de desarrollo de los medios de producción en la sociedad en general. En un primer momento, este cambio se produjo en el nivel aparentemente banal de las herramientas y materiales que emplea el pintor (una innovación que, treinta años después, aún causaría considerable pasmo al aparecer en la obra de Pollock). En 1917 Rodchenko explicó las razones que le habían llevado a abandonar las herramientas tradicionales de la pintura y la necesidad que sentía de mecanizar su actividad:

A partir de entonces el cuadro dejó de ser un cuadro y se transformó en una pintura o un objeto. El pincel dejó paso a nuevos instrumentos con los que resultaba más fácil y con-

⁸ Alexander RODCHENKO, «Working with Mayakovsky», manuscrito de 1939; extractos publicados en *From Painting to Design* [catálogo de exposición], Colonia, Galería Gmurzynska, 1981, pp. 190-191.

veniente trabajar la superficie. El pincel—tan indispensable para ese tipo de pintura que trata de transmitir el objeto y sus sutilezas— se convirtió en un instrumento inadecuado e impreciso para la nueva pintura no objetiva y fue sustituido por la imprenta, el rodillo, la pluma y el compás⁹.

La tecnología de laboratorio también juega un papel importante en la experimentación sistemática de Rodchenko con las superficies pictóricas en tanto que *rastros* o resultados inmediatos de procedimientos y materiales específicos: la pintura metalizada y reflectante se yuxtaponía con guaches mates, los barnices y los óleos se combinaban con superficies con mucha textura.

Esta (tecno)lógica experimental de Rodchenko es el factor que más parece haber contribuido a que su trabajo fuera objeto de una incomprensión estética aún más prolongada que la que sufrieron las obras más avanzadas de Duchamp, como *Trois stoppages étalons* o los *ready-mades*. La obra de Rodchenko—con su énfasis en la congruencia material del signo y la práctica significativa, en la relación causal entre signo y referente, en el *status indéxico* del signo— desafía la posibilidad de un nivel secundario de significado/lectura¹⁰.

Además, este énfasis en las *características procesales* de la pintura estaba ligado a una configuración serial, a una estructura producto del compromiso con la investigación sistemática y de las aspiraciones científicas de estos artistas. Este haz de relaciones vinculaba todas estas características esenciales del paradigma moderno con los modos sociales dominantes de control y organización del tiempo y la experiencia perceptiva en el rápido proceso de industrialización de la Unión Soviética.

Por consiguiente, la *faktura* fue tanto el correlato estético de la industrialización y la ingeniería social que se introdujo en la Unión Soviética tras la Revolución de 1917 como una fase inevitable de tránsito en la transformación del paradigma moderno que tuvo lugar en torno a 1920. La definición de producción artística que elaboró en 1921 A. V. Babichev—líder del Grupo de Trabajo para el Análisis Objetivo (del que eran miembros Rodchenko y Stepanova)— resulta sorprendentemente cercana a las ideas del taylorismo, la ingeniería social y el consumo organizado que entraban en vigor en aquel momento tanto en Europa occidental como en la sociedad norteamericana. «El arte», escribió, «es un análisis informado de las tareas concretas que plantea la vida social [...]. Si el arte pasa a ser propiedad pública organizará la conciencia y el psiquismo de las masas poniendo orden en objetos e ideas»¹¹.

Finalmente, la noción de *faktura* implicaba también una referencia a la *ubicación* del objeto constructivista y a su interacción con el espectador. Al subrayar la conti-

⁹ Alexander Rodchenko, folleto de la exposición de la Federación Izquierdista en Moscú, 1917, citado en German KARGINOV, *Rodchenko*, Londres, Thames and Hudson, 1975, p. 64.

¹⁰ Por supuesto, la distinción terminológica procede de C. S. Peirce tal y como Rosalind Krauss la aplicó por primera vez a la obra de Duchamp en su artículo «Notes on the Index», *October* 3 y 4 (verano y otoño de 1977) [ed. cast.: «Notas sobre el índice», *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1996].

¹¹ A. V. Babichev, citado en Hubertus GASSNER, «Analytical Sequences», en David Elliot (ed.), *Alexander Rodchenko*, Oxford, Museum of Modern Art, 1979, p. 110.

güidad espacial y perceptiva mediante el reflejo especular—como se insinuaba en el proyecto de Rodchenko de realizar construcciones cuyas superficies reflejaran su entorno—, se reducía, una vez más, el proceso de representación a signos puramente *indéxicos*¹²: era como si los materiales generaran su propia representación sin mediación (el viejo sueño positivista que abrigaron los primeros fotógrafos). La contigüidad también juega un papel importante en el potencial *cinético* de las *Construcciones colgantes* de Rodchenko; en la medida en que su movimiento se inicia por medio de corrientes de aire o del tacto, introducen al espectador en un bucle fenomenológico construido a partir de sus propios movimientos en el continuo espacio-temporal.

En los debates del Grupo para el Análisis Objetivo de 1921, la *construcción* se definía como la organización de la vida cinética de los objetos y materiales capaz de crear nuevo movimiento. De este modo, se yuxtaponía a la noción tradicional de *composición* tal y como Varvara Stepanova la había definido:

La composición es el enfoque contemplativo que adopta el artista en su obra. La técnica y la industrialización han obligado al arte a afrontar el problema de la construcción como proceso activo y no como reflexión contemplativa. El carácter «sagrado» de una obra como objeto único queda destruido. El museo deja de ser un lugar donde se atesora este tipo de objetos para convertirse en un archivo¹³.

Si estas líneas suenan familiares hoy, no es porque el texto de Stepanova haya tenido una gran influencia en el pensamiento y las actividades de sus colegas, sino más bien porque, más de diez años después, en un texto que hoy se considera con justeza una de las contribuciones más importantes a la teoría estética del siglo XX, se describe y analiza exactamente el mismo fenómeno histórico. Estoy hablando, por supuesto, del artículo de 1935 de Walter Benjamin «La obra de arte en la era de la reproducción mecánica». Compárese la siguiente cita con el texto de Stepanova de 1921:

Lo que lograron [los dadaístas] fue una implacable destrucción del aura de sus creaciones. Con los medios de producción imprimen en sus obras el estigma de las reproducciones [...]. Para una burguesía en declive, la contemplación se convirtió en una escuela de conducta asocial, y a ella se le enfrenta ahora la distracción como una variedad de comportamiento social [...]. La obra golpeaba al espectador como un proyectil. Había adquirido una calidad táctil [...]. (Así, las obras dadaístas devuelven al arte actual su tactilidad, una cualidad importante en el arte de todas las épocas en sus fases de transformación)¹⁴.

¹² Rosalind E. Krauss, «Notes on the Index», cit., *passim*.

¹³ Varvara Stepanova, citado en Camila GREY, *The Russian Experiment*, Nueva York, Thames and Hudson, 1971, pp. 250-251.

¹⁴ Walter BENJAMIN, «The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction», *Illuminations*, Nueva York, Schocken Books, 1969, p. 238 [ed. cast.: «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», *Discursos interrumpidos*, Madrid, Taurus, 1987]. La última frase de esta cita, entre paréntesis, está tomada de la segunda versión del artículo de Benjamin.

La obra de El Lissitzky del periodo 1925-1927 sirve también de correlato de las observaciones históricas de Stepanova y su teorización posterior por parte de Benjamin. Ya en 1923, en su *Prounenraum* para la Grosse Berliner Kunstausstellung, Lissitzky había convertido el movimiento perceptivo y la tactilidad —aún latente en las *Construcciones colgantes* de Rodchenko— en una construcción arquitectónica en relieve de gran tamaño. De este modo, Lissitzky alcanzaba por primera vez el objetivo que se había planteado tiempo atrás de lograr que su pintura sirviera de estación de tránsito entre el arte y la arquitectura.

Sin embargo, hubo que esperar hasta 1926, fecha en la que diseñó e instaló en Dresde y Hannover lo que llamó sus *Salas de muestras* —cabinas del tamaño de una habitación para la instalación y contemplación de arte no figurativo de la época—, para que la actividad de Lissitzky confirmara plenamente el análisis de Stepanova. La construcción en relieve en forma de celosía vertical que cubre las superficies expositivas de la cabina y que cambia del blanco al negro pasando por el gris dependiendo de la posición desde la que se lo observa, obliga al espectador a realizar un ejercicio fenomenológico que desafía la actitud contemplativa tradicional ante la obra de arte. Además, las paredes, compuestas de paneles móviles que los propios espectadores pueden deslizar según sus necesidades e intereses del momento, ocultando o revelando los soportes de exhibición que cuelgan de ellas, introducen en el sistema expositivo del museo la función archivística a la que, según Stepanova, estaba socialmente abocado. A finales de los años veinte, El Lissitzky realizó un análisis retrospectivo de sus *Salas de muestras*. De nuevo la comparación de sus ideas con las de Stepanova y Benjamin es crucial para darse cuenta de lo actuales y desarrolladas que resultaban en distintos aspectos:

[...] tradicionalmente, las pinturas colgando de las paredes inducían la pasividad del espectador. Nuestra construcción/diseño, en cambio, lo hará activo; ésa es la función de nuestra sala [...]. Con cada movimiento del espectador cambia su percepción de la pared; lo que era blanco se convierte en negro y viceversa. Así, se genera una dinámica perceptiva a partir del movimiento del cuerpo humano. Este juego moviliza al espectador [...]. El espectador está físicamente implicado en la interacción con el objeto expuesto¹⁵.

La paradoja y la ironía histórica implícita en la obra de El Lissitzky consistía, por supuesto, en que había propiciado una revolución del aparato perceptivo dentro de una institución social anquilosada que constantemente reafirma tanto la actitud contemplativa como el carácter sagrado de las obras de arte.

Esta paradoja se añadía a la contradicción que Lissitzky había sacado a la luz varios años antes, cuando colocó una pintura suprematista ampliada al tamaño de una valla publicitaria a la entrada de una fábrica en Vitebsk. Este radicalismo utópico en la esfera formal —al que más adelante los críticos soviéticos conservadores denominarían peyorativamente «formalismo»— fracasó a la hora de establecer una comunicación eficaz con el nuevo público de la sociedad urbana industrializada de la Unión Soviética y se

¹⁵ EL LISSITZKY, «Demonstrationsräume», en Sophie Lissitzky-Küppers (ed.), *El Lissitzky*, Dresde, VEB-Verlag der Kunst, 1967, p. 362.

fue haciendo cada vez más problemático a ojos de los mismos grupos que habían desarrollado estrategias constructivistas para ampliar el marco del arte moderno. Resultaba evidente que la nueva sociedad que había surgido de la revolución socialista (una organización social comparable en muchos aspectos con las naciones industriales avanzadas de Europa occidental y Estados Unidos) requería sistemas de representación, producción y distribución que reconocieran la participación colectiva en los procesos reales de producción de riqueza social, sistemas que, como la arquitectura en el pasado o el cine en el presente, fueran capaces de establecer las condiciones para una *recepción colectiva simultánea*. A fin de que el arte proporcionara «un análisis informado de las tareas concretas que plantea la vida social», como quería Babichev, y para «suturar el abismo entre el arte y las masas que había abierto la tradición burguesa», en palabras de Meyerhold, era preciso tomar en consideración formas enteramente nuevas de distribución y comunicación con las masas. Pero, en torno a 1920, ni siquiera los ejemplos más avanzados de entre el conjunto de obras no utilitarias construidas —por Rodchenko, los hermanos Stenberg, Tatlin y Meduneski— se apartaban gran cosa del marco moderno de la estética burguesa excepto por lo que toca a la creación de modelos de crítica epistemológica y semiótica. Por muy radicales que fueran, no eran más que una negación de las convenciones perceptivas que habían regulado la producción y recepción del arte hasta entonces.

Cuando se examina esta crisis crucial dentro del paradigma moderno con la suficiente distancia histórica, resulta claro que no fue sólo una crisis de la representación (que había alcanzado su penúltimo *status* de verificación autorreflexiva y crítica epistemológica), sino que fue también una crisis de importancia en las relaciones con el público: en aquel momento la institucionalización histórica de la vanguardia había alcanzado su cima de credibilidad y su legitimación precisaba de una redefinición de su relación con las nuevas masas urbanas y sus exigencias culturales. La vanguardia occidental, que experimentaba una crisis similar de idéntica intensidad, respondió, en términos generales, con un atrincheramiento en sus posiciones tradicionales —el «Rappel à l'ordre»— y el posterior alineamiento de muchos de sus artistas con las necesidades estéticas de los fascistas en Italia y Alemania. Otras facciones de la vanguardia parisina reaccionaron a la crisis reafirmando el carácter excepcional de la vanguardia artística establecida y trataron de resolver sus contradicciones sancionando las convenciones ostensiblemente obsoletas de la representación pictórica. A principios de los años veinte los artistas de la vanguardia soviética, así como algunos miembros del grupo De Stijl, la Bauhaus y el dadaísmo berlinés, desarrollaron diferentes estrategias para superar las limitaciones históricas de la modernidad, tras haberse dado cuenta de que la crisis de la representación no podría resolverse sin plantear al mismo tiempo preguntas relativas a la distribución y el público. La arquitectura, el diseño utilitario y la factografía fotográfica fueron algunas de las actividades en las que la vanguardia soviética confiaba para establecer nuevos modos de recepción colectiva simultánea¹⁶. Arvatov

¹⁶ El problema de la creación de las condiciones para la recepción colectiva simultánea se analiza en el artículo de Wolfgang KEMP, «Quantität und Qualität: Formbestimmtheit und Format der Fotografie», *Foto-Essays zur Geschichte und Theorie der Fotografie*, Múnich, Schirmer/Mosel, 1978, pp. 10 ss.

hace un vívido retrato de la transición gradual en el seno de la vanguardia rusa desde una posición moderna hasta una estética factográfica y utilitaria:

Los primeros en retirarse fueron los expresionistas, encabezados por Kandinsky, ya que no pudieron soportar la presión extremista. Después los suprematistas, encabezados por Malevich, protestaron contra la renuncia al carácter sagrado del arte, de cuya autosuficiencia estaban convencidos. No podían concebir ninguna forma de producción artística que se apartara del cabellete [...]. En 1921 el Instituto de Cultura Artística, que en cierto momento había llegado a unir a todos los artistas de izquierdas, se dividió. Poco después el Instituto comenzó a trabajar bajo la bandera del constructivismo. Tras un largo proceso de selección y una lucha tenaz, el grupo de constructivistas no figurativos cristalizó en el grupo *Lef* (Tatlin, Rodchenko y el Colectivo Obmochu) cuya actividad se centraba en la investigación y tratamiento de materiales reales como transición a la actividad constructiva del ingeniero. En el transcurso de una de las reuniones más importantes del Inchuk se aprobó por unanimidad una resolución que proponía poner fin a las construcciones autosuficientes y adoptar todas las medidas necesarias para engranar inmediatamente con la revolución industrial¹⁷.

El fotomontaje: entre la *faktura* y la factografía

El descubrimiento relativamente tardío de las técnicas de fotocollage y montaje parece haber servido como fase de tránsito entre el desarrollo cabal de la crítica moderna de las convenciones de la representación (presente en el constructivismo) y la conciencia emergente de la necesidad de construir representaciones *icónicas* para un nuevo público de masas. Ni El Lissitzky ni Rodchenko realizaron ningún fotocollage antes de 1922; de hecho, no utilizaron esas técnicas de *collage* propiamente hasta 1919, cuando ya habían afrontado otros aspectos de los problemas pictóricos y escultóricos poscubistas con más radicalidad que cualquier otro artista europeo (a excepción, claro está, de Duchamp). De hecho, parece que el primer artista en superar la pureza de la pintura suprematista introduciendo fragmentos fotográficos icónicos en su obra suprematista fue Gustav Klucis –discípulo de Malevich y colaborador de El Lissitzky– en 1919, el mismo año que Heartfiel y Grosz, Hausmann y Höch reivindicaron como la fecha en la que inventaron el fotomontaje.

Lo cierto es que a partir, más o menos, de 1919 la técnica del fotomontaje había alcanzado una gran difusión y ya se empleaba de forma habitual tanto en la fotografía comercial como en publicidad; la cuestión de quién introdujo realmente la técnica en la transformación del paradigma moderno carece de importancia¹⁸. Mucho más rele-

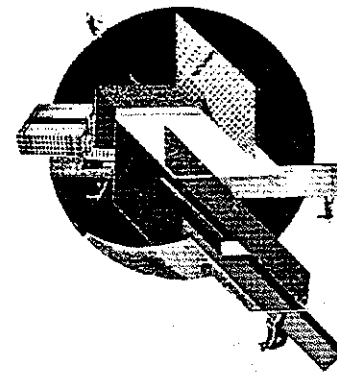
¹⁷ ARVATOV, *Kunst*, p. 43.

¹⁸ Hay dos artículos que rastrean la historia del fotomontaje en el contexto de la historia de la fotografía y de la emergente tecnología publicitaria. El primero es Robert SOBIESZEK, «Composite Imagery and the Origins of Photomontage», Parte I y II, *Arforum* (septiembre-octubre de 1978), pp. 58-65 y pp. 40-45. El segundo, más específicamente centrado en los orígenes del fotomontaje en las técnicas publicitarias, es el texto fundamental de Sally STEIN, «The Composite Photographic Image and the Composition of Consumer Ideology», *Art Journal* (primavera, 1981), pp. 39-45.

vante es establecer de qué modo los artistas (que perfectamente podrían haber «descubierto» la técnica simultánea e independientemente, cada uno para sus propósitos particulares) se identificaron con el potencial inherente y las consecuencias del restablecimiento de la iconografía (fotográfica) justo en el momento en el que parecía haberse abandonado definitivamente la representación mimética.

Cuando, en 1931, Klucis aseguró que él había sido el primero en utilizar el fotomontaje, aprovechó la ocasión para subrayar que existían diferencias esenciales entre el fotomontaje soviético y el de los dadaístas berlineses:

Hay dos tendencias generales en el desarrollo del fotomontaje: una de ellas procede de la publicidad norteamericana y ha sido utilizada por los dadaístas y expresionistas (es la que se conoce como fotomontaje de la forma); la segunda tendencia, el fotomontaje político y militante, surgió en la Unión Soviética. El fotomontaje apareció en la URSS bajo la bandera del LEF cuando el arte no-objetivo ya había tocado a su fin [...]. El fotomontaje como nuevo método artístico data de 1919 o 1920¹⁹.



3. Gustav Klucis, *La ciudad dinámica*, 1919.



4. Alexander Rodchenko, fotomontaje para *Pro Eto*, 1923.

¹⁹ Gustav Klucis, prólogo al catálogo de la exposición *Fotomontage*, Berlín, 1931, citado en Dawn ADES, *Photomontage*, Londres y Nueva York, Pantheon, 1976, p. 15.

Los híbridos que Klucis, Lissitzky y Rodchenko crearon en sus primeras aproximaciones al *collage* y al fotomontaje revelan las dificultades de la transformación paradigmática implícita en este procedimiento y la búsqueda concomitante entre 1919 y 1923 de una solución a la crisis de la representación. Pero también apuntan al lugar donde iba a hallarse la respuesta a estas cuestiones y ayudan a comprender las cualidades y funciones que tendrían que ofrecer los nuevos procedimientos capaces de legitimar la representación. Al mismo tiempo, parece como si estos artistas no hubiesen querido sacrificar ninguna de las virtudes modernas que habían logrado en su obra pictórica y escultórica: la transparencia de los procedimientos constructivos, la autorreferencialidad de los dispositivos de significación pictórica, la organización espacial reflexiva y el énfasis general en la tactilidad, es decir, en la naturaleza construida de sus representaciones. Pero, por otra parte, el fotocollage y el fotomontaje reintrodujeron en las convenciones estéticas –en un momento en el que su autorreflexividad y depuración modernas habían reducido semióticamente todas las operaciones formales y materiales a puros signos indéxicos– una fuente inagotable de una nueva *iconicidad* de la representación mecánicamente producida y reproducida y, en consecuencia –dada la confianza utópica de esta generación en los medios de comunicación–, máximamente fidedigna. Al observar los fotomontajes de 1923, como la serie de Rodchenko *Pro Eto* o la obra de Hausmann, uno se pregunta si la exuberancia de citas fotográficas no estaría en parte motivada por el alivio que sintieron sus autores al romper finalmente con la convención moderna que vetaba la representación icónica. Esto contrasta enormemente con los *collages* de la vanguardia parisina, en los que jamás se utilizó imágenes fotográficas o mecánicamente reproducidas, aunque también en ellos la representación icónica terminó por hacer su aparición.

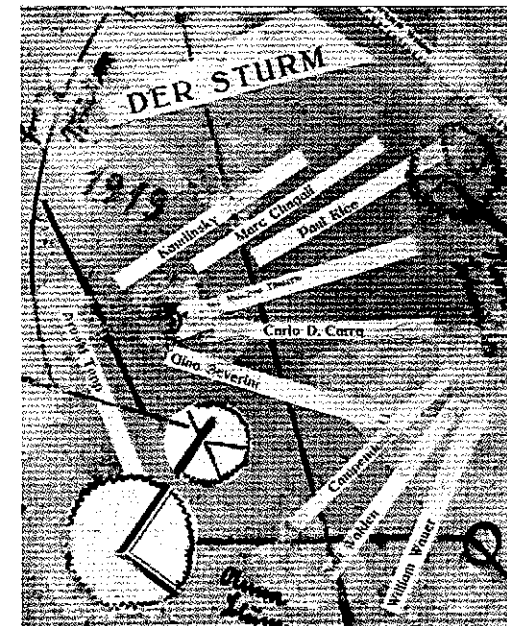
Por supuesto, el redescubrimiento de la necesidad de construir representaciones icónicas no surgió de la exigencia de superar las restricciones modernas. Se trató, más bien, de una estrategia para lograr la transformación del público que buscaban los artistas de la vanguardia soviética en aquel momento. «Fotomontaje», un texto anónimo (que algunos académicos atribuyen a Rodchenko) publicado en *Lef* en 1924, no sólo traza la vinculación histórica de la imagen conglomerada del fotomontaje con las estrategias publicitarias, yuxtaponiendo la técnica del fotomontaje y su dimensión icónica con las técnicas modernas de representación tradicionales, sino que también plantea la necesidad de emplear la representación *documental* a fin de llegar al público de masas:

Entendemos por fotomontaje el uso de las fotografías como herramientas de representación. La combinación de fotografías sustituye la composición de las representaciones gráficas. Esta sustitución se debe a que la fotografía no es el bosquejo de un hecho visual, sino su fijación exacta. Su precisión y su carácter documental hace que la fotografía tenga un impacto sobre el espectador al que la representación gráfica nunca podrá aspirar [...]. Un anuncio con una fotografía del objeto que se anuncia es más eficaz que un dibujo con el mismo motivo²⁰.

²⁰ Anónimo, *Lef* 4 (1924); reeditado en *Art et Poésie Russes*, París, Musée National d'Art Moderne, 1979, pp. 221 ss.

A diferencia de los dadaístas berlineses que pretendían haber inventado el fotomontaje, el autor de este texto de *Lef* no niega la intrínseca vinculación de esta técnica (y la relación de competencia) con las prácticas publicitarias dominantes. Al contrario, el autor parece sugerir desde el principio esa competencia al definir el fotomontaje como una herramienta de agitación para llegar a las masas urbanas de la Unión Soviética. Por eso los artistas interesados en el fotomontaje no podían aceptar que quedara confinado a las formas de distribución heredadas del *collage*: la hoja de papel rectangular, con un formato, escala y tamaño de edición enteramente determinados por la idea tradicional de obra de arte única y áurica.

La mayoría de los fotomontajes de Europa occidental (con la excepción de la obra de John Heartfield) se mantuvieron en el nivel de la imagen única –aunque, paradójicamente, incorporaban a la singularidad de este objeto fragmentos de una multitud de imágenes fotográficas reproducidas técnicamente procedentes de la cultura de masas–, mientras que las estrategias de la vanguardia soviética se distanciaron rápidamente de la recreación de esa paradoja histórica. Los artistas productivistas se dieron cuenta de que para dirigirse a un nuevo público no sólo debían cambiar las técnicas de producción sino también las formas de distribución y las instituciones de difusión y recepción. En las obras de Rodchenko y Lissitzky el procedimiento artístico del fotomontaje –al que los dadaístas berlineses habrían atribuido un supuesto potencial transformador *en tanto que* procedimiento– se integra como *una* técnica más entre otras –tipografía, publicidad, propaganda– con las que se pretende redefinir los sistemas de representación de la nueva sociedad.



5. Kurt Schwitters, *Sin título (Der Sturm)*, 1919.

En 1926 El Lissitzky desarrolló una teoría de la producción artística contemporánea que no sólo asociaba la práctica estética a las necesidades del público y los patrocinadores y clientes como determinante principal de las formas que asumía la producción, sino que también vinculaba los estándares de la actividad moderna a los desarrollos en la distribución que tenían lugar en otros medios de comunicación: libros, diseño gráfico, películas. Si bien Lissitzky confía con demasiada ingenuidad en la capacidad ilustradora de la tecnología y los medios de comunicación —el mismo optimismo que limitaría diez años más tarde el alcance del famoso artículo de Walter Benjamin—, lo cierto es que en ningún momento llegó a plantear una mera «estética de la máquina». Más bien trató de establecer un marco estético operativo que pudiera atender las necesidades del público de masas al tiempo que hacía uso de las técnicas de producción artística disponibles. Al igual que Benjamin, Lissitzky considera las formas estéticas y sus procedimientos de producción en términos históricos y no como categorías universales. No obstante, a diferencia de Benjamin, percibe las transformaciones resultantes como el producto de necesidades y funciones antes que como resultado de los cambios tecnológicos. El texto tiene importancia ya que ayuda a clarificar la motivación que guiaba a Lissitzky en los años siguientes, cuando decidió abandonar casi todas las formas de producción gráfica y fotográfica tradicional, por no mencionar los procedimientos pictóricos y escultóricos, para concentrarse exclusivamente en aquellas actividades capaces de instaurar una nueva «monumentalidad», es decir, las condiciones de recepción colectiva simultánea:

Hay que ser muy corto de miras para suponer que las máquinas —es decir, la sustitución de los procedimientos manuales por otros mecánicos— resultan esenciales en la creación de la forma y la figura de un artefacto. En primer lugar, su desarrollo viene determinado por las demandas de los consumidores, es decir, por las exigencias de los estratos sociales que realizan los «encargos». Hoy esta función ya no es patrimonio de un pequeño círculo social sino que corresponde a toda la población, a las masas [...]. ¿Cuáles son las conclusiones relevantes para nuestro campo? Lo más importante aquí es que el modo de producción de palabras e imágenes forma parte del mismo proceso: la fotografía [...]. [En Norteamérica] se comenzó a modificar la relación entre palabra e ilustración de un modo diametralmente opuesto al estilo europeo. El descubrimiento de la técnica del facsímil electrotípico (con planchas a media tinta) fue especialmente importante para este desarrollo: así nació el fotomontaje [...]. Nuestro trabajo permitió que la Revolución realizara una enorme labor de propaganda e ilustración. Rompimos el libro tradicional en páginas sueltas, las ampliamos cien veces [...] y las colocamos por las calles a modo de pósteres [...]. En su momento la pintura de caballete fue una innovación que posibilitó grandes obras de arte; ahora, sin embargo, ha perdido su fuerza. El cine y los semanarios ilustrados la han heredado [...]. Hoy en día el libro es la forma de arte más monumental; ya no es coto de exquisitos bibliófilos sino que pasa por cien mil manos [...]. Deberíamos darnos por satisfechos si lográramos comprender los desarrollos épicos y líricos de nuestro tiempo en nuestra versión del libro²¹.

²¹ El Lissitzky, «Unser Buch», *El Lissitzky*, cit., pp. 357-360.

La sorprendente equiparación que realiza Lissitzky entre el espacio de lectura de la página impresa y el espacio de la experiencia dramática en el teatro muestra hasta qué punto estaba interesado en aquel momento en el modo en que el público determina la forma artística y en crear las condiciones apropiadas para una recepción colectiva simultánea. Según Lissitzky, la página (con su maquetación y tipografía tradicionales) comparte ciertas limitaciones con el teatro —el *peep-show*, como él lo llama—, donde el espectador está separado de los actores y su mirada se encuentra restringida —como en la pintura de caballete tradicional— a la perspectiva central del proscenio. En la obra de Lissitzky, la transformación revolucionaria del diseño del libro discurrió en paralelo a la revolución del espacio teatral; buena muestra de ello es, por ejemplo, el escenario central abierto que proyectó en 1929 para el teatro de Meyerhold. Ya en su obra de 1922 *De dos cuadrados* (lecciones de lectura para niños, como él las llamaba) afirmaba que «la acción se desarrolla como en una película» y el tipo de montaje tipográfico generaba una tactilidad de la experiencia del movimiento del lector a través del espacio y del tiempo²².

Esta integración de la experiencia dramática del espacio teatral/cinematográfico y la experiencia perceptiva de los signos estáticos del montaje gráfico/fotográfico y tipográfico se logró con éxito en 1928, en su primer gran proyecto de exposición realizado para la Exposición Internacional de la Prensa, la *Prensa*, celebrada en Colonia. Como cabía esperar, en la primera página del catálogo que Lissitzky elaboró para acompañar el diseño del Pabellón de la URSS aparece el siguiente anuncio: «Este *kino-show* tipográfico hace un repaso de los contenidos del Pabellón Soviético»²³.

Es preciso darse cuenta de que el trabajo de El Lissitzky como diseñador de exposiciones no fue (como han creído la mayoría de los estudiosos) una mera actividad utilitaria y marginal respecto al núcleo de su obra, sino un paso lógico, similar a su posterior participación en el periódico propagandístico *URSS en construcción*, en la evolución de su obra y en la transformación radical de la estética moderna y la producción artística que la vanguardia soviética llevaba realizando desde el surgimiento del productivismo en 1921. No hay ninguna razón para dudar de la sinceridad de uno de los últimos textos que Lissitzky escribió poco antes de su muerte en 1941. Se trata de una tabla autobiográfica con fechas y actividades y en la entrada correspondiente al año 1926 se lee: «En 1926 comenzó mi obra más importante como artista: el diseño de exposiciones»²⁴.

En 1927 El Lissitzky recibió el encargo de realizar su primer montaje de exposición «comercial» en la Unión Soviética, para la muestra de la Unión Poligráfica, un proyecto relativamente modesto en el Parque Gorky de Moscú. A diferencia del diseño de 1926 para la Exposición Internacional de Arte Contemporáneo de Dresde o del diseño de cabinas para el Landesmuseum de Hannover en 1927, este proyecto se pensó y se elaboró con vistas a una muestra comercial y no como una exposición de arte contemporáneo; además, fue el resultado de la colaboración de un grupo de artistas.

²² Yve-Alain BOIS, «El Lissitzky: Reading Lessons», *October* 11 (invierno de 1979), pp. 77-96.

²³ EL LISSITZKY, *Katalog des Sowjet Pavillons auf der Internationalen Presse-Ausstellung*, Colonia, Dumont Verlag, 1928, p. 16.

²⁴ EL LISSITZKY, *Proun und Wolkenbügel*, Dresde, VEB Verlag der Kunst, 1977, p. 115.

Klucis, el «inventor» del fotomontaje, colega y discípulo de Lissitzky desde Vitebsk, donde ambos se habían esforzado en asimilar el legado del suprematismo de Malevich entre 1919 y 1920, fue uno de los artistas que participó en el proyecto, al igual que Salomon Telingater, la última de las grandes figuras de la revolución soviética del diseño tipográfico. En el catálogo de esta exposición —diseñado conjuntamente por Lissitzky y Telingater— encontramos el artículo de Lissitzky «El artista en la producción».

Este artículo no es sólo el manifiesto productivista de El Lissitzky (la declaración de Rodchenko y Stepanova titulada oficialmente «Manifiesto productivista» había aparecido en 1921 y el manifiesto de Ossip Brik «Dentro de la producción» se había publicado en *Lef* en 1923), sino que es también el texto en el que Lissitzky expone más sucintamente sus ideas acerca de los usos de la fotografía en general y de las funciones del fotomontaje en particular:

El *fotomontaje* surgió en los años siguientes a la Revolución y se desarrolló a partir de entonces como resultado de las necesidades sociales de nuestra época y del hecho de que los artistas tomaran contacto con técnicas nuevas. Este procedimiento llevaba utilizándose desde hacía tiempo en Norteamérica en el campo de la publicidad, los dadaístas lo usaron en Europa para atacar el arte burgués oficial y en Alemania llegó a utilizarse con fines políticos. Pero sólo aquí, gracias a nuestros trabajos, el fotomontaje adquirió una forma estética socialmente determinada. Como cualquier otra forma de expresión artística, fue creando sus propias leyes internas de formación. Sus enormes posibilidades expresivas hicieron que los trabajadores y los círculos Komsomol se entusiasmaran con las artes plásticas y ejerció una gran influencia en los periódicos y carteles. El fotomontaje en su fase de desarrollo actual usa fotografías enteras y acabadas como elementos con los que construir una totalidad²⁵.

El texto de Lissitzky de 1927 no sólo analiza con sorprendente claridad la historia del fotomontaje y sus orígenes en las técnicas publicitarias sino que también nos recuerda que en el contexto histórico de la vanguardia soviética cumplía una función totalmente diferente de la que le atribuyeron los dadaístas berlineses y que la técnica sólo es válida si está vinculada a las necesidades concretas de un grupo social. Es decir, reniega del fotomontaje como estrategia artística valiosa *en tanto que* práctica artística o como mera innovación en el modo de representación y producción. El artículo de Lissitzky también desarrolla plenamente el análisis de la potencialidad central del fotomontaje, es decir, la producción de información icónica y documental, una idea que aparecía ya en el texto anónimo que *Lef* publicó en 1924: la morfología de los productos de esa técnica ha cambiado sustancialmente respecto a sus manifestaciones originales en 1919-1923. Poco a poco, se fue abandonando los rasgos que las técnicas de fotomontaje habían heredado de sus orígenes en el *collage* y la crítica cubista de la representación. También fueron desapareciendo del fotomontaje los elementos que tenía en común con las técnicas publicitarias modernas. Fueron estas téc-

²⁵ El Lissitzky, «Der Künstler in der Produktion», *Proun*, cit., pp. 113 ss.

nicas las que, en el contexto dadaísta, habían llevado a los procedimientos de yuxtaposición y fragmentación extremos que invertían los orígenes publicitarios y cuya artificialidad premeditada destruía la naturaleza mítica de la mercancía. Esta transformación se hizo evidente en el regreso gradual a las funciones *icónicas* de la fotografía, que eliminó tanto el potencial indéxico de la fotografía (todavía perceptible en los fotogramas de Lissitzky de los años veinte) como la estructura indéxica real de los fragmentos aglomerados del propio fotomontaje, en el que la red de cortes y líneas de bordes abultados y de transiciones sin mediación entre fragmento y fragmento era tan importante, si no más, que la representación icónica real contenida en cada fragmento.

Así, la *faktura*, como rasgo esencial del paradigma moderno subyacente en toda la producción de la vanguardia soviética hasta 1923, se vio reemplazada por una atención renovada a la supuesta capacidad *factográfica* de la fotografía para poner de manifiesto aspectos de la realidad sin interferencia o mediación. En aquel momento —en 1924— Rodchenko decidió abandonar definitivamente el fotomontaje y comenzó a trabajar en la producción de fotogramas únicos que transformaban el montaje a través de la elección explícita del ángulo de la cámara, el encuadre de la visión, los factores determinantes del aparato fílmico y la superioridad de la cámara sobre las convenciones de la percepción humana. En el artículo de El Lissitzky este cambio resulta patente cuando afirma que «el fotomontaje en su fase de desarrollo actual usa fotografías enteras y acabadas como elementos con los que construir una totalidad». De este modo, se favorece la homogeneidad de la copia singular frente a la fragmentación y la representación icónica de un referente ausente frente a la materialidad indéxica del trazo de un proceso verificable. Además, la monumentalidad de las imponentes imágenes de la cámara y la confianza en los medios técnicos que conlleva sustituye la tactilidad de la construcción de superficies incoherentes y referencias espaciales. No cabe duda de que, en aquel momento, se estaba renunciando a las premisas del paradigma moderno y que el compromiso programático con un nuevo público había modificado por completo la naturaleza de la producción artística; no obstante, condenar como *propaganda* la obra que Lissitzky o Rodchenko realizaron en este periodo (no así su trabajo posterior en la Editorial del Estado de Stalin, en los años treinta) sería igual de inadecuado que culpar a ciertos artistas surrealistas (en concreto a los que desarrollaron lo que Max Ernst llamó la técnica del «*collage* pintado») por haber inventado las técnicas plásticas y textuales que se utilizan actualmente en publicidad.

Entre el fotomontaje y la propaganda: la *Pressa*

En parte como consecuencia del éxito de su primer diseño de exposición en Moscú en 1927, un comité presidido por Anatoly Lunacharsky solicitó a El Lissitzky (y a Rabinowich que, más adelante, renunció a participar) que diseñara el pabellón soviético para la inminente *Exposición internacional de editores de periódicos y libros* de Colonia, la primera exposición de este tipo que se celebraba. Dado que el comité tomó su decisión el 23 de diciembre de 1927 y la exposición debía comenzar la primera semana de mayo de 1928, El Lissitzky y sus colaboradores tenían cuatro meses para diseñar y realizar el

montaje de la exposición. Parece ser que apenas dos días después de que el comité le nombrara, El Lissitzky entregó un plan de trabajo general que preveía la formación de un «colectivo de creadores» con él como coordinador general. Sólo unos pocos —entre ellos el escenógrafo Naumova— de los aproximadamente treinta y ocho miembros del colectivo habían trabajado anteriormente en el diseño de exposiciones o la decoración de espectáculos revolucionarios²⁶. El grupo más numeroso dentro de este colectivo estaba formado por diseñadores gráficos de *agit-prop* que, poco después, se convertirían en algunos de los diseñadores más importantes de la vanguardia soviética. La mayoría de las 227 piezas expuestas se produjeron y montaron en los talleres de escenografía situados en las Colinas Lenin de Moscú. Los demás elementos también se diseñaron en Moscú, pero se fabricaron y montaron en Colonia bajo la supervisión de Lissitzky y Sergei Senkin que habían viajado al lugar de la exposición para dirigir la instalación del Pabellón Soviético.

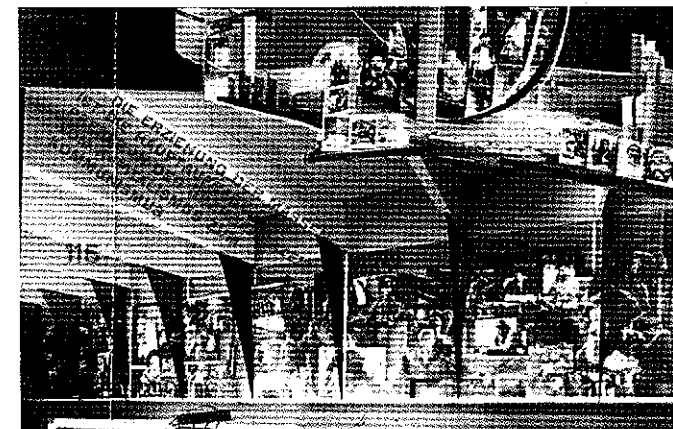
La pieza central de la exposición era un fotomontaje a gran escala que El Lissitzky había diseñado con la ayuda de Senkin. Este *fotofresco*, como Senkin lo llamó, medía aproximadamente ocho metros de largo y cuatro de ancho y estaba formado por una combinación de primeros planos y vistas generales tomados desde los ángulos más diversos. Las imágenes representaban la historia y la importancia de la industria editorial en la Unión Soviética desde la Revolución, así como su papel en la educación de las masas iletradas del Estado recién industrializado. De este modo, *La tarea de la prensa es la educación de las masas* (título oficial del fotofresco) servía como pieza central de una exposición dedicada a documentar los logros de la Revolución en el campo educativo ante un público occidental escéptico si no abiertamente hostil.

La estructura del fotofresco seguía las directrices que El Lissitzky había establecido en el artículo que acompañaba el catálogo de su primer diseño de exposición en 1927. Se unieron distintas fotografías de gran tamaño hasta formar una estructura reticular irregular. Lo que otorgaba al montaje su aspecto dinámico era la yuxtaposición de fotografías tomadas desde distintos ángulos y perspectivas, y no ya la red lineal irregular formada por las juntas y los bordes de fragmentos fotográficos heterogéneos.

La escala y el tamaño del fotomontaje, que fue instalado en una pared a una altura considerable, vinculaban la obra a la tradición de decoración arquitectónica y pintura mural. Sin embargo, la secuencia de imágenes y su dependencia de la tecnología y el movimiento de la cámara remitía al ámbito cinematográfico, en concreto al cine documental. De hecho, muchas de las reseñas del fotofresco, en su mayor parte elogiosas, aludían a sus aspectos cinematográficos y teatrales. Un crítico afirmaba que se podía contemplar «un drama que se desarrollaba a través del tiempo y el espacio: planteamiento, clímax, suspense y desenlace»²⁷. Incluso un comentarista poco complaciente que reseñaba simultáneamente los diseños de Lissitzky para la *Exposición de la higiene* de Dresde y para la *Pressa* de Colonia, se veía obligado a admitir su filiación con las formas más avanzadas de producción cinematográfica:

²⁶ Para una descripción detallada de la historia y los procedimientos de trabajo para el diseño de la exposición de la *Pressa*, véase Igor R. RJASANZEW, «El Lissitzky und die *Pressa* in Köln 1928», en el catálogo de la exposición *El Lissitzky*, Halle, Staatliche Galerie Moritzburg, 1982, pp. 72-81.

²⁷ Rjasanzew, p. 78.



6. El Lissitzky (en colaboración con Sergei Senkin), fotofresco para la Exposición *Pressa*, 1928.

La primera impresión es brillante. La técnica, la planificación, la organización, la modernidad de la construcción, todo ello es excelente [...]. Propaganda, propaganda, ésa es la clave de las exposiciones de la Rusia soviética, ya sea en Colonia o Dresde. ¡Y qué bien saben los rusos cómo lograr los efectos visuales que sus películas han estado mostrándonos durante años!²⁸

A pesar de que El Lissitzky no conoció a Dziga Vertov hasta 1929 (fecha en que comenzó una amistad que duraría hasta la muerte de Lissitzky en 1941), es muy probable que en 1927-1928 no sólo se contara entre sus influencias el *collage*, el cubismo, el

²⁸ Citado en Rjasanzew, p. 79.

dadaísmo y el constructivismo, sino también las técnicas de montaje que Vertov había usado en las primeras películas *Kino-Pravda* y que usó aún más sistemáticamente y con mayor audacia a partir de 1923.

En su manifiesto «Nosotros», publicado en *Kinofot* en 1922 e ilustrado con un dibujo de Rodchenko de 1915 en el que se veía una regla y un compás, Vertov hablaba del cine como «un arte del movimiento cuyo propósito principal es la organización de los movimientos de los objetos en el espacio». Según Hubertus Gassner este manifiesto influyó mucho en los constructivistas y en Rodchenko, y llevó a este último a apartarse del dibujo y la pintura para dedicarse a la producción de montajes fotográficos como los que publicaría en la misma revista dos números después²⁹. En realidad, Vertov se limitaba a expresar una preocupación que, como hemos visto a través de varios ejemplos, ocupaba un lugar central en los debates de los constructivistas que intentaban transformar la actitud contemplativa y pasiva del espectador a través de los procedimientos de «construcción» y «montaje». De hecho, según Sophie Küppers, fue Vertov quien aprendió la técnica de montaje de Lissitzky cuando éste empezaba a experimentar con la fotografía y el fotomontaje. Aún más, las técnicas de transparencia de Lissitzky y la doble exposición como procedimiento de montaje fotográfico dejaron una fuerte impronta en la obra de Vertov de mediados de los años veinte. Sólo en las obras que El Lissitzky realizó posteriormente para la revista *URSS en construcción* podemos encontrar, según Küppers, la influencia del *Kino-Pravda* de Vertov.

A pesar de los obvios paralelismos entre el montaje cinematográfico y el fotomontaje, y dejando a un lado las cuestiones de la prioridad histórica y las influencias, es importante esclarecer las diferencias específicas que existían entre los fotomontajes de tamaño mural y los diseños de exposición de Lissitzky y el montaje del *Kino-Pravda* de Vertov. Claramente el fotograma y el nuevo fotomontaje, tal y como Lissitzky los definió, tenían características de las que carecían las imágenes en movimiento de la película: era posible comparar los distintos aspectos de un mismo tema, que quedaba así disponible para una lectura exhaustiva; se podían analizar los procesos complejos de construcción y transformación social a través de documentación detallada a la que se añadían estadísticas y otra información escrita; además, en palabras de Rodchenko, se podía representar el mismo tema «en diferentes momentos y circunstancias». Este «constructivismo realista» —por utilizar la expresión que acuñó el crítico Gus para definir la exposición de Lissitzky— supuso un cambio sustancial dentro de la estética del *collage* y el fotomontaje. La estrategia de la *contingencia* característica del *collage* que llevaba a mezclar los materiales de modo que enfatizaran la diversidad de los fragmentos dio paso al *rigor* de la elaboración consciente de información factográfica documental.

En un excelente estudio acerca del constructivismo ruso, Christina Lodder afirma que fue el fracaso de los constructivistas a la hora de poner en práctica su programa productivista (provocado por la carencia de materiales, la falta de acceso a las instalaciones industriales, el desinterés por parte de los ingenieros y administradores de las fábricas del Estado) lo que llevó a estos artistas al campo del diseño de tipos, publica-

²⁹ Hubertus GASSNER, *Rodchenko Fotografien*, Múnich, Schirmer/Mosel, 1982, p. 121.

ciones y carteles, a la propaganda y al montaje de exposiciones³⁰. La aparición de un intenso sentimiento antimoderno, respaldado por el Partido como resultado de la nueva política económica de Lenin de 1921, exigió el retorno a valores artísticos tradicionales y sembró la semilla de la que surgiría el realismo socialista. Precisamente Lodder sostiene que Rodchenko y El Lissitzky comenzaron a emplear la representación fotográfica icónica y abandonaron la sintaxis radical de la estética del montaje como resultado de estos cambios y con el objeto de competir con esas fuerzas reaccionarias. Sin embargo, el problema de este análisis —como el de todos los que rechazan la última etapa de Rodchenko y Lissitzky— es que aplica criterios que se desarrollaron originalmente en el marco del arte moderno a actividades artísticas que se disociaron deliberada y sistemáticamente de dicho contexto a fin de cimentar una producción estética que respondiera a las necesidades de una sociedad colectivizada recién industrializada. Dado que, como hemos visto, estas condiciones requerían procedimientos productivos y modos de presentación y distribución radicalmente diferentes, cualquier crítica o evaluación histórica tendrá que desarrollar sus elementos de juicio a partir de las intenciones y condiciones reales que se encontraban en el origen de esas prácticas.

Los diseños de exposiciones de Lissitzky logran superar las limitaciones tradicionales del fotomontaje de vanguardia para reconstruirlo teniendo en cuenta las condiciones de recepción colectiva simultánea, características del cine y la arquitectura. Más aún, en su reelaboración del montaje, El Lissitzky utilizó el método de la «secuencia sistemática analítica», por utilizar la expresión que Tretiakov popularizaría poco después. Este último escribió en 1931 que el fotógrafo/artista debía pasar de la estética de la imagen única a la secuencia fotográfica sistemática y la observación a largo plazo:

Si una instantánea más o menos azarosa es como una escama infinitamente fina que ha sido arrancada de la superficie de la realidad con la punta del dedo, en comparación, la fotoserie o el fotomontaje nos permiten experimentar la enormidad de la realidad, su significado más auténtico. Al igual que construimos sistemáticamente, también debemos fotografiar sistemáticamente. La secuencia y la observación fotográfica a lo largo del tiempo, éste es el método³¹.

Las secuelas de la modernidad

A pesar de que incluso los periódicos internacionales más conservadores hablaron con entusiasmo del diseño de El Lissitzky para la *Pressa*, de que recibió una medalla del gobierno soviético en reconocimiento por el éxito de este proyecto y de que fue nombrado miembro honorífico del Soviet de la ciudad de Moscú, Lissitzky se mostró

³⁰ Christina LODDER, *Russian Constructivism*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1983.

³¹ Sergei TRETIAKOV, «From the Photoseries to the Long-Term Photographic Observation», *Proletarskoje Foto* 20, vol. IV (1931). Publicado en alemán y reimpresso en Hubertus GASSNER y Eckhart GILLEN (eds.), *Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischem Realismus*, Colonia, Dumont Verlag, 1979, pp. 222 ss.

poco satisfecho con los resultados. Así queda de manifiesto en una carta que escribió el 26 de diciembre de 1928 a su amigo holandés el arquitecto del movimiento De Stijl, J. J. P. Oud: «Tuvimos un gran éxito», cavila, «pero en términos estéticos se trata de un regalo envenenado. La brevedad del plazo y la enorme prisa con la que se realizó me obligaron a alterar mis planes y afectaron al acabado, por lo que el montaje terminó siendo básicamente un decorado teatral»³².

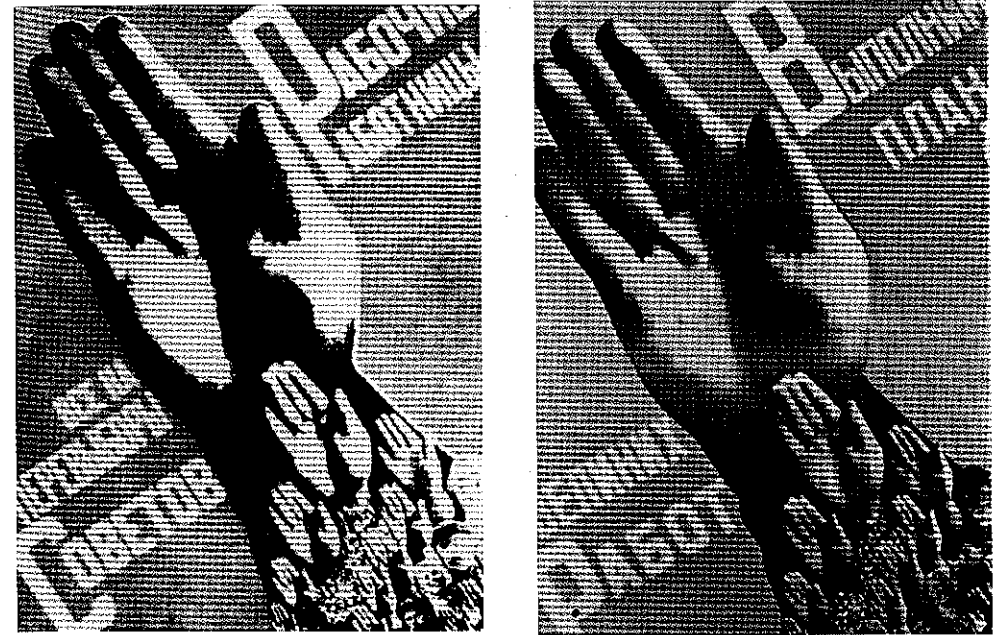
Sin embargo, ni en la correspondencia de El Lissitzky ni en las páginas de su diario aparece el menor rastro de arrepentimiento por haber renunciado a su actividad como artista moderno para dedicarse a la producción de propaganda política al servicio del nuevo estado comunista. Más bien al contrario: las cartas que Lissitzky escribió durante los años que dedicó al diseño de exposiciones para el gobierno y al trabajo para la Editorial del Estado de Stalin en la revista *URSS en construcción* indican claramente que se consagró con tanto entusiasmo a la labor de elaborar la propaganda del régimen de Stalin como Rodchenko y Stepanova, quienes por aquella época se dedicaban a tareas similares. Es evidente que Lissitzky adolecía del mismo ingenuo utopismo que impregnaba el artículo de Walter Benjamin, un optimismo que Adorno criticó en su respuesta al texto:

Tanto la dialéctica de lo más elevado como la de lo más ínfimo [modernidad y cultura de masas] comparten los estigmas del capitalismo, ambas contienen elementos de cambio [...], ambas son mitades desgajadas de una libertad integral que no consiguen reconstruir. El romanticismo siempre postula el sacrificio de una por la otra, lo mismo el romanticismo burgués de la conservación de la personalidad que el romanticismo anarquista basado en la confianza ciega en las capacidades espontáneas del proletariado en el proceso histórico (un proletariado que es, a su vez, producto de la sociedad burguesa)³³.

Pero también es evidente que la confianza que Lissitzky y Benjamin depositaron en los medios de comunicación les impidió darse cuenta de que los intentos de establecer las condiciones para una recepción colectiva simultánea apropiada al nuevo público de la sociedad industrializada muy pronto derivarían, en la Unión Soviética, en la preparación de todo un arsenal de propaganda totalitaria estalinista. Y lo que es peor, estos desarrollos también pusieron la estética y la tecnología propagandística a disposición del régimen fascista italiano y del régimen nazi alemán. Poco tiempo después ya se pudo comprobar el éxito con el que las nuevas técnicas de montaje y los fotofrescos de Lissitzky se habían adaptado a las necesidades ideológicas de la política norteamericana y a las campañas a favor de la aceleración del desarrollo capitalista a través del consumo. Así, lo que en manos de Lissitzky había sido una herramienta al servicio de la instrucción, la educación política y la concienciación se transformó rápidamente en un instrumento para fomentar la obediencia y la conformidad silenciosa. La «consiguiente ava-

³² El Lissitzky, *Proun*, cit., p. 135.

³³ Theodor W. ADORNO, carta a Walter Benjamin, Londres, 18 de marzo de 1936, publicada en *Aesthetics and Politics*, Londres, New Left Books, 1977, pp. 120 ss. [ed. cast.: Theodor W. ADORNO, *Sobre Walter Benjamin*, Madrid, Cátedra, 1995].



7. Gustav Klucis, póster con fotomontaje (dos versiones), 1930.

lancha de barbarie» que Adorno predice en una carta a Benjamin como resultado de un abandono no dialéctico de la modernidad, iba a convertirse muy pronto en una realidad histórica. Ya en 1932 resultaba evidente la influencia del proyecto de Lissitzky para la exposición de la *Pressa* en las obras que vinieron a colmar las necesidades propagandísticas del gobierno fascista italiano. El arquitecto Giuseppe Terragni —con la ayuda de los miembros del Movimiento Italiano para la Arquitectura Racional y, en particular, de Bardi y Paladini, expertos en el arte de la vanguardia soviética— construyó un enorme fotomontaje mural para la *Exposición de la revolución fascista*³⁴. Sería necesario un análisis formal y estructural exhaustivo de la estética del fotomontaje para comprender las transformaciones que experimentó una vez se encontró al servicio de la política fascista. Por ahora bastará con subrayar un único detalle en el que la inversión del significado resulta perspicua a pesar de la aparente continuidad formal y que demuestra que de ningún modo nos encontramos ante un mero reciclaje de una estrategia formal a la que se dota de un nuevo contenido político e ideológico.

³⁴ En 1968 Herta Wescher escribía en su historia del *collage* que la obra de P. M. Bardi *Tavola degli orrori* se había inspirado en los montajes de El Lissitzky publicados en los periódicos occidentales. Según Wescher, Paladini mantenía una relación aún más directa ya que había nacido en Moscú de padres italianos y estaba profundamente interesado en la vanguardia soviética. En respuesta a la exposición del Pabellón Soviético en la biennial de Venecia en 1924, publicó el ensayo *Arte en la Unión Soviética* (1925). Véase H. WESCHER, *Collage*, Colonia, Dumont Verlag, 1968, pp. 76 ss.



8. John Heartfield, *Todos los puños se cierran como uno solo*, fotomontaje para la portada del número monográfico contra el fascismo de *Arbeiter Illustrierte Zeitung*, vol. XIII, n.º 40, 1934.

El detalle en cuestión es la representación de las masas que aparece en el fotomural de Terragni, en el que se ve a una multitud encerrada por el perfil de un relieve con forma de hélice de turbina o de barco. Sin duda, una de las tareas más difíciles en la elaboración de representaciones para el nuevo público de masas consistía en crear no sólo las condiciones para la recepción colectiva simultánea sino, también, representaciones adecuadas de las propias masas, de la colectividad. Un ejemplo prominentemente de esta necesidad lo constituye uno de los primeros fotomontajes de Klucis, cuyo éxito le llevó a usar la misma configuración visual con dos propósitos diferentes³⁵. El tema del cartel en ambas versiones es la participación política en el proceso

³⁵ En la primera versión de 1930 del fotomontaje de Gustav Klucis se lee: «Cumplamos el plan de los grandes proyectos» y su intención era fomentar la participación en el plan quinquenal de 1930. En la segunda versión del cartel aparece la misma imagen de una mano extendida en cuyo interior se ven un gran número de manos extendidas y un número aún mayor de retratos fotográficos pero en esta ocasión la inscripción exhorta a las mujeres de la Unión Soviética a participar en la elección y el proceso de toma de decisiones de sus soviets locales. Este cartel influyó en John Heartfield, que transformó la mano extendida de Klucis en un puño en alto, el saludo de la Internacional Comunista, acompañado del eslogan, «Todos los puños se cierran en uno solo», para la portada del número 40 de la revista *AIZ* (1934). Aquí, al igual que en la obra de Klucis y Terragni, la imagen de las masas está contenida en una representación sinécdoquica. Ahora bien, si en los fotomontajes de Klucis y Heartfield se trata de una sinécdoque del cuerpo humano como signo de participación activa, en el montaje de Terragni es la sinécdoque de la máquina que subyuga a la masa de individuos. Así, en la inscripción del mural de Terragni se lee: «Ved cómo las enardecidas palabras de Mussolini cautivan al pueblo de Italia con el violento poder de las turbinas y lo convierten al fascismo».

de toma de decisiones del nuevo Estado soviético. El póster de Klucis alienta la participación por medio de la representación de una mano extendida en la que se ven cientos de caras: así, la imagen integra con éxito la individuación resultante de la participación en las decisiones políticas y la subordinación a las necesidades políticas de la colectividad. En el fotomural de Terragni se utiliza la misma estructura, pero ahora el contorno de una máquina (la hélice, la turbina) dentro del cual se ve una masa de gente reemplaza el perfil de la mano extendida del votante. El sentido que la imagen fascista transmite involuntariamente es particularmente claro: la imagen del progreso tecnológico sirve para ocultar la subordinación de las masas bajo un aparato estatal que se encuentra al servicio de los intereses políticos y económicos de la clase industrial. En la medida en que la imagen resulta ajena a los intereses de los dominados, se trata de una figuración del anonimato y la subyugación y no de la participación individual en la construcción de una nueva colectividad.

Resulta revelador advertir que, cuando los fascistas alemanes utilizaron la técnica del fotomural con fines propagandísticos, abandonaron por completo los principios del fotomontaje. Del mismo modo que utilizaron las películas de Eisenstein como modelo a copiar para sus propios fines (Leni Riefenstahl estudió su obra a conciencia cuando preparaba sus películas propagandísticas), también se dieron cuenta de que los hallazgos de los artistas rusos en el campo del diseño de exposiciones podían emplearse para manipular a las masas rurales y urbanas alemanas durante la crisis del periodo posterior a Weimar. En 1933 el Werkbund alemán, recién convertido en organización fascista, montó un espectáculo fotográfico popular titulado *La cámara* en el que los organizadores comparaban abiertamente su diseño de exposición con el de los rusos (por supuesto, sin mencionar el nombre de El Lissitzky):

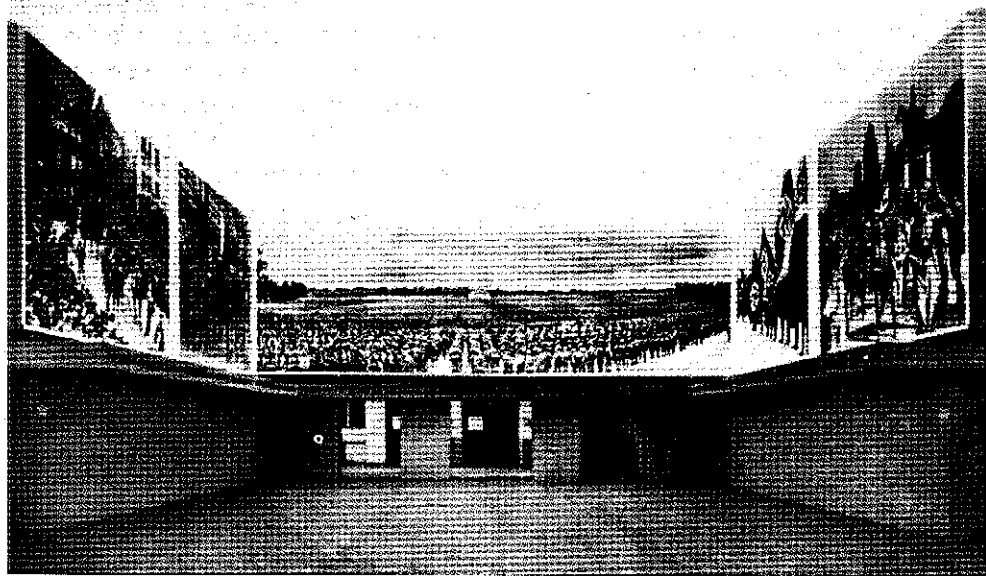
Si se compara esta exposición con los salones propagandísticos de los rusos que tanta atención han recibido en los últimos años, al instante se advierte que nuestro salón proporciona una representación de la realidad directa, certera y grandiosa. Estas imágenes llegan al espectador de una manera mucho más inmediata que aquella confusa mezcla de tipografía, fotomontaje y dibujo [...]. La magnificencia y la calma que emana de este salón de la fama hace que casi resulte violento seguir hablando de propaganda en este contexto³⁶.

La eliminación de los últimos restos de modernidad del fotomontaje —las juntas y márgenes que sacaban a la luz la naturaleza construida de la realidad y, por tanto, sus posibilidades de transformación— se convirtió en una práctica habitual de la propaganda totalitaria y la sobrecogedora monumentalidad lograda a base de gigantescas imágenes únicas reemplazó el proceso de construcción. La incorporación visual y formal de la dialéctica en la estructura del montaje —a base de simultanear perspectivas opuestas, de rápidos cambios del punto de vista y de transiciones de la parte al todo sin mediación— que trataba de mostrar la relación entre el individuo y la colectividad

³⁶ Wolfgang KEMP, *Foto-Essays*, p. 14.



9. Giuseppe Terragni, fotomontaje mural para la Exposición de la *Revolución Fascista*, 1932.



10. Fotomural en la Exposición del Werkbund alemán *Die Kamera*, Berlín, 1933.

como un proceso en continua redefinición dio paso a una perspectiva espacial unificada (a menudo la vista aérea) que abarca espacios inacabables (tierra, campos, agua, masas) y que naturaliza la perspectiva del gobierno y el control, de la vigilancia omnipresente de los dirigentes: la naturaleza como metáfora de un colectivo social pacificado del que tanto el conflicto como la historia están ausentes.

Queda por determinar en qué punto, histórico y estructural, tuvo lugar esta inversión de las prácticas del fotomontaje durante los años treinta. Como hemos visto, la unificación de la imagen y su monumentalización concomitante ya estaba presente en la obra de El Lissitzky para la exposición de la *Pressa*. Estas tendencias jugaron un papel crucial en el éxito de su empresa. Según Stepanova, ya en 1924 Rodchenko había abandonado los principios del fotomontaje y los había sustituido por imágenes sueltas y/o series de imágenes sueltas de índole documental y con gran carga informativa. Sin embargo, determinar en qué punto estas transformaciones factográficas dieron paso a la pura adulación del poder totalitario requiere una investigación más concienzuda. Los historiadores del arte han tratado sistemáticamente de eludir el problema que supone el que este cambio tuviera lugar en la obra de Rodchenko o incluso en la de Lissitzky para el periódico *URSS en construcción*, alegando que estos artistas eran héroes y mártires del purismo que tuvieron que sacrificar su compromiso con el reino espiritual del arte abstracto al verse obligados a colaborar con el estado. Hace ya mucho que se echa en falta una revisión de esta cómoda distorsión de la historia, una tergiversación que, como poco, priva a estos artistas de su identidad política real (su compromiso con la causa estalinista fue entusiasta, sincero y voluntario, como deja claro el hecho de que un artista como Tatlin pudiera vivir sin que le acosaran —en pésimas condiciones económicas, eso sí— a pesar de no haber aceptado nunca trabajar para los organismos estatales) y nos impide comprender uno de los conflictos más profundos de la modernidad: la dialéctica histórica entre la autonomía individual y la representación de la colectividad por medio de convenciones visuales. No hay duda de que la historia del fotomontaje ha sido uno de los ámbitos en los que esta contradicción alcanzó su máximo exponente. Por eso no debería sorprendernos encontrar en ella los primeros signos de una nueva estética autoritaria y monumental que se fue definiendo precisamente a través del rechazo del legado del fotomontaje y en beneficio de un nuevo repertorio de imágenes unificadas. En 1928 Stepanova aún podía utilizar una terminología políticamente neutra para trazar la historia de estos desarrollos, como se aprecia en su análisis del clímax de la posición factográfica productivista:

En su corta vida, el fotomontaje ha pasado por muchas etapas. En su primera fase se caracterizaba por integrar un gran número de fotografías en una única composición de modo que se resaltaban las imágenes fotográficas individuales. La conexión se lograba a través de los contrastes entre las fotografías de distintos tamaños y, en menor medida, de la propia superficie gráfica. Básicamente se trataba de un montaje plano superpuesto sobre un fondo de papel blanco. El desarrollo posterior del fotomontaje ha confirmado la posibilidad de usar las fotografías en cuanto tales [...], las instantáneas aparecen sin fragmentar de manera que conservan todas las características de un documento real. Es el propio artista quien debe tomar la fotografía [...]. El valor de la fotografía adquiere una importancia crucial: deja

de ser la materia prima del montaje o de alguna composición ilustrada para convertirse en una totalidad independiente y completa³⁷.

Pero, apenas dos años después, los debates que tienen lugar en la Rusia soviética acerca de la finalidad y la función de la técnica de fotomontaje traslucen un creciente interés por la monumentalidad y el *pathos* heroico, es decir, las principales características de la respuesta del fascismo alemán al legado del fotomontaje. En su texto de 1930 «El significado social del fotomontaje», el crítico O. L. Kusakov escribe:

[...] la solución al problema del fotomontaje dinámico y proletario está íntimamente conectada con la cuestión de la monumentalidad; la construcción del socialismo es una tarea grandiosa que requiere un *pathos* heroico que organice la conciencia de los espectadores. La fotografía sólo desempeñará la función de un arte que organiza y guía la vida si logra una síntesis exitosa de dinamicidad y monumentalidad (en conjunción con la constitución de una relación dialéctica entre los distintos niveles de la vida)³⁸.

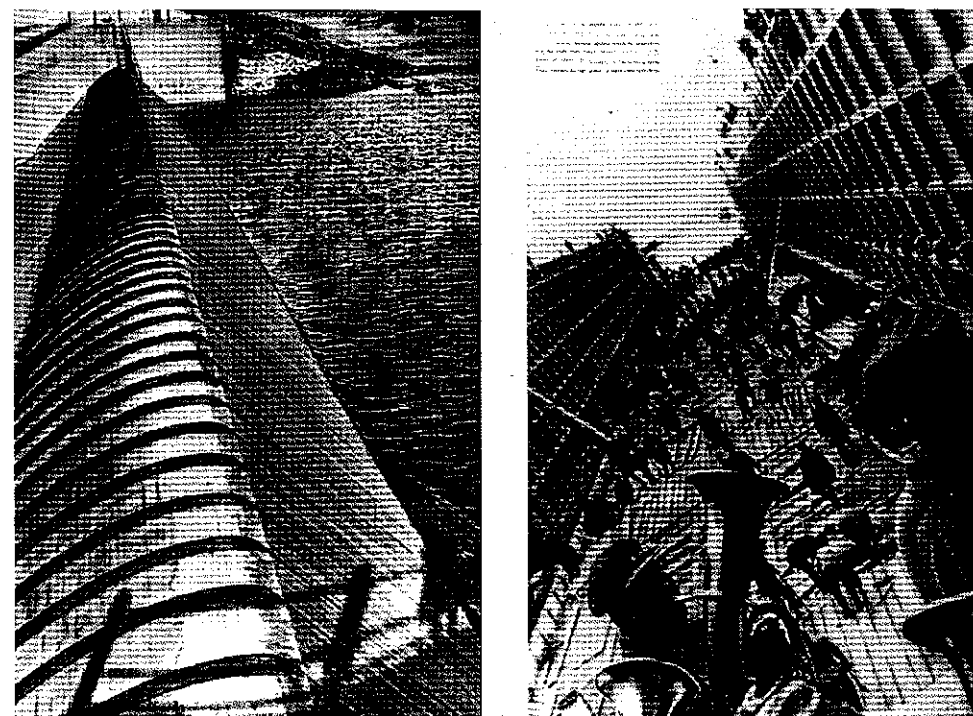
Así pues, parece que el utópico propósito original de Babichev y su pronóstico de que la futura función del arte factográfico posmoderno sería el «análisis informado de las tareas concretas que plantea la vida social» y la organización de «la conciencia y el psiquismo de las masas poniendo orden en objetos e ideas» se hizo realidad en apenas diez años, aunque de un modo bien diferente del esperado. O, desde otro punto de vista, también se podría decir que el elemento de ingeniería social, implícito en la noción de progreso social como resultado de un desarrollo tecnológico cuya transmisión podría asumir el arte, se puso finalmente en el mismo nivel que la tendencia moderna a considerar la técnica y la tecnología como paradigmas subyacentes de una práctica cognitiva y perceptivamente emancipatoria.

En cierto modo, es como si la carrera de Rodchenko hubiera cerrado el círculo de esta dialéctica histórica. En 1931 trabajaba como artista residente en la construcción del canal del mar Blanco y su misión consistía en documentar los heroicos logros tecnológicos del gobierno de Stalin en un libro de fotografías. Parece ser que sólo durante su primer año de estancia más de 100.000 trabajadores perdieron la vida a causa de las inhumanas condiciones de trabajo. Desde luego, es impensable que Rodchenko no fuera consciente de la situación que estuvo fotografiando durante casi dos años, no obstante, sus publicaciones posteriores se limitaban a loar el dominio de la naturaleza por la tecnología y el proceso de reeducación de los impulsos criminales y hedonistas característicos de la personalidad prerrevolucionaria y contrarrevolucionaria que tenía lugar en los campos de trabajos forzados del canal del mar Blanco³⁹.

³⁷ Stepanova, «Photomontage» (1928), traducción inglesa en Elliot (ed.), *Alexander Rodchenko*, cit., p. 91.

³⁸ O. L. KUSAKOV, «Die soziale Bedeutung der Fotomontage», *Sovetskoe Foto 5*, Moscú, 1930, p. 130. La cita procede de la traducción alemana que aparece en *Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischem Realismus*, cit., p. 230.

³⁹ En su tesis doctoral *Rodchenko-Fotografien*, Gassner realizó un primer esfuerzo por poner estos hechos en relación con la carrera de Rodchenko; véase especialmente pp. 104 ss. y n. 475. Ahora bien, el problema reside en que su información sobre las condiciones laborales y el número de víctimas en el canal del mar Blanco pro-



11. Alexander Rodchenko, dos páginas de la revista *URSS en construcción*, n.º 12, diciembre de 1933 (número monográfico acerca de la construcción del Canal de Stalin).

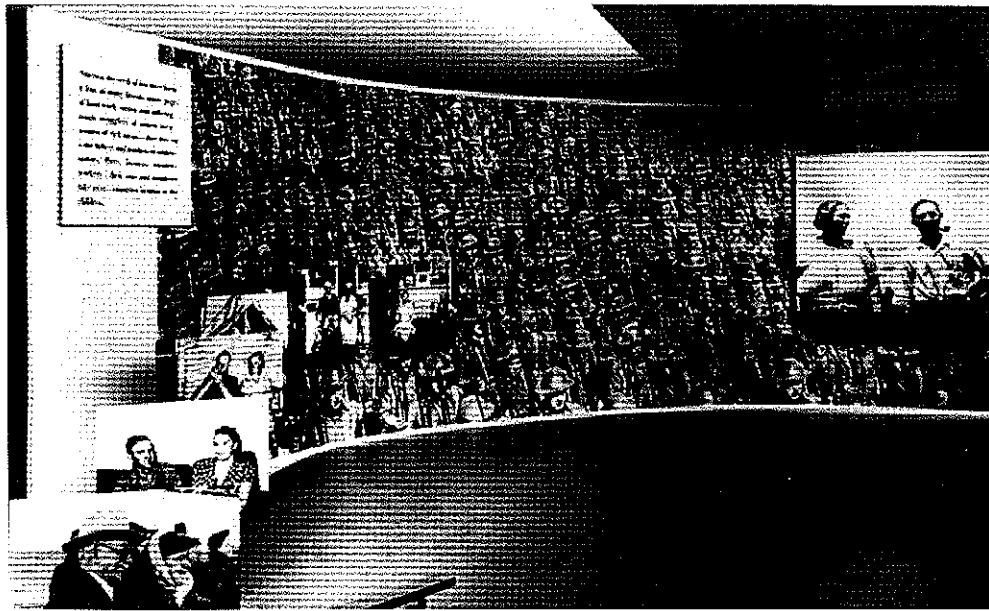
Aunque no cabe la menor duda de que en aquel momento Rodchenko no tenía más opción que cumplir con el encargo de la Editorial del Estado si quería seguir participando activamente como artista en la construcción de la nueva sociedad soviética (y no tenemos razones para dudar de que ésta fuera su motivación principal), también es cierto que hacia 1931 los objetivos de la factografía se habían abandonado por completo.

Sin embargo, desde un punto de vista histórico, la condescendencia con la que se habla en Occidente de la evolución del fotomontaje y la factografía en la Unión Soviética durante los años treinta y su transformación en propaganda totalitaria en la Italia fascista y en la Alemania nazi está completamente fuera de lugar. De hecho, fue en esa misma época cuando la técnica se adaptó a las necesidades ideológicas específicamente norteamericanas. Una vez más, el primer paso consistió en arremeter contra la tradición del fotomontaje con el objeto de afrontar las necesidades de las monumentales máquinas de propaganda. En 1931 Edward Steichen elaboró esta variación norteamericana del tema de un contragolpe antimoderno con su propuesta de una integración «productivista» de arte y comercio:

cede, al parecer, del «testimonio» de los escritos de Alexander Solyénitsin, una fuente que debería ser citada con extrema cautela en un estudio histórico. Aún está por escribir la obra definitiva sobre la colaboración de El Lisitzky, Rodchenko y Stepanova con la Editorial del Estado de Stalin.

El fotógrafo moderno europeo no se había liberado tan definitivamente [como el fotógrafo comercial americano]. Aún trataba de imitar a su colega, el pintor, por medio del fotomontaje. Sencillamente, eligió como prototipo al pintor *moderno*. Nosotros hemos superado ampliamente la fase pueril en la que combinábamos y trucábamos la fotografía comercial trivial [...]. Es lógico, por tanto, que muchos fotógrafos modernos se alinearan con arquitectos y diseñadores antes que con pintores o con salones de arte fotográfico⁴⁰.

Diez años después Steichen presentó su primer proyecto en el Museum of Modern Art de Nueva York, la exposición *Road to Victory*. Como ha mostrado Christopher Phillips, también en este caso el éxito propagandístico de la instalación se basaba casi enteramente en una versión degradada y adulterada de los diseños de exposición de El Lissitzky⁴¹. En esta ocasión, Hebert Bayer fue el encargado de suministrar a la industria y a la ideología americanas lo que *él* consideraba que Lissitzky había tratado de lograr con sus obras y sus ideas. Desde luego, Bayer era la persona adecuada para esta tarea, pues ya había preparado un elaborado fotomontaje propagandístico en forma de folleto para la *Deutschland Ausstellung* nacionalsocialista de 1936, que coincidió con las Olimpia-



12. Herbert Bayer, fotomural para la exposición de Edward Steichen *Road to Victory*, en el MOMA, Nueva York, 1942.

⁴⁰ Edward STEICHEN, «Commercial Photography», *Annual of American Design*, Nueva York, 1931, p. 159.

⁴¹ Christopher PHILLIPS, «The Judgment Seat of Photography», *October* 22 (otoño de 1982), pp. 27 ss., da información detallada sobre la actividad de Steichen como diseñador de exposiciones en el Museum of Modern Art de Nueva York. El artículo de Allan SEKULA, «The Traffic in Photographs» (reimpreso en *Modernism and Modernity*, Halifax, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1983) constituye el mejor análisis de la exposición *Family of Man* de Steichen y trata también el tema del diseño de exposiciones en general.



13. Herbert Bayer, fotomontaje para el folleto que acompañaba la exposición *Deutschland Ausstellung*, Berlín, 1936.

das de Berlín. Cuando Christopher Phillips le preguntó acerca de su contribución a este proyecto nazi, el único comentario de Bayer fue: «Se trata de un folleto interesante ya que se realizó exclusivamente a base de fotografías y fotomontaje y se imprimió con la técnica *duotones*»⁴². De este modo, en la intersección de la estética productivista políticamente emancipatoria con la transformación de la estética del montaje moderna en un instrumento de educación e ilustración de las masas, no sólo encontramos su transformación inminente en propaganda totalitaria sino también su adaptación exitosa a las necesidades del aparato ideológico de la industria cultural del capitalismo occidental.

⁴² Estoy en deuda con Christopher Phillips por haberme proporcionado esta información y por darme permiso para citar su correspondencia privada con Herbert Bayer, así como por permitirme consultar el folleto original. *Deutschland Ausstellung 1936* se publicó también en la revista de diseño *Gebrauchsgraphik* en abril de 1936.



READY-MADE, OBJET TROUVÉ, IDÉE REÇUE*

En su famosa conferencia «El acto creativo», pronunciada en 1957 en el encuentro de la American Federation for the Arts celebrado en Houston, Marcel Duchamp concluía con la siguiente observación:

En definitiva, el acto creativo no lo lleva a cabo el artista por sí solo; el espectador también contribuye ya que es él quien pone la obra en contacto con el mundo externo al descifrar e interpretar sus características internas¹.

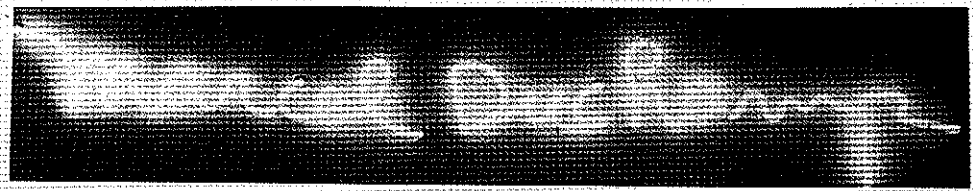
Así pues, más de diez años antes de que Roland Barthes escribiera su artículo «La muerte del autor» (1968) –que habría de convertirse en la piedra angular de todo el debate posmoderno– y más de diez años antes de que en historia del arte comenzaran a analizarse con seriedad las cuestiones relativas a la estética de la recepción, Duchamp había preparado el camino para que finalmente –si bien con algo de retraso– se tomara conciencia de que tanto en las construcciones visuales como en la escritura,

un texto se compone de múltiples escrituras que proceden de diversas culturas y establecen entre sí relaciones de diálogo, parodia o refutación; no obstante, hay un espacio en el que se condensa toda esta multiplicidad y este espacio, en contra de lo que se había sostenido hasta ahora, no es autor sino el lector. El lector constituye el espacio en el que se inscriben sin excepción todas las citas que componen un escrito; la unidad de un texto no reside en su origen, sino en su destino².

* Publicado originalmente en *Dissent: The Issue of Modern Art in Boston*, Boston, The Institute of Contemporary Art, 1985.

¹ Marcel DUCHAMP, «The Creative Act», en Michel Sanouillet y Elmer Peterson (eds.), *The Essential Writings of Marcel Duchamp*, Londres, 1975, pp. 138 ss.

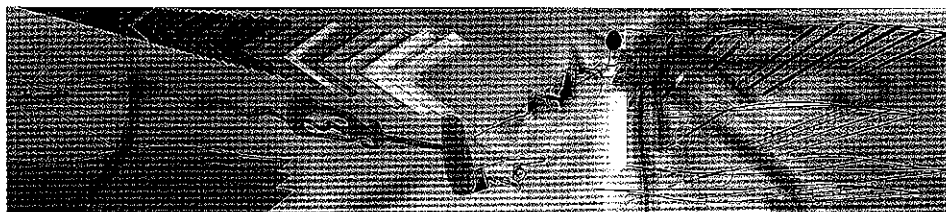
² Roland BARTHES, «The Death of the Author», *Image, Music, Text*, Nueva York, 1977, p. 148 [ed. cast.: «La muerte del autor», *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1987].



1. Robert Watts, *Marcel Duchamp*, 1965, neón. Cortesía del Museo de Wiesbaden. Foto: Gino di Maggio.



2. Página del catálogo de la exposición *As Found: an experiment in selective seeing*, Institute of Contemporary Art, Boston, 29 de abril-22 de junio de 1966. Archivos ICA.



3. M. Duchamp, *Tu m'*, 1918, óleo sobre lienzo con un cepillo largo adherido. Cortesía de la Yale University Art Gallery. Donación de Catherine S. Dreier. Foto: Joseph Szaszfai.

Por supuesto, éste era el mensaje desestabilizador que intentaba transmitir toda la obra de Duchamp ya desde su primer *ready-made* —*Rueda de bicicleta*, de 1913— y sólo su radicalidad permite explicar el extraordinario retraso con el que tuvo lugar su recepción en el mundo de la cultura.

Ciertamente, no es casual que «la muerte del autor» se decretara también y al mismo tiempo en el curso de lingüística general que impartía Ferdinand de Saussure durante los años 1906-1911 en Ginebra³.

Barthes, al rastrear los orígenes de esta idea en el siglo XIX, en especial en la obra de Stéphane Mallarmé, nos ha permitido comprender el interés que sentía el poeta simbolista y artista dadaísta por «poner el lenguaje en el lugar que ocupaba la persona que, hasta aquel momento, había sido considerada su propietaria» (Barthes).

³ Ciertamente, no es casual que también Ferdinand de Saussure decretara «la muerte del autor» en ese mismo momento en su *Cours de Linguistique Générale*. Saussure analizó cómo el hablante de una lengua ingresa en un sistema preexistente de signos (*langue*) que constituye al hablante en el acto de habla (*parole*) en lugar de ser el hablante el que se configura a sí mismo en un acto lingüístico autónomo y autodefinitorio.

En 1918, Duchamp introdujo en su última pintura, *Tu m'*, una mano con el dedo índice extendido elaborada por un rotulista profesional y la situó junto a un dibujo de las sombras de sus *ready-mades*. De esta manera no sólo representaba el paradigma del *ready-made* como *parole* —un acto de elección y designación lingüístico, un acto de nombrar— sino que también subrayaba la comprensión implícita e inevitable del *ready-made* como el acto cooperativo por excelencia⁴.

Así, el modo enunciativo del *ready-made* (y su estatus de signo indécico que Rosalind Krauss sacó a la luz)⁵ remite ya a la idea de obra de arte como operación *performativa*, en el sentido en el que Barthes la define:

El hecho es que el término *escritura* ya no puede designar una operación de registro, anotación, representación o «descripción» (como habrían dicho los clásicos); más bien designa exactamente lo que los lingüistas llaman, siguiendo la terminología oxoniense, un *acto de habla performativo*, una forma verbal poco común (que sólo se da en primera persona y en tiempo presente) en la que la enunciación no tiene más contenido (no contiene más proposición) que el acto de pronunciarla: algo así como el *declaro* de los reyes o el *firmando* de los antiguos poetas⁶.

La dimensión cooperativa implícita en el radical desplazamiento paradigmático que llevó a cabo Duchamp se redescubrió al fin en la exposición *As found*, organizada por Sue Thurman y Ulfert Wilke en el Institute of Contemporary Art (ICA) de Boston en 1966⁷. La idea de la exposición surgió de la muestra titulada «No Art Collected by Artists», celebrada en la galería de arte del Douglass College, en la Rutgers

⁴ La sinécdoque de la mano con un dedo índice extendido data, como es bien sabido, de los días de infancia de la publicidad (cuando todavía reconocía sus esfuerzos por manipular las conciencias). Este signo, ubicado en las imágenes publicitarias grabadas o litografiadas del siglo XIX, es casi una señal de identidad de los artistas Fluxus y aparece en un gran número de publicaciones del movimiento (especialmente en las que diseñó George Maciunas). Al margen de si Maciunas tomó el símbolo de *Tu m'* de Duchamp o, lo que es más probable, directamente del diseño publicitario, esta imagen subraya el acto declarativo y performativo de ver y nombrar el objeto hallado y su transferencia de un contexto discursivo a otro.

Dos ejemplos más bastarán, espero, para dar una idea de la omnipresencia de esta mano que señala en las artes plásticas de los años veinte: en 1922 la encontramos en la cubierta de la publicación protosurrealista *Le Coeur à Barbe*, que anticipa el diseño Fluxus en prácticamente todos los aspectos, y en 1923 la hallamos en varias páginas de la edición diseñada por El Lissitzky del libro de poemas de Mayakovski *For the Voice (For Reading Out Loud)*. Naturalmente, esta mano era también la imagen clave en la cubierta del catálogo de *As Found* (véase la ilustración).

⁵ Rosalind E. Krauss, «Notes on the Index (Part I & II)», en *The Originality of the Avantgarde and Other Modernist Myths* (Cambridge/Londres, 1985), pp. 196-210 [ed. cast.: «Notas sobre el Índice. Partes 1 y 2», *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1996].

⁶ Roland Barthes, «Death of the Author», cit., pp. 145 ss.

⁷ El rasgo peculiar de la exposición consistía en que no se pedía a los artistas que mostraran su obra sino que contribuyeran con un objeto encontrado que se exponería como si fuera un objeto artístico. Es de justicia mencionar que esta exposición no fue la primera en redescubrir las estrategias del *ready-made*, el *objet trouvé*, el *collage* y el montaje a partir de los materiales de la cultura de masas; ya en 1961, William Seitz organizó en el MOMA de Nueva York una importante muestra titulada *The Art of Assemblage*. El tema estuvo muy de moda durante toda la década de los sesenta y en 1971 se organizó en Europa una gran exposición bajo el título de *Métamorphose de l'Objet* con la que concluyó el redescubrimiento de las estrategias del *ready-made* y el *objet trouvé*.

University, en 1965, y que fue, a su vez, fruto de la colaboración de Ulfert Wilke con los dos artistas Fluxus Geoffrey Hendricks y Robert Watts.

As *Found* fue una exposición muy poco ortodoxa (a pesar de que se celebró en un momento bastante tardío de la historia de la vanguardia norteamericana de posguerra) que rompió con las convenciones al incluir a varios artistas de generaciones distintas que se dedicaban a diferentes actividades y provenían de contextos muy diversos. Por ejemplo, James Brook, Herbert Ferber, Robert Motherwell y Ad Reinhardt eran artistas de renombre que pertenecían a la generación del expresionismo abstracto de la Escuela de Nueva York y a los que se invitó a tomar en consideración un tema que nunca había jugado un papel prominente en sus obras: la proliferación de objetos procedentes de la cultura de masas o fruto de la producción a gran escala. Paradójicamente, sin embargo, el trabajo *editorial* de Robert Motherwell (su *Dada Painters and Poets* se publicó en 1951) fue una de las claves que marcó el inicio del proceso de recepción de las actividades de los dadaístas europeos y americanos. De hecho, podría considerarse la exposición como un efecto secundario de la publicación del libro de Motherwell⁸. La nueva generación de artistas pop que surgió de este proceso de recepción del dadaísmo contaba, naturalmente, con una nutrida representación en la muestra: Alan d'Arcangelo, Jim Dine, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg y George Segal; y lo mismo puede decirse de sus colegas más radicales, el grupo de artistas provenientes del movimiento Fluxus y del Happening: George Brecht, Al Hansen, Geoffrey Hendricks, Allan Kaprow y Robert Watts.

Retrospectivamente, resulta evidente que en 1966 el discurso normativo de la historia del arte todavía no había separado a los «artistas» de los «activistas» y el mercado aún no había impuesto a las obras que podía asimilar su sello distintivo que distinguía el arte de «alta calidad» (es decir, comercializable) de las elaboraciones oscuras, desviadas, subversivas, esotéricas o excéntricas (calificativos, todos ellos, que fueron aplicados a los artistas Fluxus y que determinaron su exclusión de la recepción comercial e institucional)⁹. Y aunque se pidió a Man Ray, el artista dadaísta neoyorqui-

⁸ En esos momentos de transición, en los intersticios de esas formaciones, es cuando más sencillo resulta detectar con claridad la dinámica de los modos de producción semántica y los intereses que los regulan. A través del análisis del lenguaje crítico que rodea estos fenómenos se pueden descubrir las contradicciones de la práctica artística con mucha más facilidad que por medio del estudio de las elaboraciones subjetivas de los productores que, muchas veces, difieren profundamente de la de sus primeros receptores críticos. Sin embargo, es necesario advertir contra una posible ilusión metodológica: el análisis minucioso de la crítica o de la respuesta del público no constituye una vía de acceso sólida al constructo estético en sí. No hay que olvidar que la investigación de las respuestas del público y la crítica es una empresa histórica que, en términos generales, tiene lugar al margen de las categorías del juicio estético. Nadie se atrevería a afirmar, por ejemplo, que la mejor manera de estudiar y entender el arte de los años sesenta es leer cuidadosamente las reseñas de *The New York Times*. En cuanto a la distancia que separa la autocomprensión del artista y la comprensión del crítico, baste por ahora con el siguiente ejemplo: a algunos artistas como Oldenburg, Kaprow y Lichtenstein —que consideraban que su trabajo continuaba directamente el legado de Jackson Pollock y el expresionismo abstracto— debió de resultarles enormemente sorprendente enterarse de que el crítico más destacado del movimiento, Clement Greenberg, recibía sus obras con un desprecio y un desdén absolutos.

⁹ El propio Duchamp presenció este fenómeno (suponemos que con más diversión que desconcierto) cuando el precio de las obras de Jasper Johns y Robert Rauschenberg, profundamente marcadas por sus ideas, se disparó en el mercado a principios y mediados de los sesenta mientras su propia obra continuaba en una posición

no de la primera generación, que tomara parte en la exposición, parece ser que los organizadores fueron demasiado inteligentes o tal vez demasiado tímidos para invitar al inventor de la estrategia que trataban de celebrar por medio de una suerte de recreación comisarial: Marcel Duchamp. Ahora bien, si tal y como parece la exposición *As Found* (un «experimento de mirada selectiva», como la calificaron sus organizadores) fue un momento clave en el dilatado proceso de recepción de la paradigmática estructura del *ready-made*, es preciso que nos detengamos por un momento a reflexionar sobre la motivación histórica de esta muestra.

De la misma manera que es necesario analizar las dinámicas que contribuyen o determinan la omisión, la represión o la falsificación de un paradigma en un contexto estético, es igualmente importante comprender qué fuerzas y circunstancias motivan el (re)descubrimiento final de dicha estructura paradigmática y las transformaciones que tienen lugar en el proceso de recepción retardado. Pero volvamos por un momento a la analogía entre la «muerte del autor» de Saussure y Barthes y la «muerte del artista creativo» de Duchamp que esbozábamos al comienzo de este artículo. Por muy tentadora que resulte esta analogía a primera vista, e incluso aunque parezca posible verificar dicha correspondencia a través de una comparación más detallada, la ecuación presenta un error elemental: el privilegio del que goza el significante lingüístico en el primer caso no se aplica necesaria ni fácilmente a la práctica significativa material (visual, corpórea, escultórica) de la obra cubista postsintética de Duchamp.

El propio Saussure había advertido explícitamente contra una extensión simplista del análisis lingüístico a otras áreas de la experiencia humana y había subrayado que las novedades que proponía su curso de lingüística sólo se podían aplicar con propiedad al sistema de signos lingüísticos y que, por el momento, la idea utópica de una ciencia semiótica general debía considerarse con cautela y ciertas reservas. Pero eso no es todo, también en el ensayo relativamente tardío de Barthes se nos previene del riesgo que conlleva realizar una transferencia simplista del plano lingüístico al material. Su llamada a la prudencia parece haber sido completamente ignorada por los críticos posmodernos. En palabras del propio Barthes:

Tan pronto como un hecho es *narrado*, no ya con vistas a actuar directamente sobre la realidad sino de manera intransitiva, es decir, tan pronto como se encuentra definitivamente fuera de cualquier función que no sea la de la propia práctica del símbolo, se produce la desconexión, la voz pierde su origen, el autor entra en su propia muerte y comienza la escritura¹⁰.

Evidentemente, Barthes especifica aquí las condiciones bajo las que se cercena el referente del signo lingüístico, pero en modo alguno pretende dar a entender que éste sea siempre el caso. Por lo demás, la lectura de este pasaje debería dejar suficiente-

relativamente marginal que también compartían los artistas del Happening y del movimiento Fluxus. Este fenómeno se ha seguido produciendo en el pasado más reciente. Por ejemplo, durante la venta en 1979 de una de las colecciones privadas más importantes de arte dadaísta y surrealista, la Colección William N. Copley, la obra de Duchamp se pagó a un precio relativamente bajo mientras que obras absolutamente secundarias, como las pinturas del periodo tardío de Max Ernst, pulverizaban los anteriores récords de ventas del arte surrealista.

¹⁰ Roland Barthes, «Death of the Author», cit., p. 142.

mente clara la dificultad que entraña defender que el *ready-made* de Duchamp es un objeto que no tiene la intención de «actuar directamente sobre la realidad». Ahora bien, sería igualmente difícil negar que el *ready-made* es, por excelencia, el objeto que actúa «sobre la realidad», aunque «de manera intransitiva [...] definitivamente fuera de cualquier función que no sea la de la propia práctica del símbolo». Precisamente, esta ambigüedad estructural del *ready-made* es la que determina su naturaleza significativamente alegórica (no es sólo un acto *nominalista* o una interferencia lingüística, es también el objeto anónimo de la producción a gran escala, la mercancía, el fetiche).

Al igual que ocurre con otros desarrollos teóricos recientes —en los que el significante lingüístico es el modelo privilegiado que permite comprender las demás formas de experiencia (como sucede, por ejemplo, con la noción de la estructura lingüística del subconsciente en Lacan, con la noción de ideología como *langue* de Althusser o con el concepto de fetiche como código de Baudrillard)—, esta supremacía del significante lingüístico sobre el resto de funciones (la producción y el intercambio económicos, corpóreos y materiales en el proceso de trabajo) y, en definitiva, la exclusión total de cualquier noción de referente resulta patentemente problemática a la hora de analizar el paradigma del *ready-made* y sus posteriores transformaciones en la práctica artística. Cuando reducimos el concepto de *ready-made* exclusivamente a su dimensión lingüística, a su actividad nominalista, tergiversamos un paradigma que surgió como un intento de superar las formas trascendentales de ver y pensar, negamos la dimensión implícitamente política de esta descentralización radical del sujeto y renunciamos al potencial crítico y a la fuerza subversiva original de este paradigma.

Al parecer, a principios de los años sesenta aún se defendía la tesis de que la «invención» del *ready-made* por parte de Duchamp en 1913 (si es que aceptamos que *Rueda de bicicleta* es un *ready-made* a pesar de su naturaleza ensamblada) era la estrategia estética de mayor trascendencia de todo el siglo XX (y, en efecto, ése parece ser el argumento que trataba de defender la exposición del ICA de Boston). Lo que situaba esta estrategia por delante de sus competidores históricos más cercanos —el *collage* y la abstracción geométrica (que no sólo competían por la supremacía artística del siglo XX sino que guardaban una compleja conexión formal con el *ready-made*)— era el hecho de que el *ready-made* parecía materializar en un único gesto lapidario las relaciones que el individuo del siglo XX mantenía con el objeto (producción, consumo y posesión) y parecía hacerlo mejor que ninguna otra forma de representación conocida. Al igual que ocurrió con el descubrimiento de la fotografía (otra estrategia de representación pictórica con la que el *ready-made* comparte rasgos esenciales), el *ready-made* dejaba instantáneamente obsoletas todas las demás convenciones y recursos pictóricos, al menos parcial y provisionalmente. Desde entonces, cualquier argumento a favor de la continuación de estas prácticas requirió cierta cantidad de maniobras defensivas, razonamientos conservadores y una decidida orientación hacia los valores y las prácticas del pasado (como, por ejemplo, en el caso del ataque de De Chirico a la modernidad).

Todo esto resulta particularmente evidente en un momento como el actual, en el que la estrategia del *ready-made* duchampiano ha perdido fuerza en la producción de arte contemporáneo y en el que las prácticas que el *ready-made* parecía haber reemplazado definitivamente (la pintura gestual expresiva-figurativa y los procedimientos de producción de

corte artesanal) vuelven a ocupar el primer plano con su promesa de fomentar la individualidad y la subjetividad y su supuesto compromiso en la lucha contra la desublimación de la cultura de masas. En consecuencia, la historia de la recepción de la estrategia del *ready-made* puede ilustrar hasta qué punto las formaciones discursivas están sometidas a una multiplicidad de fuerzas e intereses tácitos y manifiestos, externos e internos, en el transcurso de los diversos momentos de su recepción social. Asimismo, esta historia también demuestra que, muy a menudo, las transformaciones paradigmáticas radicales resultan excluidas del proceso de recepción general durante largos periodos de tiempo. En cambio, las propuestas que siguen otras pautas (la afirmación en lugar de la ruptura) y prometen continuidad en vez de un cambio de paradigma, siempre mantienen (o recuperan) su preeminencia en las representaciones culturales públicas con gran facilidad y, así, atenúan el impacto real que podrían haber causado las transformaciones más radicales. A diferencia del discurso científico empírico, los cambios en las prácticas artísticas de producción y recepción no están gobernados por ninguna convención basada en la verdad, la verificabilidad o la corrección y el acuerdo necesarios. No obstante, sería demasiado simplista concluir prematuramente que las formaciones discursivas estéticas se limitan a seguir la misma dinámica que otros sistemas de representación (como la moda o la publicidad) que se encuentran sujetos a las necesidades o intereses generales de vastas formaciones ideológicas.

En efecto, la suerte que corren las formaciones estéticas es bastante más compleja y paradójica. Los paradigmas concretos que se inscriben en los procesos de recepción bajo el control del aparato cultural e ideológico ingresan en este proceso por muy distintas razones. Tal vez su inevitabilidad resulta tan escandalosamente ostensible que la cultura termina por desmoronarse bajo el peso de la historia (piénsese, por ejemplo, en la presión que ejerció la fotografía sobre el mundo del arte oficial a finales del siglo XIX). O puede que cierta formación cultural decida que un paradigma resulta aceptable porque la amenaza de subversión que planteaba inicialmente se ha visto atenuada, ya sea porque ahora se encuentra bajo control o, simplemente, porque su carácter radical se ha ido desvanecido a causa de la desaparición de las condiciones bajo las cuales se gestó (un buen ejemplo de esto podría ser la entusiasta recepción que ha tenido el arte de vanguardia soviético en los últimos diez años). Por último, es posible que tras un largo periodo de exclusión, abandono y/o represión se admita finalmente que se ha producido un cambio de paradigma si resulta que el sistema dominante de representación y las instituciones que lo controlan han dejado de ser funcionales en el cumplimiento de su papel de servidores de las necesidades ideológicas y que, en consecuencia, se hayan visto obligadas a actualizar su arsenal admitiendo distintos modos de experiencia perceptiva, incluso a riesgo de ocasionar una crisis parcial en otros sistemas dominantes.

¿Acaso la rotunda literalidad con la que la exposición del ICA revitalizó la estrategia del *ready-made* y la ingenuidad con la que trató las presuntas consecuencias de la postura duchampiana (había una sección en la que se invitaba al público general a contribuir con objetos que consideraran merecedores de ser declarados obras de arte) eran indicios de un intento de poner en práctica las implicaciones de la obra de Duchamp (enunciadas con claridad en su texto de 1957 y recuperadas teóricamente por Barthes en 1968: la idea de que, en última instancia, la obra de arte y el texto están constituidos por el receptor y el lector respectivamente)? ¿No era lógico, por tanto, extender esta idea y subrayar la dimensión

cooperativa del acto de designar un objeto como obra de arte de manera que las infinitas posibilidades incluyeran los actos del público en igual medida que los de los artistas? ¿Acaso *As Found* pretendía abolir la escisión entre artista y no artista, entre creatividad y trabajo alienado, entre arte y vida, cumpliendo finalmente el programa de Duchamp y los dadaístas? ¿O era más bien un síntoma de que, llegados a este punto, el paradigma ya no resultaba viable y de que la recepción institucional y comercial había hecho fracasar su esfuerzo por abolir sus contradicciones? Por lo que yo sé, la radicalización del paradigma de Duchamp en manos de Fluxus y del proyecto Happening suscitó el rechazo de las instituciones que determinaban y controlaban la codificación artística del momento, esas mismas instituciones que se aseguraron de que el arte pop hiciera su aparición como una espléndida muestra de compromiso histórico entre un cúmulo de contradicciones manifiestas, como un arte acomodaticio que permitía conciliar las dos caras de las necesidades ideológicas. Por un lado, era preciso actualizar la visión artística de la realidad en el contexto de las estrategias capitalistas avanzadas de producción y consumo (es decir, era preciso reconocer sus relaciones objetuales específicas) y, por otro, hacía falta un arte que se distanciara suficientemente respecto de la superación de todas las contradicciones, que afirmara su condición insoslayable de arte de museo. Así pues, ¿de qué profundas carencias adolecía la superación prematura de todas las contradicciones que propugnaba la estrategia de *As Found* y que, más en general, vertebraba el programa del arte Fluxus? ¿Debería convencernos este fracaso de que la «experiencia «estética» se basa en una manifestación continuada de esos conflictos en lugar de en su abrupta abolición?

Parece como si la obra de arte sólo pudiera generar ese tipo peculiar de ilusión que la alinea con el objeto fetiche en la medida en que mantiene e incrementa la situación contradictoria, es decir, en la medida en que la práctica artística es una práctica de refutación manifiesta. Sólo entonces resulta atractiva y se garantiza su éxito mercantil, sólo entonces puede convertirse en objeto del discurso y en objeto de la institucionalización (sólo entonces resulta digna de ser coleccionada, conservada). Así pues, el fracaso de aquel intento radical de interpretar literalmente el paradigma duchampiano y convertirlo en una práctica real surgió de un profundo malentendido: la creencia de que el acto «performativo» tiene lugar únicamente dentro de un sistema lingüístico. Además, la estructura de *As Found* no tomaba en consideración que el productor (autor, creador) y el receptor (lector) de una obra de arte no mantienen una relación inmediata. Si es cierto que el lector constituye el destino final, tal como Duchamp y Barthes argumentan, no lo es menos que el lector se encuentra al final de un complejo sistema de mediaciones institucionales y discursivas. Es en este nivel de mediación donde la práctica artística establece una compleja relación con la ideología, y no en la conciencia del autor o en las necesidades de sus receptores.

Las prácticas discursivas que (temporalmente) fracasan a la hora de significar en el seno de las convenciones del sistema de codificación no fracasan en tanto que *textos* sino en tanto que *objetos*. No fracasan debido a su falta de legibilidad (no se trata de que no sean *paroles* perfectamente lúcidas y audibles en un sistema de *langue*, como tantas veces se ha sostenido), sino que su fracaso se produce, en primer lugar, en tanto que objetos institucionales y se debe a su rechazo a compartir las formas y las prácticas de la distribución institucional, comercial o discursiva (académica) y a su negativa a amoldarse a las convenciones necesarias de las estructuras semánticas fetichistas del mundo del arte.

Con todo, si es posible mantener que la práctica artística puede fracasar (temporalmente) en sus aspectos semánticos¹¹ a consecuencia de su indiferencia ante las convenciones lingüísticas, el *status* discursivo, la condición de objeto y el posicionamiento institucional, también se debería poder sostener lo contrario, esto es, que los intentos artísticos de generar un significado pueden estar destinados al fracaso cuando ratifican y acatan —en vez de trascender— todos los condicionantes que en un determinado momento histórico dominan la relación triangular entre lenguaje, objeto e institución (eso si admitimos que el «lector» se constituye en este campo triangular y no es una fuerza neutra que existe como categoría independiente).

Llegados a este punto, es prácticamente imposible saber si los artistas que se han comprometido deliberadamente con la producción de un arte de museo tradicional han producido un discurso completamente institucionalizado o si han sido las propias instituciones las que han producido esos artistas¹². Parece como si, para ese tipo de

¹¹ En este contexto, puede resultar esclarecedor el reciente comentario del conservador del departamento de dibujo del siglo XX del MoMA de Nueva York con ocasión de una retrospectiva de la obra de Kurt Schwitters (justo en el momento en el que Schwitters pasó a formar parte del canon del arte moderno), en el que sale a relucir una vez más un lugar común establecido por Greenberg: «Se ha dicho que el dadaísmo se limitó a convertir el vanguardismo en un fin en sí mismo. Es decir, se comenzó a promover lo que hasta entonces había sido un efecto secundario del arte avanzado —la capacidad para sorprender, la mistificación y la oscuridad— como medio para eludir la presión del gusto. Es posible que esta caracterización no haga justicia a las ideas del dadaísmo pero no se puede decir que sea un juicio demasiado severo acerca de la mayoría de las obras dadaístas *que suelen ser menores y efímeras y a menudo tienen más valor como documentos que como obras de arte* [la cursiva es mía]» (véase John ELDERFIELD, *Kurt Schwitters*, Nueva York, 1985, p. 226). Así, en el momento en que por fin los historiadores de la literatura y los teóricos reconocían que la revolución lingüística de los dadaístas había sido uno de los fenómenos más importantes de la poética del siglo XX, la búsqueda de obras maestras que la institución museística pudiera manejar con comodidad parece haber distorsionado para siempre la percepción del historiador del arte.

No es casual que ninguna otra práctica artística desde la Segunda Guerra Mundial haya sido tan ignorada como las actividades de los artistas Fluxus y Happening, cuyas propuestas han sido eliminadas casi por completo de la historia del arte. Sólo en años recientes ha surgido esporádicamente cierto interés por estos movimientos. Aún es pronto para entender esta omisión pero, desde luego, el hecho de que ni Fluxus ni el Happening produjeran mercancías comercializables no basta para explicar esta situación. Más importante resulta que se negaran a producir un arte para el museo y, sobre todo, que crearan un tipo de obras difíciles de reproducir en los libros de arte, en las revistas o en las diapositivas.

Otro ejemplo más reciente, aunque muy típico, de una obra que «fracasa» en la producción de significado porque se niega a participar de las convenciones discursivas, el estatus de objeto y la formación de un canon institucional podría ser la obra de Hans Haacke en general y, en particular, su *Sol Goldman and Alex di Lorenzo Manhattan Real Estate Holdings, a Real Time Social System as of May 1971*, que le valió en 1971 la censura de su exposición individual en el Guggenheim de Nueva York.

¹² Por ejemplo, algunos de los artistas más importantes de la generación posminimalista y conceptual del período posterior a 1968 (Michael Asher, Robert Barry, Dan Graham, Lawrence Weiner) han sido muy coherentemente ignorados por casi todos los grandes museos de Estados Unidos, tanto por lo que toca a exposiciones como a adquisiciones; en los fondos del MoMA y del Whitney Museum of American Art no hay ni una sola obra de estos artistas. En cambio, ambas organizaciones se han apresurado a acoger, exponer y adquirir la obra de la generación de artistas que acudió —o, al menos, eso parece— al rescate de su credibilidad institucional dedicándose a la producción masiva de arte museístico. Es como si los jardines de esculturas, al igual que los sofás de las salas de estar y los lobbies empresariales, produjeran sus propias necesidades institucionales y sus propios vacíos discursivos que deben ser llenados. Y, por el momento, la posibilidad de una escasez de oportunistas estéticos decididos a cubrir esos huecos a toda costa no parece motivo de preocupación.

personas, la producción cultural equivaliera a la salvaguarda del patrimonio, a la confirmación de su dominio y al incremento de su poder. Dichos artistas aceptan una idea de cultura continuista basada en la representación de las visiones dominantes del orden social y su programa ideológico se opone a la comprensión de la cultura como proceso constante de reubicación de las formaciones de poder o a una proyección de los significados vetados dentro de la cultura oficialmente aceptada que desbarate los conceptos ideológicos de un grupo de receptores tradicionalmente reducido.

Con estas obras parece darse a entender que el artista puede mantener sin mayor problema su rol social, su posición y sus procedimientos productivos en el contexto de la industria cultural y la transformación instantánea de toda la producción cultural en espectáculo. No obstante, si un artista pretende promover estos mitos y dotarlos de cierta credibilidad, se verá obligado a emplear los mismos mecanismos y técnicas que la industria cultural, la publicidad empresarial y el diseño industrial llevan utilizando mucho tiempo para publicitar sus productos. Estos artistas han aprendido a gestionar sus apariciones públicas según principios heredados de *managers* y diseñadores de campañas publicitarias (cuyas ideas, hasta hace bien poco, procedían del mundo del arte).

Parafraseando la célebre «pasión por el código» que, según Baudrillard, regula los sistemas de representación y nuestra relación con ellos, cabría argumentar que la imagen de los artistas y las expectativas de los receptores del mundo del arte oficial están gobernadas por una «nostalgia» del código (de las condiciones de producción del código; por ejemplo, el modelo de conducta masculina del artista de estudio vanguardista)¹³. Así, uno de los elementos esenciales de este tipo de obra es no sólo una comprensión fetichista de la noción general de arte oficial sino también una fetichización de sus configuraciones históricas particulares. Por ejemplo, Bryan Hunt no realiza sus esculturas «a la manera de» o «según la tradición de» Giacometti; más bien, sus obras son sustitutos espectaculares

¹³ Un buen ejemplo de cómo una institución puede escoger fomentar el fetichismo histórico en vez de promover la historiografía como pesquisa e investigación es una exposición reciente en el Whitney Museum de Nueva York: la muestra *The Third Dimension*, que pretende «redescubrir» la obra escultórica del periodo 1940-1960 y en la que se nos ofrece una historia que se ha escrito exclusivamente desde y para el momento presente. En su comunicado como comisaria de la exposición, Lisa Phillips reconoce que: «A la luz de las últimas novedades se ha hecho sentir la necesidad de revisar la escultura de los años cuarenta y cincuenta, de descubrir lo viejo que hay en lo nuevo y de rescatar lo nuevo que hay en lo viejo». La lista de *idées reçues* a la que Phillips recurre para ilustrar las características de la nueva escultura saca a la luz la naturalidad con la que se acepta hoy en día la congruencia del discurso del arte de museo y el discurso del fetiche: «[...] una obra ambigua, al mismo tiempo abstracta e imagística; una obra en la que está presente el sexo y el humor sin necesidad de recurrir a la narratividad; una obra simultáneamente física, robusta, gestual y orgánica, mística y moral». Y, citando a Frank Stella, una figura clave para entender el fetichismo museístico contemporáneo, escribe: «Las dificultades que actualmente atraviesa la abstracción se deben, al menos en parte, a su fracaso a la hora de encontrar un sustituto aceptable a la figuración humana [...]. Ni la abstracción ni la figuración abstracta consiguen generar propuestas sexualmente atractivas. Y si no resulta *sexy*, es que no es arte. Todo el mundo lo sabe». Véase Lisa PHILLIPS, «The Third Dimension», *The Third Dimension*, Nueva York, 1984, p. 41.

Resulta asombroso lo extendida que está esta opinión entre los representantes de las instituciones, como deja claro una observación informal de uno de los comisarios de la retrospectiva de Anselm Kiefer en el Museum of Modern Art de Nueva York, en el Art Institute de Chicago y en el Philadelphia Museum of Art. En respuesta a la pregunta de por qué ningún otro artista europeo de los años sesenta y setenta ha sido digno de tamaño honor, afirmó: «Porque sus obras no resultan tan *sexies* como las de Kiefer».

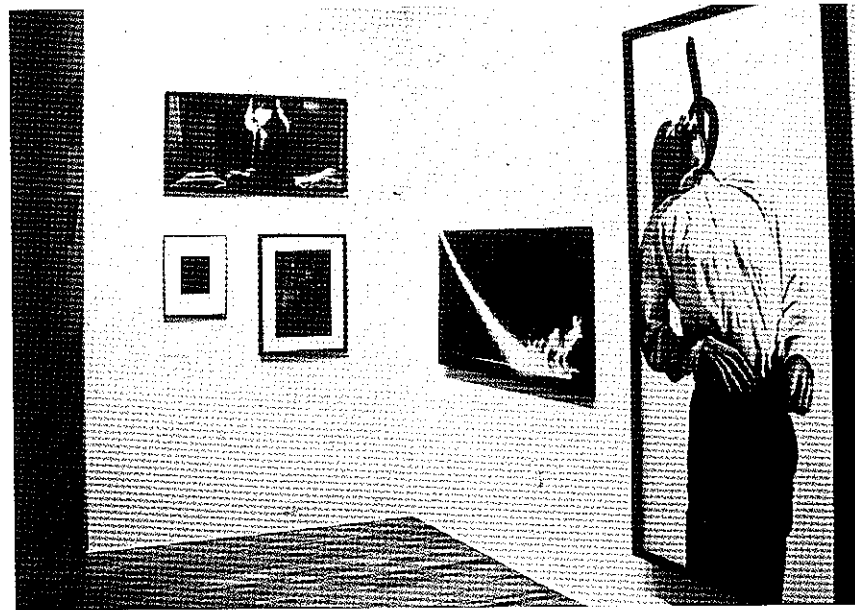
que sólo cobran sentido cuando se leen a la luz de la nostalgia del pasado en la producción del código. Hunt propone un simulacro dirigido a satisfacer las expectativas de un público que aún (o de nuevo) desea mantener los modos escultóricos de producción y recepción que, por lo visto, imperaban en el París de los años cuarenta y cincuenta.

Las afinidades cada vez más notorias entre el mundo de la moda, el diseño y la publicidad y lo que se ha dado en llamar *high art* posmoderno no se explican sencillamente aludiendo a su interdependencia económica. Más bien se trata de una afinidad electiva que cabe atribuir al uso de técnicas similares de transmisión ideológica y a la relación que mantienen ambos mundos con los poderes que organizan la industria cultural. Los perfiles de artistas que, cada vez más a menudo, aparecen en los medios de comunicación, los fotoreportajes de los estudios de los artistas (y de sus mujeres e hijos) o el uso de artistas como modelos de moda están marcados por el tipo de mensaje aporético que distingue estructuralmente toda publicidad exitosa. Por un lado, los artistas tienen que dar fe de su autenticidad tradicional y de la originalidad y exclusividad de sus productos (de la misma manera que las bagatelas producidas en masa se anuncian a través de campañas de imagen que recuerdan al estilo de vida aristocrático o de la alta burguesía). Por otro lado, estos artistas tienen que asegurarnos que invertir en ellos es tan seguro como comprar acciones de una empresa de diseño. En efecto, el autor ya sólo es autor si funciona potencialmente como una empresa, mientras que una compañía de diseño sólo puede tener éxito si se presenta a sí misma como *auteur*. He aquí una inesperada reconciliación de la dialéctica tradicional entre la cultura oficial y la cultura de masas.

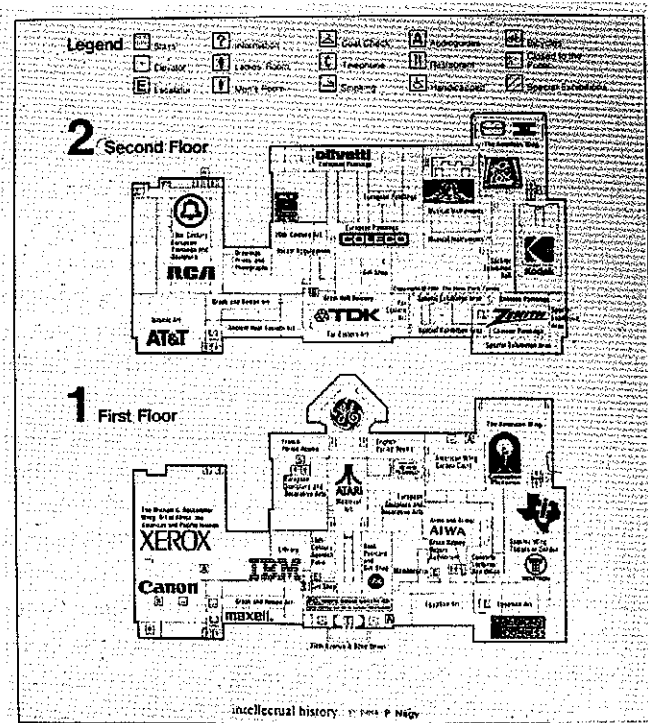
Paradójicamente, el argumento que habitualmente se aduce para legitimar estas prácticas se centra en el precario equilibrio que existe entre el concepto histórico de sujeto burgués y la emergencia de un poder universal en manos de las instituciones de la cultura de masas que amenaza con destruir totalmente la subjetividad. Ya en 1938, Theodor W. Adorno había reconocido esta relación dialéctica como el conflicto inevitable al que se enfrenta toda producción de arte oficial:

Pero no se debe identificar inmediatamente la autonomía de la obra de arte y, por tanto, su forma objetual con el elemento mágico que hay en ella: igual que no se ha perdido del todo la objetualización del cine, tampoco se ha perdido la de la gran obra de arte. Y si bien sería burgués y reaccionario negar la reificación del cine desde el ego, está en los límites del anarquismo revocar la reificación de una gran obra de arte en nombre del valor de uso inmediato. *Les extrêmes me touchent* (Gide), igual que a ti: pero sólo cuando la dialéctica de lo más ínfimo es equivalente a la de lo más alto, y no cuando, sencillamente, esta última sucumbe. Ambas llevan el estigma del capitalismo, ambas contienen elementos de cambio [...], ambas son mitades arrancadas de una libertad integral, que no consiguen reconstruir. El romanticismo siempre postula el sacrificio de una por la otra, lo mismo el romanticismo burgués de la conservación de la personalidad que el romanticismo anarquista basado en la confianza ciega en las capacidades espontáneas del proletariado en el proceso histórico (un proletariado que es, a su vez, producto de la sociedad burguesa)¹⁴.

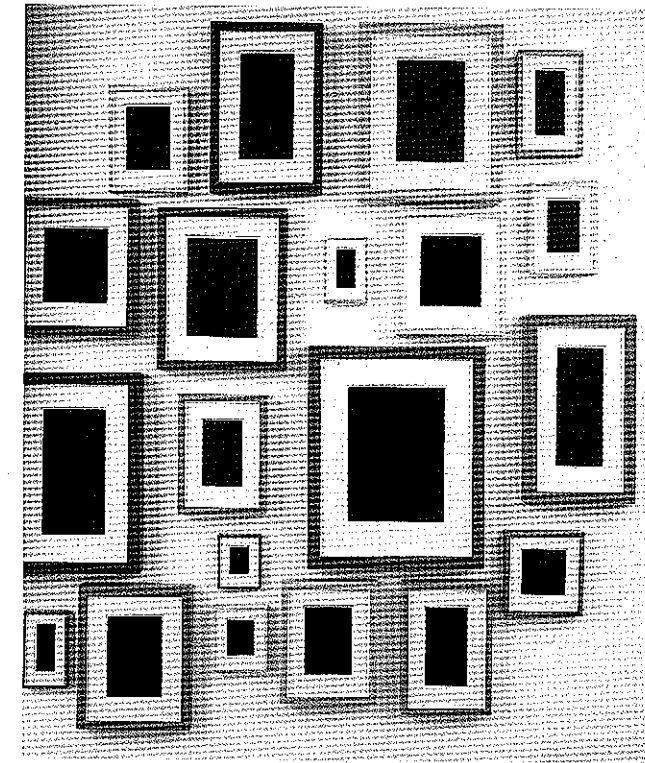
¹⁴ Theodor W. ADORNO, carta a Walter Benjamin, 18 de marzo de 1936, citada en *Aesthetics and Politics*, Londres, New Left Books, 1977, p. 123 [ed. cast.: Theodor W. ADORNO, *Sobre Walter Benjamin*, Madrid, Cátedra, 1995].



4. Louise Lawler, *Dispuesto por Louise Lawler*, 1982, instalación de artistas de Metro Pictures: Cindy Sherman, James Welling, Laurie Simmons, Jack Goldstein y Robert Longo. Cortesía de Metro Pictures y la artista.



5. Peter Nagy, *Historia intelectual*, 1984, fotocopia en blanco y negro. Cortesía de International With Monument.



6. Allan McCollum, Instalación de *Sustitutos*, 1984, esmalte sobre Hydrostone. Cortesía del artista. Foto: Louise Lawler.

La argumentación de Adorno, o al menos la mitad de su razonamiento, contiene, sin duda, un ataque contra la estética del *ready-made*. Parece incluso arremeter explícitamente contra la propuesta de Duchamp de invertir el *ready-made* —*Rembrandt como tabla de planchar*— cuando afirma que «está en los límites del anarquismo revocar la reificación de una gran obra de arte en nombre del valor de uso inmediato».

No es difícil extender la argumentación de Adorno a toda práctica artística motivada por un impulso antiestético y por la pretensión de criticar sus propias condiciones institucionales y discursivas, un tipo de práctica artística basada en la negación crítica y que pretende constituir públicos diferentes. Por otra parte, una lectura superficial del texto de Adorno podría sugerir una legitimación de las posiciones contemporáneas más conservadoras —como el nuevo arte de museo— que reivindican la resistencia frente al proceso de desublimación de la cultura de masas y de destrucción de la conciencia histórica. Al igual que se ha defendido la arquitectura posmoderna como reacción ante las desastrosas consecuencias que ha tenido la sumisión del movimiento moderno y su estilo internacional a las necesidades del capital monopolista, cabría argumentar que la idea de progreso inherente al pensamiento de la modernidad ha perdido toda su credibilidad en la medida en que la negatividad crítica característica del arte moderno (su modelo de reducción ascética y su negación de la gratificación estética) ha contribuido

inadvertidamente con sus representaciones estéticas al declive y la decadencia de la experiencia de la historia y la subjetividad. Al prescindir de una parte —si no de la totalidad— de las dimensiones de la subjetividad y la experiencia de la memoria histórica (individual, regional, nacional), habría sacrificado la complejidad y la sofisticación del legado cultural burgués y, de este modo, habría promovido involuntariamente la «avalancha de barbarie», como Adorno la llama en esa misma carta.

Además, se ha argüido que en la medida en que la cultura moderna se ha visto abocada a la simplicidad absoluta, a la negatividad crítica, a la imitación de las formaciones de la cultura de masas (como sucede, por ejemplo, en los *ready-mades* de Duchamp y en todas las obras que han aceptado su legado, ya sea conceptual, material o formalmente), ha degenerado en una broma conceptual, en un juego esotérico y elitista del que sólo participan los especialistas y ajeno a su público natural, en una interminable repetición reflexiva de gestos ingeniosos y unidireccionales. También se ha señalado la inutilidad de la deconstrucción de las prácticas publicitarias y televisivas de la cultura de masas, ya que se estrella contra la voracidad de estas últimas, contra su asombrosa capacidad para asimilar al instante cualquier crítica transformándola en una nueva estrategia o un rasgo inédito de asimilación ideológica. En último término, cualquier intento de producir una práctica artística explícita y exclusivamente política bajo las actuales circunstancias no sólo está condenado a la futilidad, sino que, debido a su exclusión del dominio estético (o «semiótico», como lo habría llamado Kristeva), corre el riesgo de terminar contribuyendo a la destrucción de la subjetividad puesto que, como habría sostenido Adorno, parece sancionar la completa sumisión de la individualidad a los mecanismos de control político y poder burocrático.

Si, en efecto, éstas son algunas de las condiciones bajo las cuales tiene lugar actualmente la producción y recepción artísticas, debería resultar obvio que ninguna estrategia artística —ya sea el *ready-made*, la abstracción o la expresividad figurativa— es históricamente independiente de estas circunstancias que establecen los términos de su validez histórica. Naturalmente, somos conscientes de que la mayoría de los artistas contemporáneos y prácticamente todos los agentes y organismos implicados en la recepción contemporánea (museos, instituciones, marchantes, coleccionistas y espectadores) actúan como si estos condicionantes no existieran. De este modo, contribuyen a la consolidación del discurso artístico institucionalizado contemporáneo y al continuo proceso de fetichización que lo caracteriza: camuflan su obsolescencia por lo que toca tanto a sus prefiguraciones discursivas en la historia del arte del siglo XX como a los medios técnicos de representación y producción que lo rodean; niegan su incapacidad para estar a la altura de las ambiciones, los compromisos y los logros que marcaron la actividad artística a lo largo del siglo XX (a veces uno se pregunta cómo se sentirán esos artistas al enfrentarse con la mentalidad y la integridad de los artistas de generaciones anteriores y al darse cuenta de que ellos, en cambio, pasarán a la historia —en el mejor de los casos— como sucesores de Bernard Buffet); por lo que toca a su público, reconcilian su dependencia económica de los *lobbies* empresariales, los coleccionistas con afán inversor y los *yuppies* especuladores con su pretensión de elaborar construcciones estéticas únicas supuestamente dotadas de una capacidad de comunicación universal y una accesibilidad total.

Por supuesto, este discurso legitimatorio tiene su correlato dialéctico en las prácticas artísticas radicales que se niegan a aceptar que la hegemonía institucional, el contexto empresarial y las prácticas culturales oficiales son la realidad histórica a la que debe amoldarse ineluctablemente cualquier práctica artística contemporánea. Se trata de una producción cultural que se contenta con moverse en las sombras de una marginalidad tolerada, que no se propone el asalto a las formaciones ideológicas dominantes de la cultura oficial y que, en consecuencia, está sujeta a sus propios procesos de refutación y engaño ideológicos. Así pues, adolece de una falta de especificidad en la medida en que renuncia a una confrontación con los auténticos principios constitutivos del arte —el mercado y las instituciones de la cultura oficial— que le permitiría mostrar cómo la práctica estética mantiene un inextricable vínculo con la realidad económica y la ideología sin someterse por completo a ninguna de las dos.

Al menos en cierta medida, los artistas presentes en esta exposición (Alan Belcher, Sarah Charlesworth, Jenny Holzer, Barbara Kruger, Louise Lawler, Sherrie Levine, Allan McCollum, Peter Nagy y Richard Prince) parecen estar interesados en la crítica de estos condicionantes. En efecto, gracias a ellos (al menos en parte) hemos tomado conciencia de estos fenómenos. Precisamente, en su trabajo se plantea una situación contradictoria: aunque todos ellos provienen de una compleja tradición que se remonta al *ready-made* duchampiano, sus obras revelan dramáticamente hasta qué punto este modelo ha dejado de ser suficiente o, tal vez, hasta qué punto siempre ha tenido un carácter aporético (la instantaneidad anarquista que Adorno deploraba y que Daniel Buren identificó explícitamente a finales de los años sesenta como el principal problema de la posición de Duchamp)¹⁵.

Es importante darse cuenta de que en el breve intervalo de una década (1968-1978) las condiciones determinantes de la práctica artística han cambiado totalmente. Aunque la nueva generación de artistas está en deuda en muchos aspectos con la generación de los sesenta y pese a su renovado interés por analizar las estructuras artísticas institucionales y discursivas, sus preocupaciones son de naturaleza completamente distinta¹⁶. La obra de todos estos artistas se inicia justo en el punto en el que la producción artística tradicional puso fin a sus actividades. Además, casi todos ellos analizan los diversos mecanismos de aculturación característicos de la obra de arte tradicional (las estrategias de presentación, las prácticas de diseminación, la ubicación institucional, las condiciones de autoría y propiedad y los modos de visualización que generan) que vertebraban la experiencia «perceptiva» de las convenciones artísticas tradicionales a pesar de estar excluidos de ella. En estas obras se reconoce también la realidad y la importancia de todos estos mecanismos auxiliares que resultan cruciales a la hora de establecer las funciones de una representación cultural pero que tradicionalmente se han intentado ocultar. Final-

¹⁵ Daniel BUREN, «Standpoints», en *Five Texts*, Londres/Nueva York, 1973, p. 35.

¹⁶ En mi artículo «Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art», *Artforum* 21, 1 (septiembre de 1982), pp. 43-56 [ed. cast.: «Procedimientos alegóricos: apropiación y montaje en el arte contemporáneo», en este volumen] realizo un extenso análisis de la relación entre los artistas de esta generación —es decir, Michael Asher, Marcel Broodthaers, Daniel Buren y Hans Haacke— y su importancia para la generación actual de jóvenes artistas.

mente, y en diversa medida según de qué obra se trate, es posible descubrir en el trabajo de estos artistas una reflexión acerca de la precaria zona de transición entre el *status* del objeto de la alta cultura –con sus convenciones discursivas y sus exigencias institucionales– y su convergencia gradual (que, *de facto*, se revela como congruencia) con las configuraciones de la cultura de masas o con las prácticas de la industria cultural. Al sacar a la luz estas zonas de transición, se resta credibilidad a las imposturas que promueve el sistema del arte oficial y resulta palmaria la necesidad de analizar los paralelismos estructurales entre los dos dominios ideológicos que, en general, determinan la experiencia perceptiva y cognitiva contemporánea.

THE MOUTH IS INTERESTING
BECAUSE IT IS ONE OF THOSE
PLACES WHERE THE DRY
OUTSIDE MOVES TOWARD
THE SLIPPERY INSIDE.

7. Jenny Holzer, selección de *The Loving Series*, 1981-1983, placa de bronce. Cortesía de la Galería Barbara Gladstone. Foto: Paul Eyzinga.



EL ARTE CONCEPTUAL DE 1962 A 1969: DE LA ESTÉTICA DE LA ADMINISTRACIÓN A LA CRÍTICA DE LAS INSTITUCIONES*

Este monstruo llamado belleza no es eterno. Sabemos que nuestro aliento no tuvo principio ni tendrá fin pero podemos, ante todo, concebir la creación del mundo y su final.

Apollinaire, *Les peintres cubistes*

El arte es alérgico a cualquier tipo de recaída en el ámbito de lo mágico, forma parte del desencantamiento del mundo, por utilizar la expresión de Max Weber. Está inextricablemente vinculado a la racionalización. Todos los medios y métodos de producción que el arte tiene a su disposición se derivan de este nexo.

Theodor W. Adorno

Han pasado ya veinte años desde el apogeo histórico del arte conceptual. Esta distancia nos permite contemplar la historia del movimiento desde una perspectiva más amplia, ajena a las convicciones dominantes durante la década de su surgimiento y desarrollo (aproximadamente desde 1965 hasta su desaparición provisional en 1975). La aproximación histórica al arte conceptual requiere, en primer lugar, el esclarecimiento del amplio espectro de posiciones y tipos de investigación mutuamente excluyentes que aparecieron en este periodo.

No obstante, existen problemas más amplios relativos al método y al «interés» de una investigación como ésta. En la coyuntura actual, cualquier estudio de historia del arte –una disciplina tradicionalmente basada en el examen de los objetos visuales– está obligado a preguntarse qué tipo de cuestiones puede plantear legítimamente y qué preguntas está en condiciones de contestar, en especial cuando se trata de analizar unas prácticas artísticas cuyos autores pretendían alejar explícitamente tanto de los parámetros de la producción de objetos perceptivos formalmente ordenados como de los

* Publicado originalmente en Rosalind KRAUSS *et al.* (eds.), *October. The Second Decade, 1986-1996*, Cambridge, Mass. y Londres, The MIT Press, 1997, pp. 117-178. Una primera versión algo distinta de este artículo se publicó en *L'art conceptuel: une perspective*, París, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1989.

criterios de la historia y la crítica de arte. Además, esta historización debe hacerse cargo de la difusión del objeto histórico, es decir, de los motivos que llevaron a redescubrir el arte conceptual desde la atalaya de finales de los años ochenta: la dialéctica que une el arte conceptual —un riguroso ejemplo de eliminación de la visualidad y las definiciones tradicionales de representación— con esta década de decidida restauración de las formas artísticas y los procedimientos de producción tradicionales.

Naturalmente, el cubismo fue el movimiento que logró que los elementos del lenguaje emergieran al campo visual por primera vez en la historia de la pintura moderna, asumiendo así lo que podría considerarse parte del legado de Mallarmé. Con el cubismo también se establece un paralelismo entre el estructuralismo incipiente en el campo del análisis lingüístico y el estudio formalista de la representación. Pero las prácticas conceptualistas fueron más allá de esta transposición del modelo lingüístico al modelo perceptivo al dejar atrás la espacialización del lenguaje y la temporalización de la estructura visual. El arte conceptual proponía implícitamente la sustitución del objeto de experiencia espacial y perceptiva por una definición lingüística (la obra como proposición analítica), y lo cierto es que cabe entenderlo como un asalto consecuente a las distintas dimensiones de este objeto: tanto a sus aspectos visuales, como a su *status* mercantil o a su forma de distribución. Las prácticas conceptualistas, al afrontar por vez primera las auténticas consecuencias del legado de Duchamp, propiciaron una reflexión acerca de la construcción y el papel (o la muerte) del autor al tiempo que redefinían las condiciones de recepción y el papel del espectador. El arte conceptual llevó a cabo la investigación más rigurosa del período de posguerra en torno a las convenciones de la representación pictórica y escultórica, así como una crítica fundamental de los paradigmas visuales tradicionales.

Desde el principio, el desarrollo del arte conceptual englobó un conjunto tan complejo de enfoques opuestos que cualquier intento de análisis tiene que tratar con extrema cautela las enérgicas voces (en su mayoría procedentes de los propios artistas) que exigen que se respete la pureza y la ortodoxia del movimiento. Esta peculiaridad del arte conceptual obliga a evitar la homogeneización estilística retrospectiva típica de los análisis que se limitan a un grupo de individuos y a un conjunto de prácticas e intervenciones históricas estrictamente definidas (como, por ejemplo, las actividades de Seth Siegelau en Nueva York en 1968 o la autoritaria búsqueda de ortodoxia por parte del colectivo inglés Art & Language).

En definitiva, la historia del «arte del concepto» (por emplear el término acuñado por Henry Flint en 1961)¹ no puede limitarse a una mera enumeración de los auto-

¹ Como suele pasar en historia del arte con las corrientes estilísticas, el origen y el nombre del movimiento ha sido objeto de encarnizadas disputas por parte de sus principales protagonistas. Por ejemplo, en conversaciones recientes con el autor, Barry, Kosuth y Weiner desmintieron vehementemente cualquier conexión histórica con el movimiento Fluxus y negaron incluso haber tenido conocimiento de dicho movimiento a principios de los años sesenta. Sin embargo, al menos por lo que toca a la invención del término, parece tener razón Henry Flynt cuando reivindica que fue él quien creó «el arte del concepto», la tendencia más influyente del arte contemporáneo. En 1961 inventó (y registró) la expresión «arte del concepto», su base argumental y las primeras composiciones etiquetadas como «arte del concepto». Este documento fue publicado por primera vez en *An Antology*, editado por La Monte Young en Nueva York en 1962» (en realidad, el libro fue publicado en 1963).

proclamados protagonistas del movimiento ni someterse académicamente a la pureza de intenciones y operaciones que reivindicaron². Estos artistas anunciaron sus convicciones con ese tono de superioridad moral —que hoy resulta un tanto ridículo— típico de las reivindicaciones hipertróficas que aparecen en las declaraciones de las vanguardias del siglo XX. Por ejemplo, a finales de los años sesenta Joseph Kosuth afirmaba polémicamente: «El arte antes del periodo moderno sólo es arte en la misma medida en que un hombre del Neandertal es un hombre. Por esta razón sustituí el término «obra» por el de *proposición artística*, porque una *obra* de arte conceptual en el sentido tradicional es una contradicción en los términos»³.

No podemos olvidar que los conflictos que se produjeron en la formación del arte conceptual surgieron en parte de las diferentes interpretaciones que la generación de 1965 hizo de la escultura minimalista (y de sus equivalentes pictóricos en las obras de Mangold, Ryman y Stella) y de las consecuencias que extrajeron de dicha exégesis. Asimismo, estas divergencias también tenían que ver con la influencia de los distintos artistas del movimiento minimalista, según fuera uno u otro el elegido como modelo de referencia por los artistas de la nueva generación. Por ejemplo, Dan Graham parece comprometido, fundamentalmente, con la obra de Sol LeWitt: en 1965 fue él quien organizó en su galería (la galería Daniels) la primera exposición individual de LeWitt; en 1967 escribió el artículo «Two Structures: Sol LeWitt»; y en 1969 concluía la introducción a la recopilación de sus escritos —que él mismo editó bajo el título *End Moments*— con la siguiente afirmación: «Debería resultar obvia la importancia que la obra de Sol LeWitt ha tenido en mi trabajo. Sólo espero que en el artículo que aquí se incluye (escrito por primera vez en 1967 y revisado en 1969) mi análisis retrospectivo no haya terminado por subsumir su obra dentro de *mis* categorías»⁴.

Otro aspirante a la autoría del término es Edward Kienholz, quien se supone que acuñó la expresión con su serie de *Concept Tableaux* de 1963. De hecho, hay quien lo nombra como inventor del término; véase, por ejemplo, el artículo de Roberta SMITH, «Conceptual Art», en Nikos Stangos (ed.), *Concepts of Modern Art*, Nueva York, Harper & Row, 1981, pp. 256-270 [ed. cast.: *Conceptos de arte moderno*, Madrid, Alizanza, 1985].

Joseph Kosuth, por su parte, aseguraba en su *Sixth Investigation 1969 Proposition 14* (publicado por Gerd de VRIES, Colonia, 1971) que había utilizado el término «conceptual» por primera vez en «una serie de notas fechadas en 1966 y publicadas un año después en el catálogo de una exposición titulada *Non-Anthropomorphic Art* que se celebró en la ya desaparecida Galería Lannis de Nueva York».

Y también están, por supuesto, los dos famosos textos de Sol LeWitt de 1967 y 1969 (aceptados por la mayoría de los participantes), «Paragraphs on Conceptual Art», publicado por primera vez en *Artforum* 10, vol. V, pp. 56-57, y «Sentences on Conceptual Art», publicado originalmente en *Art & Language* 1, vol. I (mayo de 1969), pp. 11-13.

² Un ejemplo típico de una comprensión de la historia del arte conceptual basada en una ciega repetición de las reivindicaciones y las convicciones de una de las figuras del movimiento puede encontrarse en el texto de Gudrun INBODEN, «Joseph Kosuth — Artist and Critic of Modernism», en *Joseph Kosuth: The Making of Meaning*, Stuttgart, Staatsgalerie Stuttgart, 1981, pp. 11-27.

³ Joseph KOSUTH, *The Sixth Investigation 1969 Proposition 14*, Colonia, Gerd de Vries/Paul Maenz, 1971.

⁴ Dan GRAHAM, *End Moments*, Nueva York, 1969. Los otros artistas minimalistas cuya obra parece haber interesado especialmente a Graham fueron Dan Flavin (Graham escribió el ensayo del catálogo de la exposición de Flavin en el Museum of Contemporary Art de Chicago en 1967) y Robert Morris (cuya obra analizaría por extenso algunos años más tarde en su artículo «Income Piece», de 1973).

Mel Bochner, en cambio, parece haber elegido a Dan Flavin como modelo y punto de referencia. Fue él quien escribió uno de los primeros artículos que se han publicado sobre Flavin: un texto-*collage* elaborado a base de citas que remiten de un modo u otro a la obra de este último⁵. De hecho, el texto-*collage* como modo de presentación parece haber jugado un papel propedéutico en las actividades de Bochner que, ese mismo año, organizó una muestra que bien podría considerarse la primera exposición verdaderamente conceptual (tanto en términos de los materiales expuestos como por lo que toca al montaje y la presentación). Bajo el título de *Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to Be Viewed as Art*, tuvo lugar en la Escuela de Artes Plásticas de Nueva York en 1966 y en ella estaban representados la mayoría de los artistas minimalistas y un buen número de artistas posminimalistas y conceptuales desconocidos por aquel entonces. Tras reunir dibujos, esbozos, documentos, tablas y demás parafernalia del proceso de producción, la exposición se limitaba a presentar los «originales» fotocopiados y reunidos en cuatro carpetas de anillas colocadas sobre pedestales en el centro de la sala de exposiciones. Aunque no deberíamos sobrestimar la importancia de estos rasgos (ni tampoco subestimar los aspectos prácticos de este estilo de presentación), lo cierto es que la intervención de Bochner trataba claramente de transformar tanto el formato de las exposiciones como el espacio mismo de exhibición; además, demuestra que este tipo de modificaciones del espacio y de los dispositivos a través de los cuales se presenta el arte —que dos años más tarde Seth Siegelaub recuperaría en sus exposiciones y publicaciones (por ejemplo, en *The Xerox Book*)— ya constituía una preocupación común de la generación de artistas posminimalistas.

Por último, el tercer ejemplo de esta diversidad generacional nos lo proporciona Joseph Kosuth quien, según parece, se decantó por Donald Judd como figura clave: al menos una de sus primeras obras de neón tautológicas pertenecientes a las *Proto-Investigations* está dedicada a Judd y a lo largo de la segunda parte de «Art after Philosophy» (publicado en noviembre de 1969) se menciona el nombre de Judd, su obra y sus escritos con la misma frecuencia con la que se hace referencia a Duchamp o a Reinhardt. Al final de este artículo, Kosuth afirma explícitamente: «No obstante, debo apresurarme a indicar que Ad Reinhardt y Duchamp —vía Johns y Morris—, así como Donald Judd me influyeron mucho más que Sol LeWitt [...]. En mi opinión, Pollock y Judd constituyen el principio y el fin de la supremacía americana en el mundo del arte»⁶.

⁵ Mel BOCHNER, «Less is Less (for Dan Flavin)», *Art and Artists* (verano de 1966).

⁶ Joseph KOSUTH, «Art after Philosophy» (segunda parte), en *The Making of Meaning*, cit., p. 175. La lista podría parecer completa si no fuera por la ausencia de Mel Bochner y On Kawara y por su negación explícita de la importancia de Sol LeWitt. Según Bochner, que en 1965 había pasado a ser profesor de la Escuela de Artes Plásticas de Nueva York, Joseph Kosuth trabajó con él como estudiante en 1965 y 1966. Dan Graham menciona que durante aquel tiempo Kosuth también visitaba con frecuencia los estudios de On Kawara y Sol LeWitt. La negación explícita de Kosuth obliga a preguntarse si la serie de Sol LeWitt titulada «Estructuras» (*Cuadrado rojo, letras blancas*, por ejemplo, producida en 1962 y expuesta por vez primera en 1965) no será precisamente uno de las inspiraciones clave de las *Proto-Investigations* de Kosuth.

Las Estructuras de Sol LeWitt

Parece ser que la obra proto-conceptual de LeWitt de principios de los años sesenta propició una comprensión del dilema esencial que ha acosado a la producción artística desde 1913 —momento en el que se formularon sus oposiciones elementales paradigmáticas— y que cabría describir como el conflicto entre la especificidad estructural y la organización azarosa. El problema consiste en que la necesidad de una reducción sistemática y una verificación empírica de los datos perceptivos de una estructura visual se opone al deseo de asignar una nueva «idea» o un nuevo sentido a un objeto de manera azarosa (como en las «transposiciones» de Mallarmé) como si ese objeto fuera un significativo (lingüístico) vacío.

Este era el dilema que Roland Barthes describía como la «dificultad de nuestra época» en 1956, en los últimos párrafos de sus *Mitologías*:

Parece ser que es una dificultad típica de nuestra época. Sólo hay una elección posible que desemboca en dos métodos igualmente extremos: o bien plantear una realidad enteramente permeable a la historia y hacer ideología, o bien, por el contrario, plantear una realidad que es *en última instancia* impenetrable, irreductible y, en este caso, hacer poesía. En suma, todavía no veo posible una síntesis de ideología y poesía (por poesía entiendo, de manera muy general, la búsqueda del sentido inalienable de las cosas)⁷.

En la Norteamérica de posguerra, estas dos críticas de las prácticas tradicionales de representación se presentaron inicialmente como posturas excluyentes y no era extraño que se atacaran mutuamente con fiereza. Por ejemplo, la forma extrema de positivismo perceptivo autocrítico de Reinhardt había ido demasiado lejos para la mayoría de los artistas de la Escuela de Nueva York y, ciertamente, también para los apologistas del arte moderno norteamericano; en especial para Greenberg y Fried que habían construido un dogma paradójico de trascendentalismo y crítica autorreferencial. Por otro lado, Reinhardt atacaba con la misma vehemencia —si no más— a su adversario, es decir, la tradición duchampiana. La virulencia de estas acusaciones resulta evidente en sus condescendientes comentarios acerca de Duchamp —«Nunca me ha gustado nada de Marcel Duchamp. Hay que elegir entre Duchamp y Mondrian»— y su recepción en la obra de Cage y Rauschenberg —«Esa intromisión de poetas, músicos y escritores en el mundo del arte me parece vergonzosa. Cage, Cunningham, Johns, Rauschenberg... Estoy en contra de la asimilación de todas las artes y de confundir el arte con la vida cotidiana»⁸.

Lo que por entonces pasaba inadvertido era el hecho de que ambas críticas a la representación conducían a resultados formales y estructurales estrictamente comparables (por ejemplo, las monocromías de Rauschenberg de la etapa 1951-1953 y las mo-

⁷ Roland BARTHES, *Mythologies*, París, 1957 p. 247 [ed. cast.: *Mitologías*, Madrid, Siglo XXI, 1980].

⁸ La primera de las dos citas aparece en la conferencia Skowhegan de Ad Reinhardt, pronunciada en 1967 y citada por Lucy LIPPARD en *Ad Reinhardt*, Nueva York, 1981, p. 195. La segunda afirmación aparece en una entrevista con Mary FULLER publicada bajo el título de «An Ad Reinhardt Monologue», *Artforum*, 10 (noviembre de 1971), pp. 36-41.

nocromías de Reinhardt como *Black Quadruplych* de 1955). Asimismo, aunque partieran de perspectivas opuestas, los argumentos críticos que acompañaban a estas obras negaban sistemáticamente los principios tradicionales y las funciones de la representación visual, dando lugar a letanías de negaciones sorprendentemente parecidas. Esto resulta tan evidente en el texto que preparó John Cage para las *White Paintings* de Rauschenberg en 1953 como en el manifiesto de Reinhardt de 1962 titulado «Art as Art». Veamos primero el texto de Cage:

A quién, Ningún sujeto, Ninguna imagen, Ningún gusto, Ningún objeto, Ninguna belleza, Ningún talento, Ninguna técnica (ningún porqué), Ninguna idea, Ninguna intención, Ningún arte, Ningún sentimiento, Ningún negro, Ningún blanco (ningún y). Tras una detenida consideración he llegado a la conclusión de que no hay nada en esas pinturas que no se pueda cambiar, que pueden contemplarse bajo cualquier luz sin que las sombras las destruyan. ¡Aleluya! El ciego vuelve a ver; el agua es pura⁹.

Y ahora el manifiesto de Ad Reinhardt en favor de su principio de «el arte como arte»:

Nada de líneas ni imágenes, nada de formas, composición o representaciones, ni visiones, sensaciones o impulsos, ni símbolos ni signos ni empastes, ni decoración ni colorido ni figuración, ni placer ni dolor, ni accidentes ni *ready-mades*, nada de cosas, nada de ideas, nada de relaciones, nada de atributos, nada de cualidades —nada que no pertenezca a la esencia¹⁰.

El formalismo empírico norteamericano de Ad Reinhardt (condensado en su fórmula «el arte como arte») y la crítica de la visualidad de Duchamp (formulada por ejemplo en la famosa ocurrencia: «Toda mi obra del periodo anterior a *Desnudo* era pintura visual. Después llegué a la idea...»)¹¹ aparecen fusionados en el intento de integrar ambas posiciones que realizó Kosuth a mediados de los años sesenta y que le condujo a su propia fórmula: «el arte como idea en cuanto que idea». Es preciso señalar, no obstante, que esta extraña combinación de la postura nominalista de Duchamp (y sus consecuencias) y la postura positivista de Reinhardt (con todo lo que implica) no se inicia en 1965 con el arte conceptual, sino que ya estaba presente en la obra de Frank Stella, quien en sus *Pinturas negras* de 1959 había reivindicado tanto las pinturas monocromas de Rauschenberg como las de Reinhardt como punto de partida. Finalmente, fue la obra de Sol LeWitt —en particular sus *Estructuras*— la que posibilitó la transición al integrar tanto el lenguaje como el signo visual en un modelo estructural.

⁹ Declaración de John Cage como reacción a la controversia generada por la exposición de las pinturas blancas de Rauschenberg, celebrada en la Galería Stable entre el 15 de septiembre y el 3 de octubre de 1953. Publicada en la columna de Emily Genauer en el *New York Herald Tribune*, 27 de diciembre de 1953, p. 6.

¹⁰ Ad REINHARDT, «Art as Art», *Art International* (diciembre de 1962). Publicado después en Barbara Rose (ed.), *Art as Art: The Selected Writings of Ad Reinhardt*, Nueva York, Viking Press, 1975, p. 56.

¹¹ Marcel Duchamp, en una entrevista con Francis ROBERTS (1963), en *Art News* (diciembre de 1968), p. 46.

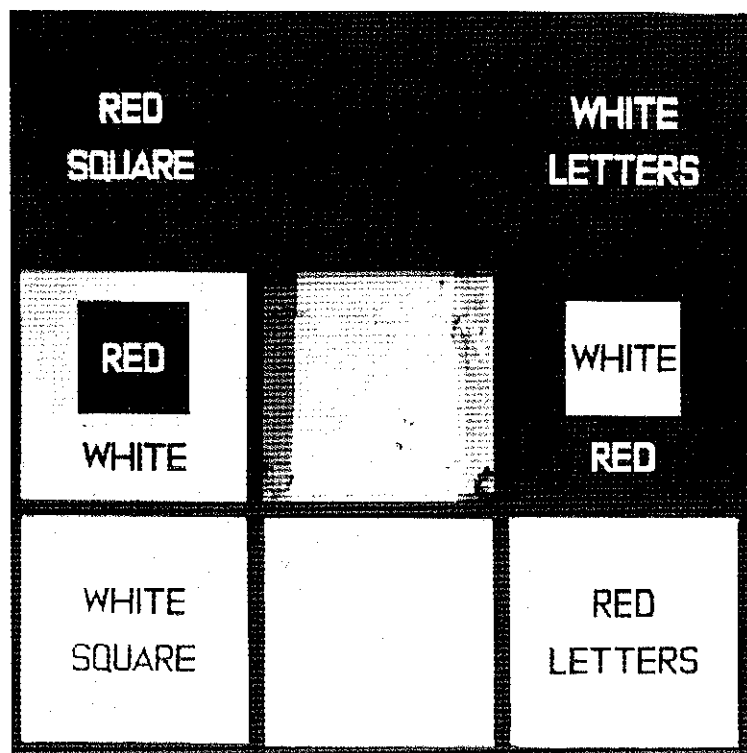
Las *Estructuras* que LeWitt realizó entre 1961 y 1962 (algunas de las cuales empleaban fotografías de Muybridge) presentaban inscripciones realizadas con un tipo de letra anodino que identificaban el color y la forma de la superficie sobre la que se asentaban (por ejemplo, «CUADRADO ROJO») y de la propia inscripción (por ejemplo, «LETRAS BLANCAS»). En la medida en que se referían tanto al soporte como a sí mismas (o, en la sección intermedia de la pintura, tanto al soporte como a la inscripción, generando una inversión paradójica), las inscripciones creaban un conflicto continuo en el espectador/lector. Este conflicto no tenía que ver únicamente con la determinación de cuál de los dos papeles debía asumir frente a la pintura, sino que, en términos más generales, concernía también a la confianza que merecía la información que se le proporcionaba y a la secuencia o el orden de dicha información: ¿debía otorgar primacía a la inscripción por encima de las características visuales identificadas por la entidad lingüística o bien la experiencia perceptiva de los elementos visuales, formales y cromáticos era anterior a su mera denominación lingüística?

Evidentemente, esta «transposición de lo lingüístico sobre lo perceptivo» no suponía un argumento a favor de «la idea» —o de la primacía lingüística— ni tampoco la definición de la obra de arte como una proposición analítica. Por el contrario, el carácter conmutativo de la obra invitaba al espectador/lector a realizar sistemáticamente todas las opciones visuales y textuales que permitieran los parámetros de la pintura y, entre ellas, el reconocimiento del elemento cuadrangular central de la pintura: un vacío espacial que revelaba la superficie de la pared como el soporte *arquitectónico* de la pintura en el espacio real y suspendía la lectura del cuadro entre la estructura arquitectónica y la definición lingüística.

En lugar de privilegiar la una o la otra, la obra de LeWitt (en su diálogo con el legado de paradojas de Jasper Johns) insistía en forzar las contradicciones implícitas en las dos esferas (la de la experiencia perceptiva y la de la experiencia lingüística) y en darles el máximo relieve posible. A diferencia de la respuesta de Frank Stella a Johns —con la que la autorreferencialidad moderna se adentró aún más en el callejón sin salida de sus convicciones positivistas (como demuestran tanto su conocida frase «lo que ves es lo que ves» como sus últimas obras)—¹², el diálogo de Sol LeWitt con Johns, Stella y, cómo no, Greenberg le llevó a establecer una relación dialéctica con el legado positivista.

¹² Por supuesto, Stella pronunció su famosa declaración en la conversación con Bruce GLASER y Donald JUDD que mantuvo en febrero de 1964 y que se publicó en *Art News* (septiembre de 1966), pp. 51-61. La inquietud que producía este dilema en la generación de artistas minimalistas todavía resulta evidente diez años más tarde, como puede apreciarse en una entrevista con Jack Burnham en la que Robert Morris aún parecía estar respondiendo (tal vez inconscientemente) a la conocida frase de Stella (Robert Morris, entrevista inédita con Jack Burnham, 21 de noviembre de 1975, Archivo Robert Morris. Citado en Maurice BERGER, *Labyrinths: Robert Morris, Minimalism and the 1960s*, Nueva York, Harper & Row, 1989, p. 25):

La pintura ha dejado de interesarme; tenía ciertos aspectos que me resultaban muy problemáticos [...]. Había un gran conflicto entre el hecho de hacer una cierta cosa y el aspecto que esa cosa tenía después. Simplemente, no me parecía que tuviera mucho sentido. En primer lugar, porque yo realizaba una actividad determinada y había también un método determinado para llevarla a cabo, pero ni la una ni el otro parecían guardar la más mínima relación con el resultado. En el teatro, en cambio, sí se puede solucionar este problema, ya que las cosas suceden en tiempo real y *lo que haces es lo que haces*. [Las cursivas son mías.]



1. Sol LeWitt, *Sin título (Cuadrado rojo, letras blancas)*, 1962.

A diferencia de Stella, su obra reveló que la compulsión moderna hacia la autorreflexividad empírica no sólo tenía su origen en el positivismo científico que constituye la lógica fundacional del capitalismo (y que subyace tanto a sus formas de producción industrial como a su ciencia y su teoría) sino que, además, toda práctica artística que interiorizara este positivismo e insistiera en una aproximación puramente empírica a la visión estaría condenada, en último término, a la tautología.

Así pues, no resulta en absoluto sorprendente que el segundo texto que LeWitt escribió acerca del arte conceptual –sus «Sentences on Conceptual Art», de la primavera de 1969– comenzara afirmando programáticamente la diferencia radical entre la lógica de la producción científica y la de la experiencia estética:

1. Los artistas conceptuales son místicos y no racionalistas. Llegan a conclusiones que la lógica no puede alcanzar.
2. Los juicios racionales repiten juicios racionales.
3. Los juicios irracionales conducen a nuevas experiencias¹³.

¹³ Sol LEWITT, «Sentences on Conceptual Art», publicado originalmente en 0-9 (1969), Nueva York, y *Art & Language* (mayo de 1969), Coventry, p. 11.

Las paradojas de Robert Morris

Durante algún tiempo fue cuestión de ideas –los más admirados eran aquellos que tenían las mejores ideas, las más incisivas (Cage y Duchamp, por ejemplo) [...]. Yo creo que hoy en día el arte es una forma de historia del arte.

Robert Morris, carta a Henry Flint, 13 de agosto de 1962

Ya a principios de la década de los sesenta, la lectura de Morris del *ready-made* duchampiano se basaba en una analogía con el modelo lingüístico de Saussure, en el que el sentido se genera a partir de las relaciones estructurales. Tal como lo recuerda Morris, «la fascinación que sentía por Duchamp tenía que ver con su obsesión lingüística, con la idea de que todas sus operaciones procedían, en último término, de una comprensión muy sofisticada del lenguaje»¹⁴. En consecuencia, la obra temprana de Morris (de 1961 a 1963) ya apuntaba a una comprensión de Duchamp que trascendía la definición limitada del *ready-made* como mera sustitución de las formas tradicionales de producción artística por una nueva estética del acto de habla («esto es una obra de arte porque yo lo digo»). Además, frente a los conceptualistas –cuya atención se centraría exclusivamente en los *ready-mades*–, Morris se interesó por obras como *Trois stoppages etalons* o los *Apuntes para el Gran vidrio (Caja verde)* desde el momento mismo en que descubrió a Duchamp, a finales de los cincuenta.

La producción de Morris durante los primeros años de la década de los sesenta y, en particular, obras como *Card File* (1962), *Metered Bulb* (1963), *I-Box* (1963), *Litanies* y *Statement of Aesthetic Withdrawal*, también titulada *Document* (1963), deja patente que su interpretación de Duchamp iba más allá que la de Johns y sentaba las bases para una definición estructural y semiótica de las funciones del *ready-made*. Tal como lo describió Morris retrospectivamente en su artículo de 1970 «Some Notes on the Phenomenology of Making»:

Hay una oscilación binaria entre lo arbitrario y lo no arbitrario o lo «motivado» que es [...] un rasgo histórico, evolutivo o diacrónico del desarrollo y el cambio del lenguaje. El lenguaje no es un arte plástico pero ambos son formas de comportamiento humano y sus respectivas estructuras bien pueden ser comparadas¹⁵.

Si en 1970 Morris reafirmaba apodícticamente el carácter ontológico de la categoría de «artes plásticas» frente a la del «lenguaje», a principios de los sesenta sus constantes ataques a los conceptos tradicionales de visualidad y plasticidad ya habían comenzado a sentar los cimientos para el desarrollo de una práctica artística que enfatizaba su paralelismo –cuando no su identidad– con los sistemas de signos lingüísticos: el arte conceptual.

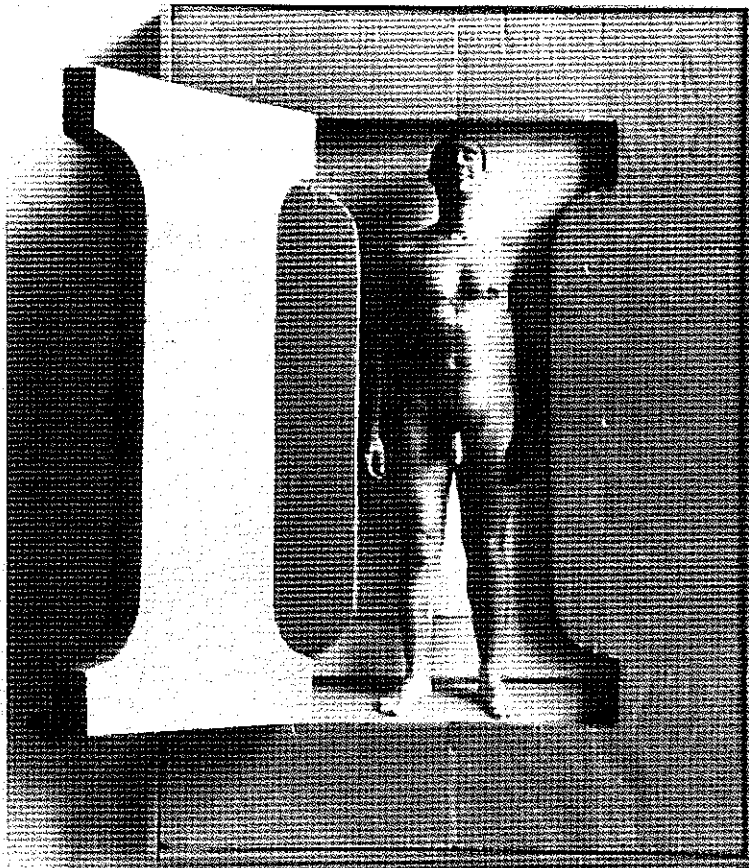
Resulta especialmente importante que, ya en 1961, con su *Box with the Sound of Its Own Making*, Morris hiciera saltar por los aires ambos conceptos. Por un lado, pres-

¹⁴ Robert Morris, citado en Maurice Berger, *Labyrinths*, cit., p. 22.

¹⁵ Robert MORRIS, «Some Notes on the Phenomenology of Making: The Search for the Motivated», *Artforum*, 9 (abril de 1970), p. 63.

cindió de la búsqueda típicamente moderna de la pureza específica de cada medio, así como de su secuela: la convicción positivista de una experiencia puramente perceptiva, presente en las tautologías visuales de Stella y en las primeras fases del minimalismo. Por el otro, al contrarrestar la supremacía de lo visual con una experiencia auditiva de importancia similar o incluso superior, renovaba la búsqueda duchampiana de un arte no retiniano. Tanto en *Box with the Sound of Its Own Making* como en sus siguientes obras, la crítica de la hegemonía de las categorías visuales tradicionales se llevó a cabo no sólo por medio de la alteración (acústica o táctil) de la pureza de la experiencia perceptiva, sino también a través de un acto literal de negación en el que se priva al espectador de prácticamente toda la información visual (o, al menos, de lo que tradicionalmente se entiende por información visual).

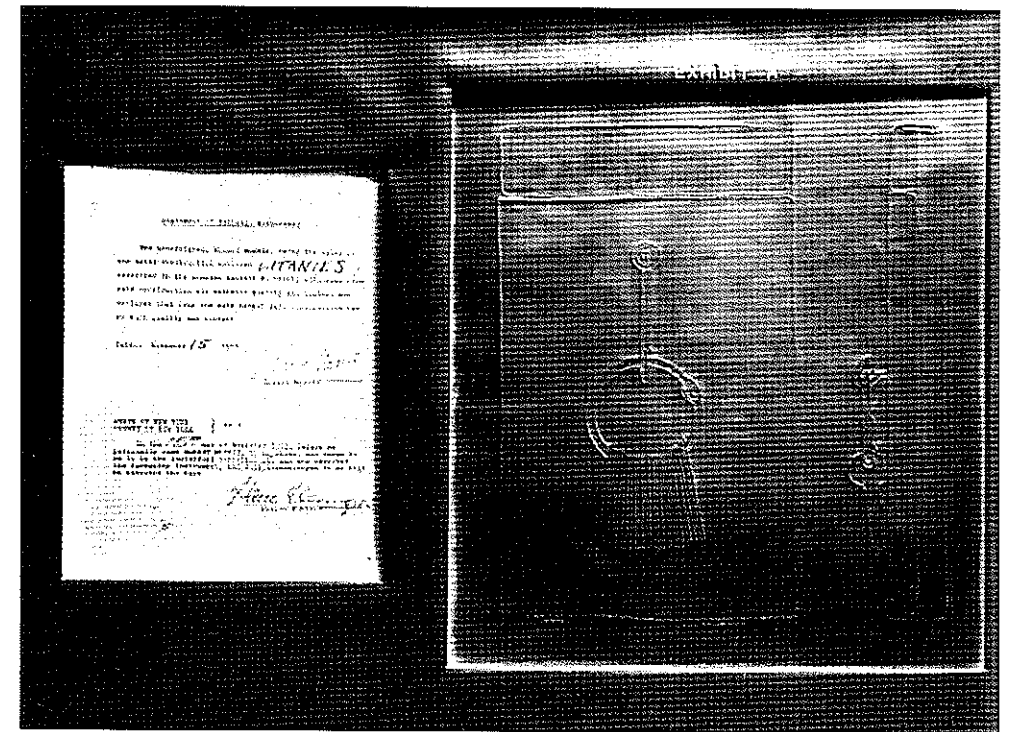
En cada una de las obras que realizó Morris a partir de principios de los sesenta, esta estrategia de «retirada perceptiva» conduce a un análisis diferente de los rasgos constitutivos del objeto estructurado y los tipos de interpretación que suscita. En *I-Box*, por ejemplo, el espectador se encuentra simultáneamente ante un juego de palabras semiótico (a partir de las palabras «I» [«yo»] y «eye» [«ojo»]) y ante una suerte



2. Robert Morris, *I-Box*, 1962.

de prestidigitación que le hace pasar de la experiencia táctil (el espectador tiene que manipular la caja físicamente para *ver* el yo del artista) al signo lingüístico (la letra *I* define la forma del dispositivo de exhibición) hasta llegar a la representación visual (la fotografía con el retrato del artista desnudo) y vuelta al principio. Naturalmente, esta división tripartita del significante estético –su separación en objeto, signo lingüístico y reproducción fotográfica– la hallamos también, con infinitas variaciones, simplificada para hacerla más didáctica (y que funcione como una contundente tautología) y sometida a un proceso de diseño estilístico (para que ocupe el lugar del cuadro), en las *Proto-Investigations* de Kosuth posteriores a 1966.

En *Document (Statement of Aesthetic Withdrawal)*, Morris lleva aún más lejos la negación literal del aspecto visual al dejar claro que después de Duchamp el *ready-made* no es sólo una proposición analítica neutra (algo así como una afirmación subyacente del tipo de «esto es una obra de arte»). A partir del *ready-made* la obra de arte queda sometida a definición legal, es el resultado de una validación institucional. La ausencia de cualidades específicamente visuales y la imposibilidad manifiesta de establecer la habilidad manual (artística) como criterio de distinción desbarata los criterios tradicionales de juicio estético (el buen gusto y las habilidades del *connoisseur*). Como consecuencia, la definición de lo estético pasa a ser una mera cuestión de convención lingüística que depende de un contrato legal y del discurso institucional (un discurso relacionado con el poder, no con el gusto).



3. Robert Morris, *Sin título (Statement of Aesthetic Withdrawal)*, 1963.

Esta erosión no sólo deteriora la hegemonía de lo visual, sino que también afecta a la autonomía y autosuficiencia –real o pretendida– de cualquier otro aspecto de la experiencia estética. Por supuesto, la obra de Duchamp ya anticipaba el hecho de que la introducción del lenguaje legal y del estilo administrativo en la presentación material del objeto artístico podía llegar a tener este efecto. En 1944 Duchamp contrató a un notario para que certificara la autenticidad de su *L.H.O.O.Q.*, de 1919, con la siguiente inscripción: «[...] Se garantiza, pues, que éste es el *ready-made* original *L.H.O.O.Q.*, París, 1919». Lo que en Duchamp aún podía no ser más que una maniobra pragmática (aunque, ciertamente, muy acorde con el placer que le proporcionaba contemplar cómo se desvanecía la base para una definición legítima de la obra de arte a partir de la capacidad visual y la competencia manual) pronto se convertiría en uno de los rasgos constitutivos de los desarrollos posteriores del arte conceptual que resulta particularmente evidente en los certificados emitidos por Piero Manzoni en los que definía a ciertas personas (o partes de estas personas) como obras de arte temporales o vitalicias (1960-1961) y aparece también, durante esos mismos años, en los certificados con los que Yves Klein asignaba zonas de sensibilidad pictórica inmaterial a los diversos coleccionistas que las adquirirían.

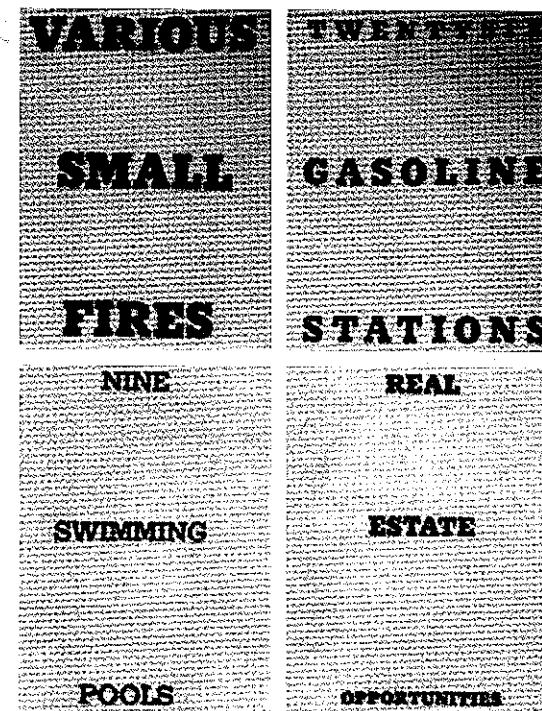
Pero esta estética de la convención lingüística y las disposiciones legales no sólo niega la validez de la estética tradicional del estudio, sino que cancela también la estética de la producción y el consumo que todavía regía en el arte pop y el minimalismo.

En la primera década del siglo XX, la crítica moderna de la representación figurativa (y, en último término, su prohibición) se convirtió en una ley de la producción pictórica cada vez más dogmática; del mismo modo, en las postrimerías del siglo XX, la prohibición de cualquier visualidad pasó a ser una norma estética ineludible para el arte conceptual. Si el *ready-made* negaba la representación figurativa, la autenticidad y la autoría al tiempo que replazaba la estética de estudio del original manufacturado por la repetición y la serie (es decir, por la ley de la producción industrial), el arte conceptual desplazó incluso la imagen del objeto producido en masa y sus formas estetizadas características del arte pop, sustituyendo la estética de la producción industrial y el consumo por una estética de la organización legal-administrativa y de la validación institucional.

Los libros de Edward Ruscha

La obra en forma de libro de Edward Ruscha ha sido, sin duda, uno de los ejemplos más relevantes de estas tendencias, además de haber ejercido una influencia fundamental sobre Dan Graham –que la reconoció como su principal fuente de inspiración en «Homes for America»– y sobre Kosuth –que en su «Art after Philosophy» lo calificaba de artista protoconceptual–. Entre las estrategias que Ruscha empleaba en 1963 y que después resultarían clave en la evolución del arte conceptual, se cuenta el recurso a la temática vernácula (por ejemplo, la arquitectura), el desarrollo sistemático de la fotografía como medio representacional y la puesta en marcha de una nueva forma de distribución (por ejemplo, el libro producido comercialmente, frente a la tradición de elaboración artesanal de los «libros de artista»).

Antes de los años sesenta, cualquier referencia a la arquitectura habría sido impensable en el contexto del formalismo norteamericano o del expresionismo abstracto (o también en el ámbito de la estética europea de posguerra). En efecto, la centralidad de una estética privada basada en la experiencia contemplativa, con la ausencia concomitante de cualquier reflexión sistemática sobre las funciones sociales de la producción artística o sobre su público real y potencial, descartaba cualquier posibilidad de exploración de la interdependencia de la producción artística y arquitectónica, incluso por lo que toca a las formas más triviales y superficiales de decoración arquitectónica¹⁶. Hubo que esperar a que surgiera el arte pop a principios de los años sesenta y, en particular, a la obra de Bernd y Hilla Becher, Claes Oldenburg y Edward Ruscha para que las referencias a la escultura monumental (incluso en su negación, como *Anti-Monumento*) y a la arquitectura vernácula introdujeran de nuevo (aunque sólo fuera implícitamente) una especulación acerca del espacio público (arquitectónico y doméstico) con la que se llamaba la atención sobre la ausencia de reflexión artística en torno al problema del público contemporáneo.



4. Edward Ruscha, *Cuatro libros*, 1962-1966.

¹⁶ Merecería la pena analizar el hecho de que un artista como Arshile Gorky se mostrara interesado por la estética de la pintura mural cuando se le encargó decorar el edificio del aeropuerto de Newark y que incluso Pollock coqueteara con la idea de que sus pinturas poseyeran una dimensión arquitectónica (incluso llegó a preguntarse si podrían transformarse en paneles arquitectónicos). Es de sobra conocido cómo la Seagram Corporation encargó a Mark Rothko un conjunto de paneles decorativos para la sede central de la empresa con resultados

En enero de 1963 (año en el que se realizó la primera retrospectiva de Duchamp en Estados Unidos, en el Art Museum de Pasadena) Ruscha, por aquel entonces un artista de Los Ángeles relativamente desconocido, decidió publicar un libro titulado *Twenty-Six Gasoline Stations*. El libro, de formato y edición bastante modestos, se apartaba decididamente de la tradición del libro de artista y su iconografía se encontraba a años luz de cualquier aspecto del arte oficial estadounidense de los años cincuenta y principios de los sesenta: el legado del expresionismo abstracto y la pintura de campo cromático. No obstante, el libro no resulta tan ajeno al pensamiento artístico de las nuevas generaciones si se tiene en cuenta que, un año antes, un artista desconocido de Nueva York llamado Andy Warhol había expuesto en la Galería Ferus una serie de treinta y dos pinturas realizadas con plantilla que mostraban latas de sopa Campbell. Aunque tanto Warhol como Ruscha aceptaban una noción de experiencia pública que venía dada ineluctablemente por las condiciones reales de consumo, ambos artistas modificaron hasta tal punto el modo de producción y la forma de distribución de su obra que lograron dirigirla a un público potencialmente nuevo.

La iconografía vernácula y popular de Ruscha, al igual que la de Warhol, toma como punto de partida el legado de una estética de la «indiferencia» que dejaron tras de sí Duchamp y Cage, así como el compromiso con una organización fáctica no jerárquica y universalmente válida que opera como una afirmación total. De hecho, la elección aleatoria a partir de una infinidad de objetos posibles (las *Veintiséis gasolineras* de Ruscha, *Los trece hombres más buscados* de Warhol) se convertiría pronto en una estrategia esencial en la estética del arte conceptual: basta pensar en *Los mil ríos más largos* de Alighiero Boetti, en *Un billón de puntos* de Robert Barry, en *Un millón de años* de Kawara o en una obra que resulta aún más significativa en este contexto, el proyecto de toda una vida de Doug Huebler titulado *Variable Piece: 70*. Esta obra pretende documentar fotográficamente «la existencia de todos los hombres con el objeto de producir la representación más auténtica y comprensiva de la especie humana que pueda lograrse de esta manera. Se editarán periódicamente distintas versiones de esta obra: “100.000 personas”, “1.000.000 de personas”, “10.000.000”, etc.». Otro ejemplo de esta estrategia lo hallamos en las obras de Stanley Brouwn o de Hanne Darboven en las que un principio abstracto y arbitrario de cuantificación pura reemplaza los principios tradicionales de la organización pictórica o escultórica y/o del orden de las relaciones compositivas.

Los libros de Ruscha no sólo modificaron la organización formal de la representación, también la forma de presentación se vio afectada: en lugar de transformar pictóricamente la iconografía fotográfica de la cultura de masas (como hicieron Warhol y los artistas pop), Ruscha se dedicó directamente a desarrollar la fotografía haciendo uso de un medio de impresión apropiado. Su fotografía era particularmente lacónica y se situaba explícitamente al margen tanto de las convenciones de la fotografía artística

desastrosos; igualmente, se abandonó el proyecto de Barnett Newman para una sinagoga. Estas excepciones confirman la regla: con la estética de posguerra se produjo una rigurosa privatización, así como una inversión total de la reflexión acerca del vínculo inextricable entre la producción artística y la experiencia social pública que había marcado la década de los veinte.



5. Andy Warhol, procedente de: *Los trece hombres más buscados*, 1964.

como de la venerable tradición de fotografía documental y, en especial, de la fotografía «comprometida». Esta utilización anónima, inexpressiva y amateur del medio fotográfico por parte de Ruscha guarda una estrecha relación con su elección iconográfica de las obras arquitectónicas más banales. De esta manera, la posición privilegiada y especializada del objeto artístico tradicional parecía inaceptable en tres niveles distintos: el de la iconografía, el del tipo de representación y el de la forma de distribución. En palabras de Victor Burgin: «Entre otras cosas, el arte conceptual intentó dismantelar la jerarquía de los medios que establece que la pintura (con la escultura a escasa distancia) es la forma artística superior, muy por encima de la fotografía»¹⁷.

Así pues, ya en los años 1965-1966, con los primeros pasos del arte conceptual, aparecen dos obras que representan el surgimiento de dos enfoques diametralmente opuestos: por un lado, las *Proto-Investigations* de Joseph Kosuth (concebidas y producidas, según su autor, en 1965)¹⁸ y, por el otro, una obra como *Homes for America* de Dan Graham. Publicada en *Arts Magazine* en diciembre de 1966, esta última obra

¹⁷ Victor BURGÍN, «The Absence of Presence», en *The End of Art Theory*, Atlantic Highlands, 1986, p. 34.

¹⁸ Al preparar este artículo no fui capaz de hallar ni una sola fuente o documento que corroborara la afirmación de Kosuth de que produjo las obras de las *Proto-Investigations* en 1965 o 1966 cuando, con veinte años

—poco conocida y que ha tardado mucho en lograr cierto reconocimiento— subraya deliberadamente su contingencia estructural y su carácter contextual y plantea cuestiones cruciales relativas a la presentación, la distribución, el público y el concepto de autoría. Al mismo tiempo, esta obra vincula la estética esotérica y autorreflexiva de la permutación propia del minimalismo con un cierto acercamiento a la arquitectura de la cultura de masas (redefiniendo así el legado del arte pop). El alejamiento de los minimalistas de cualquier representación de la experiencia social contemporánea —un tema sobre el que había insistido el arte pop—, por furtivo que fuera, se derivaba de su intento de construir modelos de significado y experiencia visuales capaces de yuxtaponer la reducción formal con un modelo perceptivo estructural y fenomenológico.

Por el contrario, en el análisis del significado (visual) que propugnaba la obra de Graham los signos están estructuralmente constituidos en el seno de las relaciones del sistema lingüístico y, *al mismo tiempo*, hacen referencia a la experiencia social y política. Aún es más, la concepción dialéctica de la representación visual de Graham eliminaba de forma polémica la diferencia entre los espacios de producción y los de reproducción (lo que, en 1969, Seth Siegelau llamaría información primaria y secundaria)¹⁹. *Homes for America* anticipaba en su estructura de producción las formas reales de distribución y recepción y, de esta manera, eliminaba la diferencia entre el objeto artístico y su reproducción (fotográfica), entre una exposición de piezas artísticas y las fotografías de su instalación, entre el espacio arquitectónico de la galería y el espacio del catálogo y la revista de arte.

de edad, estudiaba aún en la Escuela de Artes Plásticas de Nueva York. Kosuth tampoco ha sido capaz de proporcionar ningún documento que haga verificable su aseveración. Por el contrario, todos los artistas a los que he entrevistado y que conocían a Kosuth durante aquellos años desmienten explícitamente su afirmación y ninguno de ellos recuerda haber visto ninguna de las *Proto-Investigations* antes de febrero de 1967, en la exposición *Non-Anthropomorphic Art by Four Young Artists* que Kosuth organizó en la Galería Lannis. Los artistas a los que entrevisté son Robert Barry, Mel Bochner, Dan Graham y Lawrence Weiner. No estoy tratando de insinuar que Kosuth no pudiera haber realizado sus *Proto-Investigations* a los veinte años (al fin y al cabo, Frank Stella pintó sus *Black Paintings* a los veintitrés), ni que un artista con la agudeza histórica y la inteligencia estratégica de Kosuth no pudiera haber elaborado con tanta antelación los eslabones lógicos que, uniendo a Duchamp y Reinhardt con el minimalismo y el arte pop, condujeron a las *Proto-Investigations*. Lo que estoy diciendo es que ninguna obra de las que Kosuth fecha en 1965 o 1966 está documentada —al menos por ahora— como de 1965 o 1966 ni fechada con credibilidad. En cambio, los cuadros con palabras de On Kawara (cuyo estudio Kosuth visitaba con frecuencia por aquellos años), como *Something*, están reproducidos y bien documentados.

¹⁹ «Hace ya muchos años que se sabe que la mayoría de la gente traba conocimiento con la obra de un artista a través de (1) la prensa o (2) del boca a boca, y no por contacto directo con el arte en sí. Por lo que se refiere a la pintura y a la escultura, prácticas donde la presencia visual —el color, la escala, el tamaño, la localización— es tan importante, tanto la fotografía como la verbalización de la obra constituyen un envilecimiento del arte. Pero cuando el arte se ocupa con cosas que no guardan relación con la presencia física, su valor (comunicativo) intrínseco no resulta alterado por su presentación en la prensa. El uso de catálogos y libros para comunicar (y difundir) las obras es el medio más imparcial de presentar el nuevo arte. El catálogo puede operar como información primaria en la exposición, frente a la información secundaria *acerca* del arte que aparece en revistas, periódicos, etc. Y en algunos casos, la “exposición” puede ser el “catálogo”» (Seth SIEGELAU, «On Exhibitions and the World at Large» [entrevista con Charles Harrison], *Studio International* [diciembre de 1969]).

Las tautologías de Joseph Kosuth

Desde una postura claramente opuesta, en 1969 Kosuth defendía la continuación y la expansión del legado positivista moderno sirviéndose para ello de las herramientas de esa tradición que en aquel momento le debieron parecer más radicales y avanzadas: el positivismo lógico de Wittgenstein y la filosofía del lenguaje (cuando en la primera parte de «Art after Philosophy» sostenía que, «ciertamente, la filosofía del lenguaje puede considerarse la heredera del empirismo...» estaba afirmando enérgicamente esta continuidad). De este modo, creía estar desplazando el formalismo de Greenberg y Fried cuando, en realidad, no hacía más que actualizar el proyecto autorreflexivo moderno. En efecto, Kosuth trató de establecer con ciertas garantías de estabilidad una noción de arte desinteresado y autosuficiente y, a tal efecto, sometió tanto los juegos del lenguaje wittgensteinianos como el *ready-made* duchampiano a las restricciones de un modelo semántico paradójico y típicamente moderno que Michel Foucault ha denominado «pensamiento empírico-trascendental». Así pues, para el Kosuth de 1968 la producción artística era todavía el resultado de una intención artística que se constituye a sí misma a partir de la autorreflexividad (aun cuando hubiera dejado de ser perceptiva para hacerse discursiva y hubiera pasado del esencialismo a la epistemología)²⁰.

El proyecto de Kosuth resulta todavía más sorprendente si se tiene en cuenta que surgió precisamente en el momento en que la crítica del arte pop y el arte minimalista al legado del formalismo americano y a su veto a la referencialidad cosechaba sus primeros éxitos. El arte pop rebatió la supuesta superioridad del eje literal del lenguaje (visual) sobre el eje referencial —que la estética formalista de Greenberg había propugnado— por medio de la utilización provocativa de la iconografía de la cultura de masas. Más tarde, tanto el arte pop como el minimalista siguieron utilizando los medios de reproducción industrial como marco insoslayable de la producción artística o, por decirlo con otras palabras, subrayaron el hecho de que la estética de la producción y el consumo había sustituido definitivamente a la estética del estudio. Finalmente, el arte pop y el minimalista exhumaron la historia reprimida de Duchamp (y del dadaísmo en general), fenómenos igualmente inaceptables para el pensamiento estético imperante a finales de los años cincuenta y comienzos de los sesenta. Pero todavía hay un motivo más por el que la estrecha interpretación del *ready-made* que sostenía Kosuth resulta sorprendente: en 1969 afirmó explícitamente que había llegado a la obra de Duchamp a través de la mediación de Johns y Morris y no por medio del estudio directo de los escritos y las obras de Duchamp²¹.

Como ya hemos visto, en las dos primeras fases de la recepción de Duchamp por parte de los artistas estadounidenses —Johns y Rauschenberg a principios de los años

²⁰ Esta distinción se analiza en profundidad en el excelente estudio de Hal FOSTER sobre las diferencias paradigmáticas que aparecieron en el seno del minimalismo: «The Crux of Minimalism», *Individuals*, Los Ángeles, The Museum of Contemporary Art, 1986, pp. 162-183.

²¹ Véase n. 5.

cincuenta y Warhol y Morris a principios de los sesenta— se fue ampliando gradualmente el abanico de consecuencias e implicaciones de los *ready-mades* que se tenía en cuenta²². Resulta, pues, enormemente desconcertante comprobar cómo después de 1968 —año en el que se podría fechar el comienzo de la tercera fase de la recepción de Duchamp— la comprensión de este modelo por parte de los artistas conceptuales todavía privilegiaba la declaración de intenciones por encima de la contextualización. En efecto, este malentendido no sólo afecta a «Art after Philosophy» de Kosuth, sino también al colectivo inglés Art & Language que, en la introducción al primer número de su revista en mayo de 1969, sostenía:

Ubicar un objeto en un contexto en el que la atención de cualquier espectador esté condicionada por la expectativa del reconocimiento de objetos artísticos. Por ejemplo, situar lo que hasta entonces había sido un objeto de características visuales distintas a las esperadas en un ambiente artístico, o que el artista declare que se trata de un objeto artístico, independientemente de que se encuentre o no en un ambiente artístico. Mediante la utilización de estas técnicas se otorgó a lo que parecían ser morfologías totalmente nuevas el derecho a formar parte de la clase de «objetos artísticos».

Es el caso de los *ready-mades* de Duchamp o del *Retrato de Iris Clert* de Rauschenberg²³.

Unos pocos meses más tarde, Kosuth basaba sus argumentos a favor del desarrollo de un arte conceptual en una lectura de Duchamp tan restringida como ésta. En efecto, su limitada visión de la historia y la tipología de la obra de Duchamp le llevó a proponer una argumentación que se centraba exclusivamente en los «*ready-mades* sin manipular». En consecuencia, la teoría inicial del arte conceptual no sólo dejó de lado la obra pictórica de Duchamp, sino que también soslayó una obra tan importante como *Trois stoppages étalons* (1913), por no mencionar el *Gran vidrio* (1915-1923), *Étants donné* (1946-1966) o *Boîte en valise* (1943). Pero lo peor es que incluso su in-

²² Como ha planteado Rosalind KRAUSS, ya en aquel momento Johns consiguió ir más allá de las primeras interpretaciones del *ready-made* como mera estética de declaración de intenciones («Sense and Sensibility», *Artforum*, 12 [noviembre de 1973], pp. 43-52, n. 4):

Si tenemos en cuenta que la pintura de Stella guardaba una estrecha relación con la obra de Johns, debemos considerar también que la interpretación que hacía este último de Duchamp y el *ready-made* —una lectura diametralmente opuesta a la del grupo conceptualista— tiene cierta relevancia en esta conexión, ya que para Johns el *ready-made* era un signo de que la vinculación entre el objeto artístico final y la matriz psicológica de la que procedía no era en absoluto necesaria; desde luego, en el caso del *ready-made* esta posible conexión quedaba excluida de antemano. Duchamp no había hecho (fabricado) *La fuente*, tan sólo la había seleccionado, de forma que es imposible que el urinario pueda ser «expresión» del artista. Es como una frase que aparece en el mundo sin autorización del hablante que se encuentra «detrás» de ella. Dado que el papel del fabricante y el del artista están claramente separados, no hay forma de que el urinario funcione como una exteriorización del estado mental del artista. Y puesto que no funciona según los principios de la gramática de la personalidad estética, *La fuente* establece un hiato respecto a la noción de personalidad en sí. La relación entre la *Bandera americana* de Johns y su lectura de *La fuente* consiste en que el carácter artístico de esta última no está legitimado por haber salido pincelada a pincelada de la psique privada del artista. Es como un hombre que tararea distraído y se queda pasmado cuando se le pregunta si la canción que canta es ésta o la otra. En definitiva, es un caso en el que no está claro cómo podría aplicarse la gramática de la intención.

²³ Introducción, *Art & Language* 1, vol. 1 (mayo de 1969), p. 5.

terpretación de los *ready-mades* sin manipular es extremadamente limitada y reduce el modelo del *ready-made* a una mera proposición analítica. Tanto el colectivo Art & Language como Kosuth en su «Art after Philosophy» se refieren al conocido ejemplo de la estética del acto de habla de Rauschenberg («Esto es un retrato de Iris Clert porque yo lo digo»), basada en una comprensión bastante restringida del *ready-made* en términos de declaración artística intencionada. Esta concepción, típica de principios de los cincuenta, halló continuidad en la famosa norma lapidaria de Judd —una divisa patentemente absurda— que el texto de Kosuth cita algo más tarde: «Si alguien dice que es arte, entonces es que es arte».

En 1969, tanto Art & Language como Kosuth privilegiaban la «proposición analítica» inherente a todo *ready-made* —es decir, la afirmación «esto es una obra de arte»—, por encima de cualquier otra característica de este modelo (su estructura lógica, sus rasgos de objeto de uso y consumo fruto de la producción industrial, su índole serial o su dependencia del contexto que le da sentido). Y, lo que es aún más importante, según Kosuth todo esto significa que la autoconstitución de las proposiciones artísticas implica una negación de toda referencialidad, ya proceda del contexto histórico del signo (artístico) o de su función y uso social:

Las obras de arte son proposiciones analíticas. Es decir, si se las contempla en su contexto —en tanto que arte— no proporcionan información acerca de ningún hecho. Una obra de arte es una tautología en la medida en que es una presentación de la intención del artista; es decir, el artista afirma que esa obra de arte en particular *es* arte, o lo que es lo mismo, es una *definición* de arte. Así, el hecho de que sea arte es verdadero *a priori* (esto es lo que Judd quiere decir cuando afirma que «si alguien dice que es arte, entonces es que es arte») ²⁴.

Unos meses más tarde, Kosuth escribía en *The Sixth Investigation 1969 Proposition 14* (un texto que ha desaparecido misteriosamente de su recopilación de escritos):

Si se considera las formas que asume el arte en tanto que lenguaje del arte, es posible darse cuenta de que una obra de arte es un tipo de proposición que aparece en un contexto artístico como comentario acerca del arte. El análisis de los tipos de proposición revela que el arte tiene un modo de «funcionamiento» similar al de las proposiciones analíticas. Las obras de arte que intentan decirnos algo acerca del mundo están condenadas al fracaso [...]. La ausencia de realidad constituye precisamente la realidad del arte ²⁵.

Los esfuerzos de Kosuth por restablecer la autorreflexividad discursiva bajo el embozo de una crítica a la autorreflexividad visual y formal de Greenberg y Fried resultan particularmente sorprendentes si tenemos en cuenta que una parte considerable de «Art after Philosophy» se dedica a la minuciosa construcción de una genealogía del

²⁴ Joseph Kosuth, «Art after Philosophy», *Studio International* 915-917 (octubre-diciembre de 1969). La cita procede de Joseph Kosuth, *The Making of Meaning*, cit., p. 155.

²⁵ Joseph Kosuth, *The Sixth Investigation 1969 Proposition 14*, cit.

arte conceptual como proyecto histórico (por ejemplo, «todo el arte [después de Duchamp] es conceptual porque el arte sólo existe conceptualmente»). Inevitablemente, la contextualización historiográfica que subyace a esta construcción de un linaje nos «dice algo acerca del mundo» —al menos del mundo del arte—; es decir, funciona inadvertidamente como una proposición sintética (aunque sólo sea en el marco de las convenciones de un sistema lingüístico particular) y niega, por consiguiente, tanto la pureza como la posibilidad de una producción artística autónoma capaz de funcionar como una mera proposición analítica en el sistema lingüístico propio del arte.

Tal vez se podría argumentar que, en realidad, el culto a la tautología de Kosuth lleva a buen término el proyecto simbolista. Podría alegarse, por ejemplo, que supone la extensión lógica de la preocupación del simbolismo por la teorización y por las formas de concepción e interpretación propias del arte. Sin embargo, esto no permite eludir otras cuestiones relativas al marco histórico diferencial en el que se produce dicho culto. La teología moderna del arte se encuentra atrapada ya desde sus orígenes simbolistas en la encrucijada de una oposición radical: la veneración religiosa de la forma plástica autorreferencial en tanto que pura negación del pensamiento racionalista y empirista puede interpretarse también como una instrumentalización y una inscripción de ese sistema que se niega en el terreno de la estética (buena prueba de ello sería la aplicación prácticamente inmediata y universal del simbolismo al mundo de la producción mercantil de finales del siglo XIX).

Los efectos de esta dialéctica comenzaron a dejarse notar en la posguerra, cuando, en el contexto de una fusión cada vez más veloz de la industria cultural y los últimos bastiones de autonomía del arte académico, la autorreflexividad pasó inevitablemente a moverse en un terreno a medio camino entre el positivismo lógico y la campaña publicitaria. Además, los derechos y la lógica intrínseca de la clase media de posguerra —cuyo apogeo se produciría en los años sesenta— parecían exigir también una identidad estética que se encontró en este modelo de la tautología y la estética de la administración. En efecto, la estructura de esta identidad estética es en todo similar a la identidad social de una clase cuyo cometido es la administración del trabajo y de la producción (en lugar de la producción sin más) y la distribución de mercancías. Firmemente establecida como el estrato social más poderoso de la sociedad de posguerra, la clase media, como escribió H. G. Helms en su libro sobre Max Stirner, «renuncia voluntariamente al derecho a intervenir en el proceso político de toma de decisiones con el objeto de alcanzar una posición más eficaz en las condiciones políticas existentes»²⁶.

La estética del poder administrativo halló su expresión literaria más desarrollada en el fenómeno del *nouveau roman* de Robbe-Grillet. Y no es casual que este proyecto literario profundamente positivista sirviera en el contexto estadounidense como punto de partida para el arte conceptual. Paradójicamente, en este mismo momento histórico, en Francia, las funciones sociales del principio de la tautología fueron objeto de un profundo examen crítico, el análisis más lúcido al que se haya sometido esta

²⁶ Hans G. HELMS, *Die Ideologie der anonymen Gesellschaft*, Colonia, 1968, p. 3.

cuestión. En los primeros escritos de Roland Barthes aparece simultáneamente un análisis de la tautología y del *nouveau roman*:

Tautología. Sí, ya sé que es una palabra fea. Pero también lo es la cosa que nombra. La tautología es un dispositivo verbal que establece definiciones redundantes («*El teatro es el teatro*») [...]. Uno se refugia en la tautología como se refugia en el miedo, en la ira o en la tristeza, es decir, cuando se carece de una explicación [...]. En la tautología tiene lugar un doble asesinato: acabas con la racionalidad porque se te resiste; acabas con el lenguaje porque te traiciona [...]. Ahora bien, cualquier rechazo del lenguaje equivale a la muerte. La tautología genera un mundo muerto, inmóvil²⁷.

Diez años más tarde, también en Francia, se analizaba de nuevo la naturaleza de la tautología, justo en el momento en que Kosuth descubría que era el elemento estético central de la época. En esta ocasión no se definió la tautología como una forma lingüística y retórica sino como un efecto social general, como el reflejo conductual inevitable y la condición universal de la experiencia una vez que la estructura de la industria cultural desarrollada (es decir, la publicidad y los medios de comunicación) hubo marcado las pautas de la cultura del espectáculo. Ahora bien, aún está por determinar si el arte conceptual puso en práctica estos presupuestos en el ámbito de la estética —lo que explicaría su éxito en un mundo dominado por los estrategas publicitarios— o si, por el contrario, se limitó a someterse a la lógica inevitable de un mundo absolutamente burocratizado, por emplear la conocida expresión de Adorno. En 1967, Guy Debord advertía que:

El carácter esencialmente tautológico del espectáculo deriva del sencillo hecho de que sus medios son, simultáneamente, sus fines. Es el sol que nunca se pone en el imperio de la pasividad moderna; cubre la totalidad de la superficie del mundo y se baña constantemente en su propia gloria²⁸.

Una historia con muchos cuadrados

Las formas visuales que se corresponden con mayor exactitud con la forma lingüística de la tautología son el cuadrado y su rotación estereométrica, el cubo. No debería sorprendernos, pues, que estas dos formas proliferaran en la producción pictórica y escultórica de principios y mediados de los años sesenta, cuando se propugnó una rigurosa autorreflexividad que analizara las limitaciones tradicionales de los objetos escultóricos modernos y, al mismo tiempo, una reflexión fenomenológica en torno a la visualidad espacial que permitiera reincorporar parámetros arquitectónicos al ámbito de la pintura y la escultura.

²⁷ Roland Barthes, *Mythologies*, cit., pp. 240-241.

²⁸ Guy DEBORD, *The Society of the Spectacle*, Detroit, Black & Red, 1970, sección 13. Publicado originalmente en París en 1967 [ed. cast.: *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-textos, 1999].

El cuadrado y el cubo dominaban de tal manera el vocabulario de la escultura minimalista que en 1967 Lucy Lippard publicó un cuestionario que había hecho circular entre numerosos artistas y con el que pretendía esclarecer el papel que cumplían esas formas. Las respuestas de Donald Judd constituyen un buen ejemplo de los múltiples intentos que realizó para distinguir la morfología del minimalismo de las investigaciones —muy similares— que había llevado a cabo la vanguardia histórica a principios del siglo XX. Judd dio pábulo a la dimensión más agresiva del pensamiento tautológico (disfrazada, como era costumbre en él, de pragmatismo) limitándose a negar que las formas geométricas o estereométricas pudieran tener algún significado histórico:

No creo que haya nada especial en los cuadrados —forma que yo no uso— ni en los cubos. Desde luego, no poseen ningún sentido intrínseco ni ningún tipo de superioridad. Ahora bien, los cubos son más fáciles de hacer que las esferas. La virtud principal de las formas geométricas es que no son orgánicas, como sí lo es el resto del arte. Sería un gran acontecimiento que se descubriera una forma que no fuera ni geométrica ni orgánica²⁹.

El cuadrado, en tanto que forma central de la autorreflexividad visual, anula los parámetros espaciales tradicionales relativos a la verticalidad y la horizontalidad y, así, elimina la metafísica espacial y sus convenciones hermenéuticas. De esta manera, el cuadrado (comenzando por el *Cuadrado negro* de Malevich de 1915) apunta siempre en su propia dirección como perímetro espacial, como plano y como superficie, al tiempo que funciona como soporte. Sin embargo, este gesto autorreferencial que define la forma en términos puramente pictóricos parece haber sucumbido a su propio éxito, de modo que la pintura cuadrada se ha visto obligada a asumir paradójica pero inevitablemente el carácter de un relieve/objeto situado en el espacio real. De esta manera, invita al espectador a contemplar/leer su contingencia espacial y su índole arquitectónica insistiendo en la transición inminente e irreversible de la pintura a la escultura.

Esta transición se produjo con el arte proto-conceptual de entre principios y mediados de la década de los sesenta a través de un pequeño número de operaciones pictóricas específicas. En primer lugar, por medio del énfasis en la opacidad de la pintura. La índole objetual de la estructura pictórica se subrayó mediante la unificación y la homogeneización de su superficie a través de la monocromía, la textura serializada y la estructura compositiva reticular, así como mediante la negación literal de la transparencia espacial del cuadro por el sencillo método de cambiar su soporte material y pasar del lienzo a la

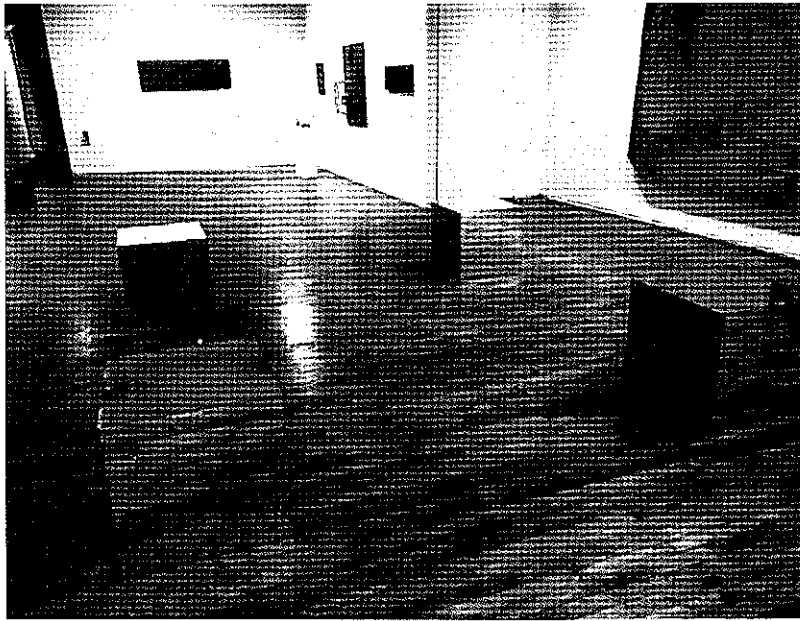
²⁹ Donald Judd, en Lucy LIPPARD, «Homage to the Square», *Art in America* (julio-agosto de 1967), pp. 50-57. La tremenda difusión del cuadrado en el arte de principios y mediados de los años sesenta es obvia: las obras de finales de los cincuenta, como los cuadros de Reinhardt y Ryman, así como un gran número de esculturas que aparecieron a principios de los sesenta (Andre, LeWitt, Judd), desarrollaron infinitas variaciones de esta forma tautológica. Curiosamente, incluso la obra de Kosuth de mediados de los sesenta —a pesar de subrayar su procedencia del *status* objetual tradicional de la pintura y del diseño visual/formal— continúa presentando definiciones de palabras sobre grandes *cuadrados* negros de lienzo. En cambio, basta pensar en la obra de Jasper Johns o de Barnett Newman —en tanto que predecesores inmediatos de esta generación— para darse cuenta de que el cuadrado apenas aparecía (o no aparecía en absoluto) en aquellos momentos.

tela sin bastidor o al metal. Este tipo de investigación se desarrolló sistemáticamente en las pinturas preconceptuales de principios y mediados de los sesenta de Robert Ryman —que recurrió a todas estas estrategias, tanto por separado como combinándolas— y, después de 1965, en los cuadros de Robert Barry, Daniel Buren y Niele Toroni.

En segundo lugar —y en abierta oposición con el primer movimiento—, la naturaleza objetual de la pintura también se subrayó a través del énfasis literal en su *transparencia*. Se buscaba establecer una relación dialéctica entre la superficie pictórica, el marco y el soporte arquitectónico, ya fuera por medio de la apertura literal del soporte pictórico —como sucede en las primeras *Estructuras* de Sol LeWitt— o de la inserción de superficies traslúcidas o transparentes en el marco visual convencional, como ocurre en los cuadros de fibra de vidrio de Ryman, en los primeros cuadros de nylon de Buren o en los paneles de cristal enmarcados en metal que produjeron Michael Asher y Gerhard Richter entre 1965 y 1967. O como en las primeras obras de Robert Barry (piénsese en *Pintura en cuatro partes*, de 1967), donde las piezas cuadradas de lienzo monocromo parecían asumir el papel de meras demarcaciones arquitectónicas: funcionaban como objetos pictóricos descentrados que delimitaban el espacio arquitectónico *externo* de forma análoga a como las composiciones seriales o centrales de las primeras obras minimalistas definían el espacio pictórico o escultórico interno. O como sucede también en el lienzo cuadrado de Barry (de 1967), que debe ser situado exactamente en el centro de la pared de la que se cuelga, una obra pensada para que su interpretación oscile entre su consideración como objeto pictórico unificado y centrado y la experiencia de la contingencia arquitectónica; de este modo, tanto la labor sobredeterminante del comisario de exposición que ubica la obra como las convenciones de la instalación (tradicionalmente negadas en pintura y escultura) se incorporan a la *concepción* misma de la obra.

En tercer lugar, el procedimiento más habitual para llevar a cabo esta transición a la escultura consiste en la «simple» rotación del cuadrado, una operación patente en el famoso diagrama de Naum Gabo de 1937 en el que se yuxtapone un cubo volumétrico y otro estereométrico con el objeto de esclarecer la continuidad implícita entre las formas planas y estereométricas y las volumétricas. Esta rotación fue capaz de generar estructuras cúbicas tan distintas como *Condensation Cube* de Hans Haacke (1963-1965), *Four Mirrored Cubes* de Robert Morris (1965), *Mineral Coated Glass Cubes*, producida ese mismo año por Larry Bell, o la obra de Sol LeWitt *Wall-Floor Piece (Three Squares)*, de 1966. Además de compartir la morfología del cubo, todas ellas analizan la relación dialéctica que existe entre la opacidad y la transparencia y proponen una síntesis de esa relación a través del reflejo especular (es el caso de los *Mirrored Cubes* de Morris o de las variaciones sobre ese mismo tema de Larry Bell). Al mismo tiempo, el planteamiento de la dialéctica marco-superficie y objeto-soporte arquitectónico de estas obras permitió cuestionar las relaciones tradicionales entre fondo y figura.

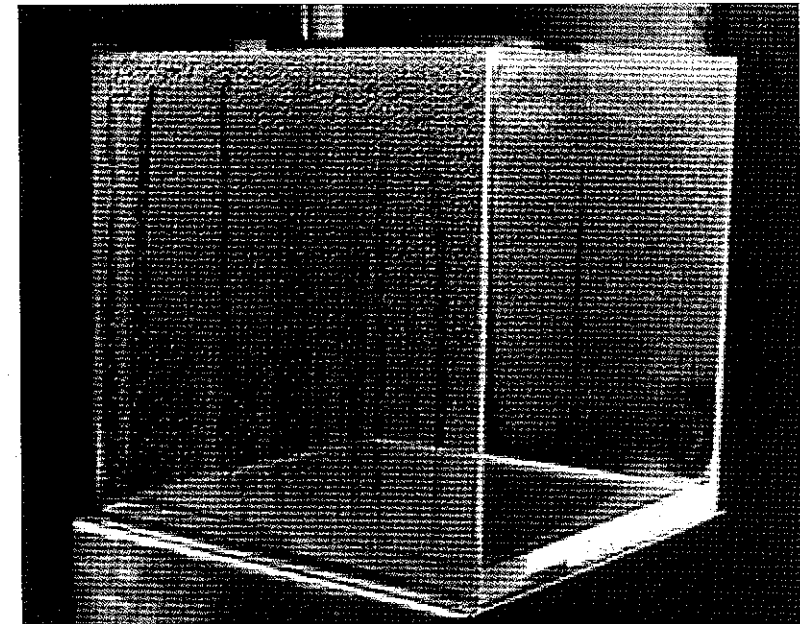
El despliegue de estas estrategias —ya sea de todas a la vez o, lo que es más habitual, de una combinación de algunas de ellas— en el contexto del arte minimalista y posminimalista, es decir, en la pintura y la escultura proto-conceptual, dio como fruto un amplio abanico de objetos híbridos que ya no se inscribían en las categorías tradicionales de estudio ni tampoco podían ser identificados como relieves o decoraciones arquitectónicas (términos de compromiso a los que habitualmente se recurre para salvar el abismo entre



6. Robert Morris, *Four Mirrored Cubes*, 1965.

catgorías). En este sentido, estos objetos obligaron a idear nuevos puntos de vista desde los que abordar el arte conceptual. No sólo difuminaron y erosionaron las fronteras entre las categorías artísticas tradicionales de la producción de estudio mediante el uso de métodos de producción industriales, al modo del minimalismo, sino que llevaron aún más lejos su revisión crítica del discurso del estudio frente al discurso de la producción y el consumo; así, a través del desmantelamiento de ambos discursos y de sus convenciones visuales implícitas, terminaron por alumbrar una firme estética de la administración.

La gran diversidad de estos objetos protoconceptuales parecía sintomática de la existencia de una insalvable disparidad en sus operaciones estéticas. De este modo, en un primer momento se pensó que cualquier lectura comparativa basada en la aparente analogía de sus organizaciones formales y morfológicas (el motivo visual del cuadrado) era ilegítima, lo que propició la exclusión sistemática de una obra como *Condensation Cube*, de Hans Haacke, de los elencos de arte minimalista. La definición de la producción y la recepción artísticas que elaboraron todos estos autores a mediados de los años sesenta fue más allá de los confines de la visualidad (tanto en términos de los materiales y los procedimientos de producción típicos del estudio como de la producción industrial) y es precisamente esta semejanza la que permite comprender que entre sus obras existe un vínculo más fuerte que el de la mera analogía morfológica o estructural. Las obras proto-conceptuales de mediados de los sesenta establecieron una nueva definición de la experiencia estética como una multiplicidad de modos *no especializados* de experiencia lingüística y objetual. Según la interpretación que suscitan estos objetos, los elementos constitutivos de la experiencia estética —en tanto que asignación de sentido individual y colectiva a los objetos— son tanto las convenciones



7. Hans Haacke, *Condensation Cube*, 1963-1965.

lingüísticas como las *especulares*, tanto la determinación institucional del *status* del objeto como la capacidad hermenéutica del espectador.

Desde este punto de vista, lo que permite diferenciar estos objetos entre sí es el hincapié que hace cada uno de ellos en distintos aspectos de la deconstrucción de los conceptos tradicionales de la visualidad. Por ejemplo, la obra de Morris *Mirrored Cubes* —una ejecución casi literal de una propuesta implícita en la *Caja verde* de Duchamp—, sitúa al espectador en la *sutura* del reflejo especular, en ese punto de contacto entre el objeto escultórico y el soporte arquitectónico en el que ninguno de los elementos de la tríada que forman el espectador, el objeto escultórico y el espacio arquitectónico se encuentra en una posición de dominio o de ventaja sobre los demás. De este modo, el meollo de la cuestión sigue siendo el objeto escultórico y su percepción visual, en la medida en que esta obra opera simultáneamente a favor y en contra de la subsunción de un modelo fenomenológico de experiencia bajo un modelo tradicional de especularidad puramente visual.

En cambio, *Condensation Cube* de Hans Haacke —pese a que adolece de un riguroso reductivismo científico y arrastra la pesada carga del legado del positivismo empírico moderno— se aparta de la relación especular con el objeto en general y establece en su lugar un sistema biofísico que vincula al espectador con el objeto escultórico y el contenedor arquitectónico. Mientras Morris hace que el espectador pase de un modelo de especularidad contemplativa a un bucle fenomenológico de movimiento corporal y reflejo perceptivo, Haacke prescinde del otrora revolucionario concepto de activación «táctil» de la experiencia del espectador: el «sistema» determinista pone entre paréntesis el marco fenomenológico. Su obra suspende la «contemplación» táctil de Morris por medio de un sintagma de base científica (en este caso en concreto se trata del proceso de condensación y

evaporación que tiene lugar dentro del cubo como resultado de los cambios de temperatura que se producen en la galería en función de la variación del número de espectadores).

Finalmente, deberíamos tomar en consideración la que fue, posiblemente, la última transformación creíble del cuadrado. Nos referimos a dos obras de Lawrence Weiner —*A Square Removal from a Rug in Use* y *A 36 X 36 Removal to the Lathing or Support Wall of Plaster or Wallboard from a Wall* (publicadas o «reproducidas» en *Statements*, 1968)—, producidas en 1968, el momento culminante del arte conceptual. En ambas resultan evidentes los cambios de paradigma que el arte conceptual había puesto en marcha frente al legado reduccionista del formalismo. A pesar de que su respeto por la geometría clásica como elemento formal definitorio les impide romper estructural y morfológicamente con las tradiciones formales, ambas intervenciones se inscriben en las superficies de soporte típicas de la institución y/o del hogar de las que esas tradiciones siempre renegaron. La alfombra (para la escultura) y la pared (para la pintura), elementos que la estética idealista siempre consideró meros «suplementos», aparecen aquí en un primer plano no sólo como parte de la base material de la obra, sino como su inevitable ubicación futura. De esta manera, en el momento mismo de la concepción de la intervención, su estructura, su localización y sus materiales están ya completamente determinados por su destino futuro. Dado que la superficie no está explícitamente especificada en términos de su contexto institucional, esta ambigüedad de dislocación genera dos lecturas opuestas aunque complementarias. Por un lado, pone en entredicho la idea generalizada de que la obra de arte debería ubicarse exclusivamente en una localización «especializada» o «cualificada» (la «pared» o la «alfombra» podrían ser las del hogar o las del museo o incluso podrían estar en cualquier otro lugar como, por ejemplo, una oficina). Por el otro, ninguna de estas dos superficies es independiente de su localización institucional; la inscripción física en cada superficie particular genera inevitablemente interpretaciones contextuales que dependen de las convenciones institucionales y del uso particular de esas superficies en cada lugar.

La obra de Weiner trasciende la precisión literal o perceptiva con la que anteriormente Barry y Ryman conectaron sus objetos pictóricos con las paredes de la sala de exposiciones tradicional. En efecto, con el objeto de hacer manifiesta la interdependencia física y perceptiva de ambos elementos, los cuadrados de Weiner se encuentran físicamente integrados con las superficies que les sirven de soporte y con su definición institucional. Además, dado que la inscripción de la obra implica, paradójicamente, la necesidad de desplazar físicamente la superficie de soporte, genera también una experiencia de retirada perceptiva. En la medida en que la obra niega el carácter especular del objeto artístico tradicional al restarle información visual en lugar de añadirsele, este acto de retirada *perceptiva* opera al mismo tiempo como una intervención física (y simbólica) en las relaciones de propiedad y poder institucionales que subyacen a la supuesta neutralidad de los «meros» dispositivos de presentación. La instalación y/o adquisición de cualquiera de estas obras requiere que el futuro propietario acepte la posibilidad de una eliminación/retirada/interrupción física tanto en el ámbito del orden institucional como en el de la propiedad privada.

Así pues, no es de extrañar que con ocasión de la primera gran exposición de arte conceptual de Seth Siegelaub, titulada *January 5-31, 1969*, Lawrence Weiner presen-

tara una fórmula que habría de funcionar como matriz para todas sus propuestas posteriores. La idea era abordar específicamente las relaciones que convierten una obra de arte en una fórmula abierta, estructural y sintagmática. Weiner estableció los parámetros de una obra de arte en función de las condiciones de la autoría y la producción —y su interdependencia con las condiciones de propiedad y uso— pero también, en su propio nivel proposicional, como una *definición lingüística* contingente determinada por la interrelación dinámica de *todos* estos parámetros:

En relación a los diversos tipos de uso:

1. *El artista puede construir la pieza*
2. *La pieza puede ser fabricada*
3. *No es necesario que la pieza sea construida*

Cada una de estas posibilidades es coherente con la intención del artista, la decisión relativa a la condición corresponde al espectador en el momento de la recepción.

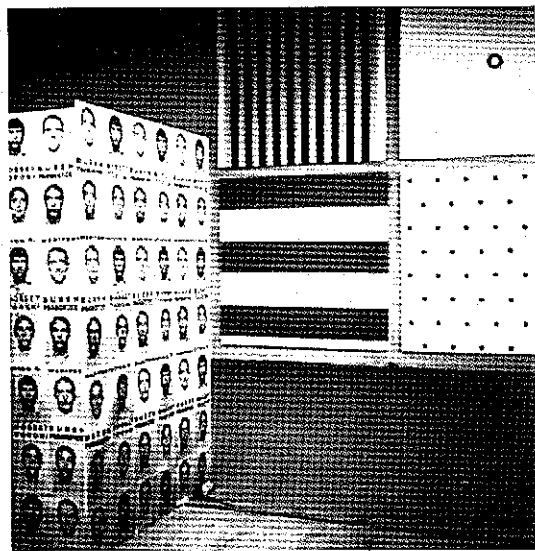
Así pues, aquí se pone en juego por primera vez una crítica que opera en el nivel de la «institución» estética. Implica un reconocimiento de que los materiales y los procedimientos de producción, las superficies y las texturas, las localizaciones y el emplazamiento no son sólo cuestiones pictóricas o escultóricas que haya que afrontar en términos de una fenomenología de la experiencia visual y cognitiva o mediante un análisis estructural del signo (como todavía creían la mayoría de los artistas minimalistas y pos-minimalistas), sino que son elementos que se encuentran desde siempre inscritos en las convenciones del lenguaje y, por tanto, en el seno de las relaciones de poder institucional y de la inversión ideológica y económica. Ahora bien, aunque este reconocimiento todavía se encontrara en estado latente en la obra de finales de los sesenta de Weiner y de Barry, pronto se manifestaría explícitamente en las creaciones de algunos artistas europeos de esa misma generación, en particular en las piezas que Marcel Broodthaers, Daniel Buren y Hans Haacke produjeron después de 1966. En efecto, la crítica institucional se convirtió en el punto central de los asaltos de estos tres artistas a la falsa neutralidad de la visión que sirve como justificación implícita de estas instituciones.

En 1965, Buren —al igual que sus colegas estadounidenses— comenzó una revisión crítica del minimalismo. Su precoz comprensión de la obra de Flavin, Ryman y Stella le permitió elaborar un análisis estrictamente pictórico que pronto le llevaría a una inversión de las concepciones pictóricas y escultóricas de lo visual en general. Buren se dedicó, por un lado, a repasar críticamente la herencia de la pintura moderna (y de la pintura norteamericana de posguerra) y, por el otro, a un análisis del legado de Duchamp, que interpretó muy críticamente como una negación absolutamente inaceptable de la pintura. Aunque su peculiar lectura de la obra de Duchamp y del *ready-made* como actos de anarquismo radical pequeñoburgués no era ni muy acertada ni mucho menos completa, le permitió a Buren construir una crítica muy lograda tanto de la pintura moderna como del *ready-made* en la que este último aparecía como el *alter ego* radical de la primera. En sus escritos y en sus intervenciones posteriores a 1967, Buren atacó el orden especular de la pin-

tura y su marco institucional para subvertir tanto el paradigma de la pintura como el del *ready-made* (todavía hoy, veinte años después, esta crítica desvela la absoluta irrelevancia de la ingenua producción de objetos *ready-made* posterior a Duchamp).



8. Daniel Buren, instalación en la *Guggenheim International Exhibition*, 1971.



9. Buren, Mosset, Parmentier, Toroni, *Manifestación número cuatro*, septiembre de 1967, V Bienal de París, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

Hoy en día, resulta más fácil apreciar que el asalto de Buren a la obra de Duchamp —especialmente en su crucial artículo de 1969 «Limites Critiques»— se dirigía fundamentalmente a las convenciones de la *recepción* de Duchamp que imperaban a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta, más que a las implicaciones reales del modelo duchampiano. La tesis central de Buren era que el *ready-made* de Duchamp resultaba falaz ya que oscurecía las condiciones institucionales y discursivas que permitían la experiencia del objeto, así como los cambios en la asignación de sentido que generaba el *ready-made*. No obstante, también se podría argumentar —tal como, en efecto, proponía Marcel Broodthaers en su catálogo de la exposición *El águila desde el oligoceno hasta hoy*, celebrada en Düsseldorf en 1972— que, en realidad, el modelo del *ready-made* había posibilitado por primera vez la definición contextual y la construcción sintagmática de la obra de arte.

En su análisis sistemático de los elementos constitutivos del discurso pictórico, Buren investigó todos los parámetros de la producción y la recepción artísticas (un análisis que, casualmente, era similar al que llevó a Lawrence Weiner a formular su «matriz»). A partir del desmembramiento minimalista de la pintura (especialmente con Ryman y Flavin), Buren transformó la pintura adscribiéndola a un paradigma de opacidad y «objetualidad» (y lo hizo entretrejiendo físicamente figura y fondo en el material de un toldo «encontrado», convirtiendo la «retícula» de franjas verticales paralelas en su «herramienta» permanente y aplicando mecánicamente —en un gesto que, retrospectivamente, cabría calificar de supersticioso o ritual— una capa de pintura blanca sobre las bandas exteriores de la retícula con el objeto de diferenciar el objeto pictórico del *ready-made*). La estrategia de separar el lienzo de su bastidor tradicional para convertirlo en un objeto físico, en un pedazo de tela (que recuerda al «lienzo claveteado [que] ya tiene existencia como pintura» de Greenberg) encontró su contrapunto lógico, dentro del arsenal de Buren, en la colocación de un lienzo montado en un bastidor apoyado en el suelo, reclinado contra la pared como un objeto cualquiera.

Los cambios en las superficies de soporte y en los procedimientos de producción en la obra de Buren hicieron posible un amplio espectro de formas de distribución: desde el lienzo sin bastidor hasta los pedazos de papel a rayas enviados por correo de forma anónima; desde las páginas de los libros hasta los carteles publicitarios. De la misma manera, su transformación de los lugares tradicionales de intervención artística y lectura desembocó en una multiplicidad de localizaciones y formas de presentación y exhibición que sacaban a la luz constantemente la dialéctica de lo interior y lo exterior y, por tanto, oscilaban entre las contradicciones de la escultura y la pintura poniendo de relieve todos los dispositivos de enmarcado —tanto los ocultos como los manifiestos— que estructuran ambas tradiciones en el discurso del museo y del estudio.

Además, al poner en práctica los principios de la crítica situacionista de la división burguesa de la creatividad según las reglas de la división del trabajo, Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier y Niele Toroni demolieron públicamente (en diversas ocasiones entre 1966 y 1968) la separación tradicional entre artistas y público. No sólo reivindicaron la equivalencia e intercambiabilidad de todos los estilos artísticos que empleaban, también exigieron que la producción de esos signos pictóricos por parte del público anónimo se considerara equivalente a la producción de los propios artistas.

Con su austera reproducción de las fotos de los cuatro artistas tomadas en un fotomatón, el póster que anunciaba la Bienal de París de 1967 apuntaba inadvertidamente a esa otra gran fuente contemporánea de desafíos a la noción de autoría artística vinculada a la provocación que supone incitar al «público» a participar: la estética del anonimato de la «Factoría» de Andy Warhol y sus procedimientos mecánicos (fotográficos) de producción³⁰.

Las intervenciones críticas de los cuatro artistas en el contexto de un aparato cultural robusto aunque algo anticuado (representado por instituciones tan venerables como el Salon de la Jeune Peinture o la Bienal de París) sacó inmediatamente a la luz una de las grandes paradojas de todas las actividades conceptualistas (un dilema que, dicho sea de paso, había constituido la aportación más original de Yves Klein, diez años antes): la aniquilación crítica de las convenciones culturales adquiere inmediatamente la condición de espectáculo, la búsqueda del anonimato artístico y la demolición de la autoría producen al instante marcas registradas y productos identificables y, por último, la crítica de las convenciones visuales por medio de intervenciones textuales, carteles, notas anónimas y panfletos termina por amoldarse a los mecanismos preestablecidos de las campañas de publicidad y marketing.

No obstante, todas las obras coinciden en proponer una rigurosa redefinición de las relaciones que existen entre el público, el objeto y el autor. Y todas ellas se esfuerzan en reemplazar un modelo privilegiado de experiencia tradicional y jerárquico basado en las habilidades del autor y en la competencia adquirida del receptor por una relación estructural de equivalentes absolutos capaz de dismantelar ambos lados de la ecuación: tanto la posición hierática del objeto artístico unificado como la posición privilegiada del autor. En uno de sus primeros artículos (publicado casualmente en el mismo número de 1967 de la revista *Aspen Magazine* —dedicada por su editor, Brian O'Doherty, a Stéphane Mallarmé— en el que apareció la primera traducción inglesa de «La muerte del autor» de Roland Barthes), Sol LeWitt planteaba sus inquietudes acerca de la redistribución programática de las funciones del autor/artista con sorprendente claridad, identificándolas metafóricamente —de un modo más bien insólito— con diversas tareas burocráticas cotidianas:

La meta del artista tendría que ser proporcionar información a los espectadores [...]. Debería llevar a su conclusión las premisas de las que partió sin caer en la subjetividad. El azar, el gusto o las formas inconscientemente recordadas no jugarían ningún papel en el resultado. El artista en serie no intentaría producir un objeto hermoso o misterioso, se limitaría a trabajar como *un empleado que cataloga los resultados de las premisas de las que partió* [la cursiva es mía]³¹.

³⁰ Michel Claura, el crítico que por aquel entonces se dedicaba más activamente a promover las obras de esos artistas (Burén, Mosset, Parmentier y Toroni), ha confirmado en una conversación reciente que la referencia a Warhol y, en particular, a su serie *The Thirteen Most Wanted Men* —que había sido expuesta en 1967 en la Galería Ileana Sonnabend— fue una decisión consciente.

³¹ Sol LEWITT, «Serial Project #1, 1966», *Aspen Magazine*, 5-6 (1967), editada por Brian O'Doherty.

Como es lógico, inmediatamente se plantea la cuestión de cómo reconciliar una definición tan restringida del artista como «empleado que cataloga» con las consecuencias subversivas y radicales del arte conceptual. Hay que tener en cuenta que hacía bien poco que se había comenzado a recuperar y reivindicar el legado de algunas vanguardias históricas como el constructivismo y el productivismo. Así pues, cabría preguntarse qué relación guardan estas actividades con las obras que redescubrieron a principios de los sesenta artistas como Henry Flynt, Sol LeWitt y George Maciunas gracias a la publicación del libro de Camilla Gray *The Great Experiment: Russian Art 1863-1922*³². Se trata de una pregunta particularmente importante, puesto que muchas de las estrategias formales que empleaba el primer arte conceptual parecen, a primera vista, tan cercanas a las *prácticas* y los *procedimientos* de la vanguardia constructivista/productivista como la escultura minimalista parecía depender de sus *materiales* y sus *morfologías*.

Las reivindicaciones profundamente utópicas (y hoy día inimaginablemente ingenuas) del arte conceptual de finales de los sesenta aparecen expresamente formuladas en un texto de 1969 de Lucy Lippard (la principal crítica y organizadora de exposiciones del movimiento, junto con Seth Siegelaub):

El arte entendido como pura experiencia no existe hasta que alguien propone un experimento en el que se desafía los conceptos de propiedad, reproducción e identidad. El arte intangible podría desmontar las imposiciones «culturales» artificiales y permitir que el arte de objetos, el arte tangible, llegara a un público más amplio. Con la liberación de millones de horas para el ocio que acarreará la automatización, el arte debería ganar importancia en lugar de perderla, ya que aunque el arte no sea sólo un juego, sí es el contrapunto del trabajo. Llegará el día en que el arte sea la ocupación diaria de todas las personas, aunque no hay ninguna razón para pensar que esa actividad vaya a ser llamada arte³³.

Si bien es cierto que los artistas no pueden responsabilizarse de las visiones cultural y políticamente ingenuas que hasta los críticos más capaces, leales y entusiastas proyectan sobre sus obras, también lo es que precisamente este utopismo de los primeros movimientos de vanguardia (que Lippard intenta desesperadamente resucitar para la ocasión) estuvo manifiestamente ausente del arte conceptual a lo largo de toda su historia (a pesar de la cita de Herbert Marcuse que, una sola vez, empleó Robert Barry al definir la galería de arte comercial como «un lugar al que uno puede ir y, durante un rato, “ser libre para pensar qué vamos a hacer”»). Desde la atalaya de los años noventa, parece obvio que el arte conceptual se distinguió desde sus comienzos por una aguda comprensión de las limitaciones discursivas e institucionales, la autoimposición de restricciones, la falta de visión totalizadora y la devoción crítica por las condiciones fácticas de la producción y la recepción artísticas (sin que aspirara a superar la mera

³² Varios artistas a los que entrevisté durante la preparación de este artículo me comentaron la importancia que tuvo esta publicación en 1962.

³³ Lucy LIPPARD, «Introduction», en *955.000*, Vancouver, The Vancouver Art Gallery, del 13 de enero al 8 de febrero de 1970.

facticidad de esas condiciones). Todos estos rasgos se hacen patentes en el rechazo de cualquier tipo de dimensión trascendental que se aprecia en obras como la serie de Hans Haacke *Visitor's Profile* (1969-1970), con su rigor burocrático y su inexpresiva devoción por la mera recogida estadística de información.

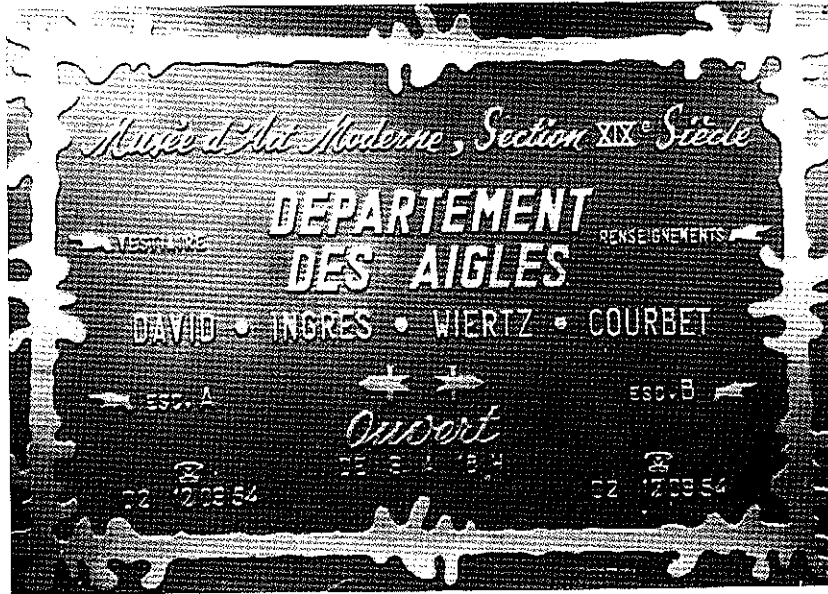
Precisamente, el desencanto ante los grandes relatos políticos que animaron la mayor parte del arte vanguardista de los años veinte se combinó con las formas más radicales y avanzadas de reflexión artística crítica de un modo que permite explicar las peculiares contradicciones que operan en el arte (proto)conceptual de la segunda mitad de la década de los sesenta. De este modo, se entiende que esta generación de principios de los sesenta —con su creciente énfasis en el empirismo y su escepticismo ante cualquier visión utópica— se sintiera atraída por el positivismo lógico de Wittgenstein y, asimismo, que confundiera el positivismo pequeñoburgués de Alain Robbe-Grillet con el atopismo radical de Samuel Beckett y reivindicara a ambos como fuente de inspiración. También se comprende por qué esta generación se dejó seducir por el concepto extremadamente conservador del «fin de las ideologías» de Daniel Bell y la filosofía freudomarxista de la liberación de Herbert Marcuse.

No obstante, lo que sí logró el arte conceptual —al menos durante algún tiempo— fue someter los últimos residuos del anhelo artístico de trascendencia (canalizado a través de las destrezas de estudio tradicionales y los modos de experiencia privilegiados) al orden riguroso e implacable de la jerga administrativa. Asimismo, se las arregló para purgar la producción artística de la aspiración a una colaboración positiva con las fuerzas de la producción industrial y el consumo (la última de las experiencias totalizadoras en las que la producción artística ha podido inscribirse miméticamente de manera creíble, en el contexto del arte pop y del minimalismo).

Paradójicamente, parece como si el arte conceptual hubiera propiciado el cambio paradigmático más significativo de la producción artística de posguerra imitando la lógica del capitalismo tardío y su instrumentalismo positivista a fin de eliminar los últimos resquicios de la experiencia estética tradicional por medio de la investigación autocrítica. De este modo, logró eliminar por completo de sus actividades la experiencia imaginaria o corporal, así como la sustancia física y el espacio de la memoria, al tiempo que se desprendía de los residuos de la representación y el estilo, del individualismo y la destreza. En ese momento, las obras de Buren y Haacke de finales de los sesenta lograron utilizar la violencia de esa relación mimética en contra del propio aparato ideológico, además de analizar y sacar a la luz las instituciones sociales de las que emanan las leyes del instrumentalismo positivista y la lógica de la administración. Las instituciones que determinan las condiciones del consumo cultural son también las que estructuran el marco que propicia la transformación de la producción artística en una herramienta de control ideológico y legitimación cultural.

Marcel Broodthaers se dedicó a la tarea de construir objetos que parodiaban los logros más radicales del arte conceptual y en los que la seriedad con la que los artistas conceptuales habían adoptado miméticamente la experiencia artística del mundo adorniano absolutamente burocratizado se transformaba en una gran farsa. Además, Broodthaers logró sacar a la luz la pérdida profunda e irreversible que conllevaban los logros del arte conceptual, sin ser, no obstante, consecuencia de la propia práctica artística. Al contrario, los artistas vincularon esta pérdida con sus aspiraciones más optimistas, sin darse cuenta de que sus continuos esfuerzos por emular la episteme dominante en el marco paradigmático propio del arte —la depuración de imagen, destreza, memoria y visión de la representación estética visual— no era sólo otro heroico paso en el inevitable progreso ilustrado hacia la completa liberación del mundo de las formas míticas de percepción y los modelos jerárquicos de experiencia especializada sino un nuevo golpe, tal vez el último (y tal vez el más eficaz y devastador), a la esfera de la producción artística autónoma tradicional.

O, peor todavía, Broodthaers muestra cómo el triunfo ilustrado del arte conceptual —su transformación del público y de la distribución, su abolición del *status* objetual de la obra de arte y de la forma mercancía— sólo podía ser un triunfo breve que de manera casi inmediata se vería obligado a dar paso a la fantasmagórica reaparición de los paradigmas pictóricos y escultóricos del pasado que habían sido (¿tal vez prematuramente?) desechados. De esta manera, el régimen especular que el arte conceptual aseguraba haber desbaratado pronto se restauraría con renovado vigor. Y, cómo no, esto es exactamente lo que ha pasado.



10. Buren, Mosset, Parmentier, Toroni, instalación en el Museo de Marcel Broodthaers (Placa), 1971.



EL CONSTRUCTIVISMO DE LA GUERRA FRÍA*

América es la abanderada de una nueva civilización cuya misión es cultivar e industrializar simultáneamente un continente. Es el terreno ideal para desarrollar los principios educativos que permitirán establecer una íntima conexión entre arte, ciencia y tecnología.

László Moholy-Nagy, *The New Vision*, 1938

Entre el «Triunfo de la voluntad», de 1936, y el «Triunfo de la pintura americana», de 1958 (año de la gira europea de la exposición *La nueva pintura americana*), la historia del arte presencié también un buen número de relativos fracasos. Uno de ellos fue el intento de la abstracción geométrica reduccionista —en especial del constructivismo ruso y soviético— por volver a hacerse un hueco en el mundo del arte americano y europeo occidental durante el periodo posterior a la Segunda Guerra Mundial. En este artículo analizaremos como caso paradigmático la carrera del artista Naum Gabo (miembro de la vanguardia *histórica*)¹ y la suerte que corrió su obra en los espacios discursivos, institucionales y económicos de la próspera cultura de posguerra recién establecida: la neovanguardia.

La problemática recepción del constructivismo en 1948 y la evolución de Gabo desde el vanguardismo hasta el neovanguardismo plantean dos cuestiones. En primer lugar, ¿qué tipo de ajustes personales y estéticos y qué clase de adaptaciones históricas y políticas tuvo que realizar Gabo? Y, segundo, ¿qué factores determinaron la recepción crítica de la obra de Gabo en la historia de la cultura de posguerra y, en particular, la acogida de Clement Greenberg, uno de los críticos más importantes de la neovanguardia americana? ¿Qué tipo de maniobras se vio obligado a realizar Green-

* Publicado originalmente en Serge GUILBAUT, *Reconstructing Modernism. Art in New York, Paris and Montreal, 1945-1964*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 1990.

¹ La distinción entre la neovanguardia posterior a la Segunda Guerra Mundial y la vanguardia histórica del periodo que va de 1915 a 1935 ha sido desarrollada por Peter BURGER en su *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt, 1974 [ed. cast.: *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1987].

berg para acomodar, en un primer momento, la obra de Gabo en el marco crítico, institucional y estético de la década de los cincuenta y para excluirla después de ese mismo marco?

Naum Gabo dejó Moscú en 1922 para trasladarse a Berlín. A principios de los años treinta, tras una breve estancia en París, huyó de la Alemania nazi para instalarse en Inglaterra, donde permaneció hasta que, en 1946, se marchó a Estados Unidos. Los motivos por los que dejó Inglaterra no están claros; al fin y al cabo, éste era el país al que a menudo llamaba su «auténtico hogar». Tenía allí un círculo de amigos bien establecido, muchos de los cuales ocupaban cargos cada vez más importantes. Además, su continuación, aparentemente poco problemática, de la tradición constructivista geométrica de preguerra contaba por aquel entonces en Gran Bretaña con más apoyo y credibilidad que en ningún otro lugar de Europa.

Como artista, Gabo hizo su aparición en la historia del constructivismo soviético justamente cuando este tipo de práctica geométrica reduccionista estaba a punto de perder toda su credibilidad en Estados Unidos. Como ciudadano, Gabo llegó a Nueva York justo en el momento en el que cualquier tipo de vínculo con la Unión Soviética empezaba a ser motivo de sospecha e, incluso, un auténtico lastre a causa del clima decididamente antiestalinista y agresivamente anticomunista que imperaba en Estados Unidos.

Una estrategia típica de aquella época consistía en menospreciar la amenaza del comunismo señalando la aberración cultural del arte y la arquitectura soviéticas, ejemplificadas por el realismo socialista. Así, en su artículo de 1948 «Irrelevancia frente a irresponsabilidad», Clement Greenberg escribía: «Puede que el verdadero horror de nuestros días no sea el totalitarismo en tanto que tal, sino cómo promueve y legitima la vulgaridad, una vulgaridad oficial e investida de autoridad»². En la misma línea, en un artículo sobre Gabo publicado en la principal revista de arte estadounidense, Serge Chermayeff (a la sazón director de la Nueva Bauhaus de Chicago y, más tarde, director del Institute for Design), presentaba la obra del artista comparándola con diversas muestras de realismo socialista³.

En cuanto a la actitud política de Gabo, por aquel entonces aún no se había convertido en el ferviente anticomunista que pronto llegaría a ser tras su desembarco en Estados Unidos. Tan sólo cuatro años antes, en un periódico poco conocido (el *World Review*, publicado en Londres y dedicado a la política y cultura soviéticas contemporáneas), Gabo había escrito:

Muchos estudiantes del arte ruso tienden a preguntarse si ese arte, en su fase actual, representa realmente el espíritu genuino de Rusia y si acaso este espíritu no estará siendo ani-

² Clement GREENBERG, «Irrelevance versus Irresponsability», *Partisan Review* 15, 5 (mayo de 1948), p. 579.

³ Serge CHERMAYEFF, «Naum Gabo», *Magazine of Art* 41 (febrero de 1948), pp. 56-59. Michel Seuphor había adoptado esta yuxtaposición del arte moderno ruso y soviético con el realismo socialista en la conclusión de su importante artículo «Au temps de l'avant garde», publicado en la revista francesa *L'Oeil* (noviembre de 1955), pp. 24-39. Este primer e importante esbozo de la historia del constructivismo ruso que aparecía en la Francia de posguerra concluía con un número inusualmente elevado de reproducciones en color de pinturas del realismo socialista.

quilado por la imposición de la ideología dominante del partido en el gobierno [...]. Su argumento principal puede resumirse así: el arte ruso ha dejado de ser la libre expresión de una mente artística en libertad; vive bajo la supervisión constante de una tendencia muy estricta y dogmática; ya no está interesado en el libre desarrollo de todo tipo de experimentos, tan necesario para el progreso de una mente creativa; se frena cualquier avance posible con el objeto de que el arte se mantenga en el nivel de las masas, cuando debería ser justamente al revés. Estos argumentos, por plausibles que puedan sonar a oídos del lego, son, en lo fundamental, erróneos [...]. Pero ha existido y sigue existiendo otra vertiente muy importante en la actitud rusa hacia el arte: para la mentalidad rusa, el arte representa, en primer lugar, un fenómeno social; es la expresión de un acontecimiento colectivo y la obra se valora sobre todo desde el punto de vista de su utilidad social. La aprobación se producía, y se produce, en la medida en que la obra cumple una función social obvia y sirve para uso de todos y no sólo de unos pocos privilegiados.

La corriente del arte naturalista de temática claramente social fluye ahora con facilidad y abundancia en el arte ruso, y la alta o baja calidad de este arte en la fase actual, medida según el criterio de la refinada técnica occidental, es enteramente irrelevante [...]. Es cierto que, por el momento, en la Unión Soviética no se ha alentado el movimiento constructivista pero no hay que descartar que se trate de una fase de transición inevitable y, en cierta medida, comprensible, que no debería alarmar a ninguna mentalidad artística. Es preciso tener en cuenta que durante más de veinte años la Unión Soviética ha vivido bajo unas condiciones de guerra potencial. El movimiento abstracto está aún en fase de crecimiento y todavía no ha hallado su cabal aplicación para la vida de las masas. No obstante, ha penetrado y sigue penetrando lentamente en el edificio de la Nueva Unión que ya se está perfilando. A su debido tiempo, hallará también su lugar en las emociones y las demandas estéticas de las masas⁴.

Estas declaraciones resultan tan sorprendentes como poco habituales. Si en los debates de los años treinta y cuarenta en la Europa occidental y en la oriental no faltan las justificaciones ideológicas del realismo socialista, es en cambio muy poco común oír una opinión de este tipo de boca de un exiliado soviético. Aún más sorprendente resulta darse cuenta de que la postura de Gabo reconoce la compleja relación dialéctica que existe entre el progresismo de la abstracción geométrica moderna y la reaccionaria figuración neoclásica del realismo socialista. Además, Gabo se atreve a considerar la realidad histórica del realismo socialista como una fase de transición necesaria en un largo proceso de concienciación cultural y educación política de las masas. La actitud de Gabo resulta, asimismo, extremadamente provocativa cuando afirma valientemente que este fenómeno podría ser consecuencia, al menos en parte, de la precaria situación que vivía el nuevo estado a causa de las amenazas militares exteriores: primero del fascismo alemán y después del anticomunismo norteamericano de la Guerra Fría.

Con el objeto de dar una apariencia suficientemente terrorífica al realismo socialista tras 1945, los intelectuales occidentales (estadounidenses) argumentaban que a

⁴ Naum GABO, «The Concepts of Russian Art», *World Review* (junio de 1942), pp. 48-53.

partir de 1922 la política del partido había hecho imposible trabajar de cualquier otro modo, a menos que el artista estuviera dispuesto a aceptar la deportación, el encarcelamiento o la muerte. Tras su llegada a Estados Unidos, Gabo se convirtió en uno de los testigos presenciales de la historia del arte de este periodo; junto con su hermano, Antoine Pevsner, ofreció un relato de los momentos vividos de la historia del constructivismo que se repetiría sin fin y en términos casi literalmente idénticos en boca de estudiosos como Herbert Read, George Heard Hamilton, Andrew Carnduff Ritchie, Eduard Trier, Robert Goldwater y muchos otros, desde principios de los cincuenta hasta finales de los setenta. La «afirmación original», elaborada en 1949 por el propio Gabo, decía así:

Al finalizar la Guerra Civil, ellos (es decir, el Partido) tomaron el control en materia cultural y asumieron la tarea de redactar nuestros programas. Tan sólo les llevó unos pocos años acabar con cualquier rastro de vitalidad artística. Cerraron la Escuela y trajeron profesores nuevos [...]. La hostilidad del partido era alarmante. Nos atacaban desde todos los frentes y habíamos perdido el derecho de réplica; ejercerlo nos habría llevado a la cárcel. La única opción que nos quedaba era el exilio⁵.

Actualmente, se sabe que este periodo particular de transformación artística tuvo lugar a resultas de un debate artístico interno que, entre otras consecuencias, condujo a la salida de Gabo y Pevsner de la Wchutemas (Gabo nunca había formado parte oficialmente del personal docente de la escuela, aunque compartía un estudio e impartía seminarios con regularidad). Aunque fue un debate virulento e implacable, en ningún momento involucró a funcionarios del partido, aunque sí tomaron parte artistas como Malevich, que insistía en que Kandinsky y Chagall dejaran la escuela, o Rodchenko, que se vio obligado a tomar parte en el conflicto abierto entre el programa productivista y la creciente estetización de las prácticas constructivistas de Gabo y Pevsner⁶.

Parece razonable suponer que El Lissitzky se refería, entre otros, a Gabo y Pevsner cuando, en su artículo sobre «El nuevo arte ruso», escribió:

Y, finalmente, los materiales fueron imbuidos de un sentido simbólico: el hierro representaba la fuerza de la voluntad del proletariado, el cristal era tan claro y puro como su conciencia. Se había construido un nuevo cuerpo escultórico que no era, de ningún modo, una máquina; no realizaba ningún trabajo ni cumplía función utilitaria alguna. No obstante, este arte tenía un mérito, el de romper la vieja concepción del arte. Así fue como comenzó el proceso de trascender la institución del arte en su conjunto [...]. La posición del artista en el mundo había cambiado: los materiales de su profesión se hicieron más variados; aparecieron nuevas condiciones de recepción. Sin embargo, los artistas siguieron moviéndose en

⁵ Naum Gabo, citado por Jean CLAY, *Visages de l'art moderne*, París, 1969, pp. 70-120.

⁶ Un análisis de la relación que mantuvieron Gabo y Pevsner con los Estudios Artísticos Libres de Moscú (VKhuTEMAS) aparece en Christina LODDER, *Russian Constructivism*, New Haven y Londres, 1983, pp. 34 y 109-130.

la misma vieja órbita. El mérito de Tatlin y sus colegas consistió precisamente en que supieron familiarizar a los artistas con el espacio real y los materiales contemporáneos.

Pero este grupo terminó desarrollando un *fetichismo de los materiales* y olvidaron la necesidad de un nuevo plan⁷.

A diferencia de los estudiosos y el público —ambos bien informados— del periodo de preguerra⁸, la audiencia europea y americana en los años inmediatamente posteriores a la contienda ignoraba por completo este aspecto de la historia de la vanguardia rusa y soviética, así como sus debates críticos internos, y en ese estado de ignorancia había de permanecer durante, al menos, veinte años más. Fueron precisamente

⁷ EL LISSITZKY, «Neue Russische Kunst», en Sophie Lissitzky-Küppers, *El Lissitzky*, Dresde, 1967, p. 354 (la cursiva es mía).

⁸ Resulta notable comprobar que la seminal exposición de Alfred Barr *Cubism and Abstract Art* incluía y/o reproducía en su catálogo un buen número de obras de la vanguardia rusa y soviética, entre ellas algunas de Rodchenko, Tatlin, Popova y Stepanova. Un año más tarde, Carola Giedion-Welcker publicaba su estudio *Modern Plastic Art* (publicado en inglés y alemán en 1937) en el que, a pesar de sus obvias limitaciones, se plantea un análisis aún más profundo del nuevo fenómeno escultórico. La comprensión de la escultura constructivista de Barr y Giedion-Welcker a mediados de los años treinta era mucho más avanzada que la que se desprende de cualquier otro estudio publicado durante las primeras dos décadas posteriores a la guerra. Giedion-Welcker reproducía y documentaba minuciosamente las obras de Tatlin (entre ellas, por supuesto, su *Monumento a la Tercera Internacional*) que, posteriormente, no sólo perdieron importancia sino que desaparecieron misteriosamente de la historia de la escultura del siglo XX, como ocurrió también con *Construcción ovalada colgante* de Rodchenko, las obras de Katarzyna Kobro, la obra del Laboratorio Constructivista Meduneski y la de los hermanos Stenberg.

La sospecha de que la censura del material procedente de la vanguardia rusa y soviética que tuvo lugar durante la época de la reconstrucción (que fue, simultáneamente, el periodo de reconstrucción de la modernidad) se debe, al menos en parte, a factores tan obvios como el virulento anticomunismo del periodo de posguerra, queda confirmada por el hecho de que esta omisión parece haberse producido a diferentes ritmos y grados, según los diversos contextos geopolíticos. Si en Alemania Occidental y en Estados Unidos la supresión de la memoria histórica fue prácticamente total durante muchos años, en Francia, la relación política algo menos distorsionada que mantenía con la Unión Soviética posibilitó una recepción más libre y abierta del legado constructivista.

Por lo que se refiere a la falsificación de la historia en general y de la del arte en particular, uno de los puntos más sorprendentes de la actitud de los especialistas de posguerra en relación con la vanguardia rusa y soviética fue la insistente reiteración de ciertos clichés ideológicos acerca de la prohibición y persecución del arte constructivista en la Unión Soviética después de 1921. Ni un solo estudio de este periodo menciona los debates artísticos y políticos que tenían lugar entre los propios artistas ni la transformación gradual de la estética constructivista en una estética productivista que surgió de entre las filas de artistas, críticos y teóricos del arte de aquella generación. La actitud típica en relación con estos fenómenos resulta evidente en cualquiera de las historias de la escultura que se escribieron durante este periodo y, al parecer, una vez establecido el cliché ideológico, las generaciones sucesivas se dedicaron a repetirlo. Así, en 1954, Eduard Trier afirmaba que «las denominadas masas revolucionarias de Rusia destruyeron sus esperanzas [las de los constructivistas] cuando el Estado, en 1922, prohibió el constructivismo abstracto y el trabajo de los artistas de esta tradición fue interrumpido o eliminado por indeseable» (Eduard TRIER, *Moderne Plastik*, Berlín, 1954, p. 74). Diez años más tarde, era Herbert Read —que parecía haberse convertido en el portavoz de Gabo y Pevsner— quien servía de vocero de estos estereotipos aunque con algo más de distinción: «Durante algún tiempo, los políticos estuvieron demasiado ocupados para intervenir en estos asuntos pero cinco años más tarde ya se sentían obligados a decir basta. Se suprimió el movimiento y sus promotores fueron silenciados o empujados al exilio; para entonces, no obstante, ya habían tenido tiempo suficiente no sólo para producir un nuevo movimiento artístico o un avance en la evolución estilística, sino para crear un nuevo tipo de arte, el arte constructivista, cuya práctica se propagó desde Moscú por todo el

los artistas que presenciaron la transformación del constructivismo en productivismo y emigraron a Occidente, como Gabo, Pevsner o Kandinsky, quienes hurtaron este tipo de obras de arte (y sus correspondientes concepciones por parte de escritores y teóricos) a la recepción occidental. Desde entonces, los testigos se dedicaron a negar la historia mientras los historiadores y críticos, decididos a escribir la historia del arte del siglo XX desde el punto de vista de esos mismos testigos, se limitaron a ignorarla.

En su clásico estudio de 1967, *Painting and Sculpture in Europe, 1880-1940*, George Heard Hamilton describía ingenuamente esta perspectiva:

A medida que la influencia de Malevich fue declinando, la tarea de oponerse a la dirección materialista de las enseñanzas de Tatlin y Rodchenko recayó sobre dos artistas, Naum Gabo (1890-1977) y su hermano mayor Anton Pevsner (1886-1977) [...]. Mucho tiempo después de dejar Rusia, donde el realismo socialista se había convertido en la estética soviética dominante, Gabo y Pevsner mantuvieron la tradición del diseño abstracto ruso a través de la obra y las actividades que desarrollaron en Estados Unidos y Europa occidental. El hecho de que su modo de expresión se conozca desde entonces como constructivismo [...] y el que este término fuera aceptado finalmente por los propios artistas es sólo una contingencia histórica. En rigor, este término debería identificarse con un punto de vista social y político que niega la autonomía del artista y la primacía espiritual de la obra de arte que ellos habían exigido⁹.

Hoy en día resultan obvias las estrategias que se pusieron en marcha para distorsionar la historia del constructivismo: en primer lugar, era necesario desheredar a los verdaderos participantes históricos y negar el desarrollo del movimiento; además, había que eliminar sus compromisos con el público de masas e ignorar sus dimensiones utilitarias; por último, también hacía falta acercar esta tendencia a los conceptos europeos y norteamericanos de autonomía artística y modernidad.

Para lograr el primer objetivo —ignorar a los artistas que realmente desarrollaron el constructivismo—, era preciso proclamar a Gabo y Pevsner líderes y creadores del movimiento, así que ambos se dedicaron con considerable entusiasmo a difundir este

mundo» (Herbert READ, *Modern Sculpture*, Londres, 1964, p. 93). Pero veamos un ejemplo más del repertorio aparentemente inagotable de tópicos ideológicos; todavía en 1969, en un ensayo escrito por un eminente estudioso estadounidense, se leía: «En 1922 el gobierno acabó con el movimiento [constructivista], alegando que no prestaba servicio alguno al Estado» (Robert GOLDWATER, *What is Modern Sculpture?*, Nueva York, 1969, p. 67).

Tanto el libro de Hubertus GASSNER, *Rodchenko Fotografien* (Múnich, 1982) como la antología de documentos recopilada por Hubertus GASSNER y Eckhart GILLEN, *Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischem Realismus* (Colonia, 1979), suponen por fin un esfuerzo serio por esclarecer la transformación real de la teoría y la práctica estéticas que tuvo lugar en la Unión Soviética después de 1920. Además arrojan luz por vez primera sobre la colaboración entre el ministerio de propaganda de Stalin y artistas como Alexander Rodchenko y Varvara Stepanova. En relación con las obras que realizó El Lissitzky para ese mismo ministerio, véase mi artículo «From Faktura to Factography», *October* 30 (otoño de 1984), pp. 82-119 [ed. cast.: «De la *faktura* a la *factografía*», en este volumen] en el que se discute las transformaciones que experimentaron su teoría y su práctica estética.

⁹ George Heard HAMILTON, *Painting and Sculpture in Europe 1880-1940*, Londres/Nueva York, 1967, p. 352.

mito. En un artículo de 1947 aparecido en el *Sunday Republican* de Waterbury, la ciudad de Connecticut en la que Gabo se había instalado, el artista ya se describía a sí mismo como el «fundador y líder de la escuela constructivista»¹⁰. O, tal y como transcribió el crítico del *New Yorker* Robert Coates estas mismas declaraciones —que cabe suponer que escuchó de boca del propio Gabo—, «lo cierto es que desde la muerte de su gran coetáneo Moholy-Nagy, puede decirse que el movimiento constructivista eran ellos dos [Gabo y Pevsner]»¹¹. Es preciso recordar que en aquel mismo momento Tatlin, Rodchenko, Stepanova, Melnikov y dos de los hermanos Vesnin vivían aún y seguían trabajando en Moscú (El Lissitzky había muerto en 1941).

Con todo, la reconstrucción más pasmosa de la historia del constructivismo fue obra de Pevsner en una entrevista con Rosamond Bernier para la revista francesa *L'Oeil*. Bernier introducía el artículo con la fórmula que, por aquel entonces, era ya habitual: «Los fundadores del movimiento constructivista, Antoine Pevsner y su hermano Naum Gabo, se vieron obligados a dejar su país debido a los acontecimientos políticos». A continuación, le preguntaba a Pevsner por los demás artistas constructivistas del grupo, a lo que éste contestaba:

No había más. Lo he repetido miles de veces: fuimos Gabo y yo solos quienes inventamos el constructivismo. Tatlin y Rodchenko recogieron nuestras ideas pero las falsificaron aplicándolas a un arte funcional obligado a servir a propósitos prácticos. En cambio, nosotros siempre nos hemos declarado [...] partidarios del arte puro, de *l'art pour l'art*¹².

¹⁰ Naum Gabo, citado en *The Sunday Republican* (Waterbury), 8 de junio de 1947.

¹¹ Robert M. COATES, «Naum Gabo», *The New Yorker*, 21 de febrero de 1948, pp. 43-44. Veamos otro ejemplo, este de 1953: «Iniciamos el constructivismo en 1915 [...]. En el pasado mi obra fue perseguida; expulsada de Rusia y atacada en Alemania. Los escultores estrechos de miras que fueron tan despectivos y trataron de destruirla sólo creían en un arte materialista [...]. Cuando llegué a Berlín, hasta donde yo sé, no había constructivistas. Más tarde el constructivismo hizo su aparición en Berlín, en Francia, en Holanda y en Inglaterra. Se enseñaba constructivismo en Yale, en Harvard, en el MIT, en la N. Y. U. de Brooklyn. Habíamos activado alguna clase de resorte en el espíritu humano. Al día de hoy, el constructivismo todavía no ha alcanzado su completa madurez» (Naum Gabo, citado en A. L. CHANIN, «Gabo makes a construction», *Art News* 52, 7 [noviembre de 1953], p. 46).

El mito de Gabo como «fundador y líder» del movimiento constructivista se repetiría una y otra vez a partir de 1947, al menos durante treinta años. Así, por ejemplo, Hilton KRAMER afirmaba en 1966: «Naum Gabo, el escultor y teórico ruso que fundó el movimiento constructivista hace medio siglo [...]. Tal y como Alexei Pevsner deja claro en sus memorias, fue Gabo y nadie más quien creó el constructivismo. Gabo formuló la teoría, concibió la sintaxis escultórica necesaria para producir obras constructivistas y creó las primeras obras maestras del constructivismo» («Gabo and Constructivism [History Revised]», *The New York Times* 3.127 [1966]). Y diez años más tarde, todavía se podía leer: «La obra de Naum Gabo, que ha sido el máximo exponente del constructivismo durante más de sesenta años...» (Corinne BELLOW, comunicado de prensa, *The Tate Gallery*, Londres, 18 de octubre de 1976).

¹² Rosamond BERNIER, «Propos d'un sculpteur», Antoine Pevsner entrevistado por Rosamond Bernier, en *L'Oeil* 23 (noviembre de 1956), pp. 28-35. Bernier concluye afirmando: «No olvides que Gabo y yo somos los únicos constructivistas», me recordó el artista cuando estaba a punto de dejar la oficina». Es preciso señalar que, con ocasión de la publicación de esta entrevista, incluso Gabo corrigió explícitamente las escandalosas pretensiones de su hermano y se distanció de sus comentarios. Véase Naum GABO, «Statement», *L'Oeil* 28 (abril de 1957), p. 61.

Gabo y Pevsner aprovecharon la oportunidad que se les brindaba: se apropiaron del papel mítico de padres del constructivismo y bloquearon la recepción del constructivismo ruso y soviético por parte del público de posguerra. El público de Norteamérica y de Europa occidental estaba tan ansioso por reconstruir la institución de la alta cultura moderna como por despolitizar la tradición heroica de sus oponentes: la vanguardia *histórica* del periodo 1915-1925. Se intentó restablecer la tradición de la vanguardia de tal modo que sus frutos estéticos radicales quedaran despojados de las tendencias políticas que marcaron la obra original de dadaístas, constructivistas y, en especial, de los productivistas. Esta improbable síntesis dirigida a satisfacer las contradictorias necesidades de la posguerra sólo podía llevarse a cabo con éxito abstraendo por completo las prácticas artísticas de la vanguardia constructivista (que no sólo implicaban un compromiso *estético* sino también *social* y *político*). Gabo y Pevsner efectuaron esta tarea de abstracción aglutinando en su obra todas esas contradicciones irreconciliables y fueron debidamente recompensados por ello: pronto se los consideró los primeros, los *verdaderos* y los *únicos* artistas constructivistas rusos, y su obra pasó a ocupar un lugar central en todos los relatos históricos del arte y de la cultura de los años cincuenta y sesenta.

Gabo y Pevsner ni siquiera se privaron de elaborar el argumento ideológico que se utilizó para legitimar esta patente falsificación del proyecto constructivista. Gabo escribió:

Generalmente se aplica a mi obra la etiqueta de «arte constructivista». Pero el término «constructivismo» también fue reivindicado en los años veinte por un grupo de artistas «constructivos» que lo que realmente querían era *aniquilar* el arte [...]. Sostenían que el artista debía dedicar su vida a la construcción de bienes materiales [...]. Mis amigos y yo nos opusimos a esta concepción [...]. Yo creo, por el contrario, que el arte es una parte elemental de la vida humana, el medio de comunicación más inmediato y eficaz que existe entre los miembros de la sociedad¹³.

Así pues, el objetivo final —convertir la vanguardia en mera convención y aproximarla a la noción moderna de arte autónomo— se llevó a cabo a través de un compromiso renovado con una concepción antimaterialista y antiutilitaria del arte, como resulta evidente cuando Gabo lo ve el arte como «medio de comunicación» humana para afirmar su índole universal y abstracta.

Así fue como se repelió el asalto antimoderno a la presunta autonomía del arte, un ataque organizado por la estética constructivista y productivista de la vanguardia soviética y que, en muchas ocasiones, obtuvo importantes victorias. Para que la reconstrucción funcionara, era preciso borrar la voces que ya desde los años veinte venían criticando abiertamente las limitaciones conceptuales implícitas en el legado moderno, así como el tipo de escultura constructivista que practicaban artistas como Gabo y Pevsner. A estos críticos se refiere Gabo como «aniquiladores» del arte, empleando un término típico de la Guerra Fría.

¹³ Naum Gabo, citado por Trier, *Moderne Plastik*, cit., p. 74.

Ya en 1926, el teórico productivista Boris Arvatov había atacado acertadamente la noción de pureza autosuficiente que Gabo trataba de resucitar en 1948:

A diferencia de la totalidad de la tecnología capitalista —que se basa en los desarrollos más modernos y avanzados y promueve la técnica de producción en masa (industria, radio, transportes, periódicos, laboratorios científicos)— el arte burgués se ha mantenido en el nivel de la artesanía individual y, por tanto, ha ido aislándose progresivamente de la práctica social colectiva del género humano y ha ingresado en el terreno de la estética pura.

[...] El rol del maestro solitario —especialista en «arte puro»— es el único que permite trabajar al margen de una práctica inmediatamente utilitaria en la sociedad capitalista, puesto que su obra no está basada en la tecnología de la máquina. De aquí surge la ilusión de la falta de finalidad y la autonomía del arte, así como la naturaleza fetichista del arte burgués¹⁴.

Aunque no hay certeza alguna de que la afirmación de Arvatov o la de El Lissitzky que hemos citado más arriba fueran escritas en referencia específica a Gabo y Pevsner, ambas identifican con claridad el problema del *fetichismo* de los materiales constructivistas, un asunto que resulta fundamental a la hora de reconsiderar su obra. El Lissitzky fue uno de los primeros artistas que comprendió que el concepto moderno de autonomía resultaba particularmente problemático, ya que se hallaba en abierta contradicción con la pretensión de que la obra pudiera suministrar simultáneamente una experiencia de radicalidad formal, material y estructural anticipando y propiciando de esta manera un «progreso» social y político.

Una de las preocupaciones clave de constructivistas y productivistas fue la de desgajar su práctica artística de toda esta mitología. Además, intentaron desarrollar estrategias y procedimientos de producción que concretaran sus compromisos estéticos y políticos, según las implicaciones originales de la crítica moderna: trataron de aumentar su público y de movilizarlo, de abolir el culto a la obra, de negar su falso estatus aurático y, lo que es más importante, intentaron también desarrollar nuevas estrategias destinadas a ir enraizando cada vez más la práctica estética en la realidad social y política del nuevo público de masas.

La afirmación de El Lissitzky pone de manifiesto que preveía que el constructivismo terminaría por transgredir los límites estéticos de la modernidad: predijo, en efecto, que llegaría un momento en el que inevitablemente se aferraría a una mitología que reivindicaría que los nuevos materiales y procesos de producción implican de suyo valores progresistas. Sin embargo, se trataba de materiales y procesos que, en origen, habían sido desarrollados como estrategias *funcionales*, pensadas más para desmantelar los presupuestos estéticos dominantes que por su capacidad para portar algún tipo de significado o valor, ya fuera perceptivo o real.

¹⁴ Boris ARVATOV, *Kunst und Produktion: Entwurf einer Proletarisch-Avantgardistischen Aesthetik 1921-1930*, Múnich, 1972, pp. 11-12.

Es preciso recordar que el compromiso constructivista con los materiales industriales en escultura derivaba simultáneamente de una posición típicamente futurista que les llevaba a asumir la realidad de la cultura de masas industrial y de un impulso antiestético que insistía en la contingencia y el carácter efímero de la obra. Esta nueva escultura se oponía a la idea tradicional de la supuesta validez universal y la perpetuidad estática de lo escultórico y subrayaba sus cualidades efímeras, funcionales y dinámicas (véase, por ejemplo, el diseño de El Lissitzky de 1920 para la *Tribuna de Lenin*). La obra de Gabo y de Pevsner (y en gran medida también la de Moholy-Nagy) cumplía las peores expectativas de El Lissitzky y Arvatov acerca de la fetichización de los materiales y los procesos. Esta «Escuela constructivista del plexiglás» pretendía que las contradicciones existentes en la estética moderna podían resolverse, al menos superficialmente, a través del uso de nuevos materiales tecnológicos (celuloide, plexiglás, nylon, alambre, acero cromado) cargados de supuestas virtudes intrínsecas. Con todo, fue principalmente en el ámbito de los materiales donde la escultura de Gabo y Pevsner adquirió sus características mitológicas: para el público de posguerra, esas cualidades eran signo de una fusión perfecta entre, por un lado, su patente devoción por el progreso científico y tecnológico y, por otro, su «autonomía espiritual» y su «exquisita belleza abstracta», según lo expresaron los críticos ingleses.

Durante el periodo de la reconstrucción, la noción dominante de progreso industrial desbarató cualquier intento de plantearse ninguna de las cuestiones sociales, económicas o políticas suscitadas por los constructivistas. Además, el proceso de fetichización de este tipo de obras se amoldaba a la perfección al objetivo de descorporeizar la práctica escultórica constructivista y dar a la nueva escultura un barniz verdaderamente progresista para hacerla aún más atractiva: aceptaba la tecnología y la producción industrial al tiempo que proporcionaba nuevos iconos culturales válidos tanto para la adaptación colectiva al consumo industrial como para el proceso concomitante de industrialización de la cultura misma.

Paradójicamente, sabemos que hasta una fecha tan tardía como 1936 se consideraba que Gabo y Pevsner eran artistas implicados en el desarrollo de una arquitectura utilitaria y monumental, en abierta contradicción con su compromiso de posguerra con la espiritualidad pura y autónoma. Veamos, por ejemplo, la afirmación involuntariamente cómica de Alfred Barr:

Pevsner es más poderoso, posee un enfoque más intelectual y tiende a forzar los materiales con los que trabaja de manera que [...] sus construcciones asumen superficialmente algún aspecto escultórico, mientras que las obras de Gabo se amoldan más al espíritu de la arquitectura. De hecho, algunas de las construcciones de Gabo han sido proyectadas como monumentos semiarquitectónicos, aunque haya sido su discípulo Lubetkin y no él quien ha disfrutado del privilegio de diseñar el estanque de los pingüinos constructivista del Zoo de Londres¹⁵.

¹⁵ Alfred BARR, *Cubism and Abstract Art*, Nueva York, 1936, p. 138.

Incluso después de la guerra algunas de las propuestas arquitectónicas de Gabo llegaron a materializarse, aunque en contextos un tanto distintos de los previstos y para clientes muy diferentes. El texto promocional para la publicación de las conferencias A. W. Mellon de Gabo (pronunciadas en 1959 y publicadas en 1962) afirmaba: «Entre sus obras más famosas se encuentra *Construcción suspendida en el espacio*, Baltimore Museum of Art: un relieve construido en el edificio de la U. S. Rubber Co., Rockefeller Center, Nueva York; y una construcción exenta de ochenta y cinco pies en Rotterdam, Holanda (para el centro comercial De Bijenkorf)»¹⁶.

Para que esta compleja labor ideológica funcionara en el nivel de la definición formal y estructural, era preciso mitificar todos y cada uno de los rasgos específicos de la escultura constructivista. Entre los principales procedimientos que entraban en juego en las obras de Kobro, Meduneski, Ioganson, Rodchenko y los hermanos Stenberg, se contaban la transparencia de la construcción y la transparencia del cuerpo escultórico. En su origen, estas estrategias habían servido para incrementar la conciencia perceptiva de la índole construida y funcional (provisional y transitoria) del nuevo arte. Este énfasis en su naturaleza construida y en la continua transformación que sufría a resultas del proceso de producción social colectivo (la *Machbarkeit*, como la había llamado Bertolt Brecht) llevaba también a subrayar su dimensión participatoria y su contigüidad contextual, así como a abolir el modelo contemplativo en beneficio del modelo que propiciaba una nueva tactilidad artística, como lo había descrito Walter Benjamin.

En cambio, con Gabo y Pevsner, y también con Moholy-Nagy, la transparencia adquirió un valor «puramente visual», como queda patente en la siguiente aseveración de Moholy-Nagy: «La composición muestra tres tipos. Son muros transparentes, circunscritos por gruesos bordes de plástico o alambre. El primero es moderadamente transparente (*rhodoid*), el segundo es perfectamente transparente (plexiglás) y el tercero es supertransparente (aire)»¹⁷.

El segundo rasgo igualmente importante de la escultura constructivista era que ponía en primer plano las fuerzas físicas que debían determinar la estructura y la posición de la construcción escultórica. En cambio, en su obra de posguerra, Gabo y Pevsner estetizaron la gravedad, el peso y la tensión utilizándolos como recursos estilísticos que generaban la apariencia de un artilugio tecnocientífico pero que estaban desprovistos de cualquiera de las tareas funcionales que desempeñaba el alambre en la obra de Tatlin o los elementos volumétricos serializados y plegables de las *Construcciones colgantes* de Rodchenko.

La tercera y última cuestión se refiere a los materiales. En muchas de las obras de posguerra de Gabo (y en casi todas las obras de Pevsner de ese mismo periodo) se produce un retorno completo o parcial a un medio muy tradicional: el bronce. Este recurso supone un rechazo categórico de las primeras reivindicaciones en torno a la nueva materialidad de la escultura constructivista que aparecían en el *Manifiesto realista*. Esta deliberada falsificación del pensamiento constructivista resulta particularmente

¹⁶ Naum GABO, *Of Divers Arts*, The A. W. Mellon Lectures in Fine Arts, 1959, Bollingen Series 35, 8, Washington, 1962.

¹⁷ László Moholy-Nagy, citado en Robert Goldwater, *What is Modern Sculpture?*, cit., p. 69.

evidente en la discrepancia entre los elementos materiales y los elementos estructurales que se da en la escultura *Bijenkorf* de Gabo (1956-1957): aunque en realidad reposa sobre una base de mármol negro, la red de alambre de bronce finge cumplir una función y soportar una tensión inexistente. Obviamente, era imposible *mantener* el legado constructivista al tiempo que se *abandonaba* el programa de una producción artística materialista y socialista en beneficio de la recuperación implacable de una práctica artística completamente abstracta cuya pura espiritualidad y belleza trascendental debía subrayarse una y otra vez. Estas contradicciones se vieron acentuadas por los intentos de imponer al público este tipo de obras bajo el ropaje de la escultura monumental, sin haber analizado las condiciones de la realidad política y económica occidental. Así pues, no se tomaba en cuenta para nada al público al que iba destinada la obra, ni tampoco la situación en el espacio público que habría de ocupar: ambas cuestiones quedaron excluidas de las preocupaciones de los artistas y, por supuesto, también de las de los nuevos clientes que encargaban esculturas públicas (organismos estatales y empresas del sector privado). Obviamente, su producción artística estaba marcada por un progresivo desinterés por estos asuntos relativos a la especificidad de la obra, ya fueran cuestiones de producción (relativas a las condiciones discursivas e institucionales de la práctica artística) o de recepción (es decir, de la relación de la obra tanto con su público –presumible y real– como con las condiciones culturales, políticas y económicas que influyen en ese público).

Paradójicamente, esta reorientación hacia la autonomía moderna situó a Gabo en una situación peligrosamente cercana a las tendencias de arte abstracto –en especial de la europea Abstraction-Création, de Cercle et Carré y del colectivo American Abstract Artists– que estaban a punto de ser desplazadas por la fulminante irrupción de la estética de la Escuela de Nueva York. En una fecha tan temprana como 1936, Alfred Barr había concluido *Cubism and Abstract Art* –un ensayo muy breve pero que marcó toda una época– con observaciones tan sorprendentes como estas:

Aun a riesgo de generalizar acerca del pasado reciente, parece suficientemente obvio que la tradición geométrica del arte abstracto [...] está declinando [...]. Los diseños biomórficos y no geométricos de Arp, Miró y Moore están claramente en auge. Es muy probable que la tradición formal de Gauguin, el fauvismo y el expresionismo prevalezca en los próximos años sobre la tradición de Cézanne y el cubismo¹⁸.

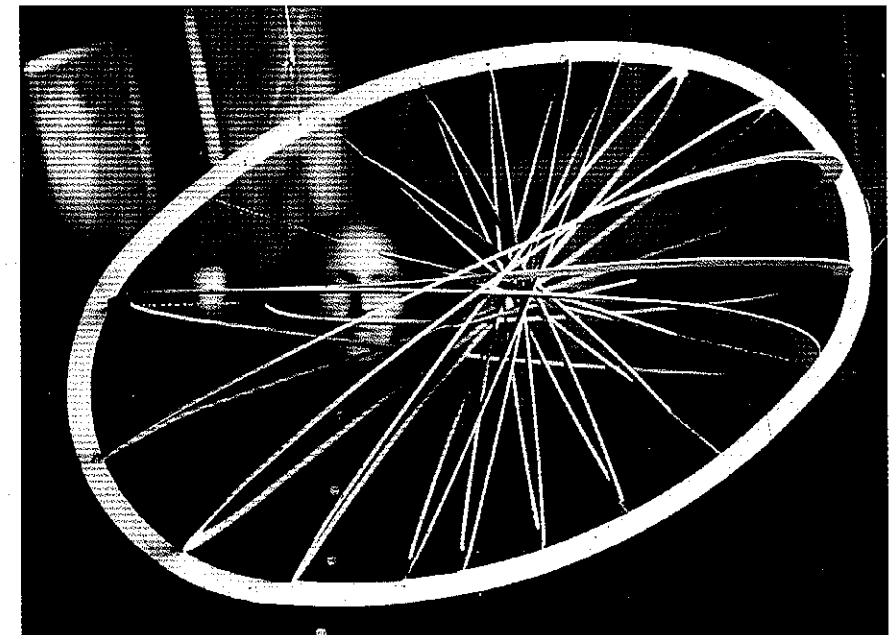
¹⁸ La afirmación resulta pasmosa no sólo por lo acertado de su pronóstico, sino también por el hecho de que el catálogo y la exposición de Barr constituían –y seguirían constituyendo durante décadas– la documentación más completa y exacta de las prácticas pictóricas y escultóricas abstractas del poscubismo, como demuestra la insólita cantidad y calidad de los datos sobre los artistas de la vanguardia rusa y soviética, de cuya recepción en el mundo occidental después de 1945 nos estamos ocupando en este artículo.

Una de las cuestiones generales que suscita la afirmación de Barr –y a la que, en este contexto, no vamos a poder dar respuesta– es la de por qué su pronóstico resultó tan acertado o, más precisamente, por qué los diversos legados de la abstracción geométrica –en cualquier de sus formas y colectivos (Cercle et Carré, Abstraction/Création y American Abstract Artists)– se fueron volviendo cada vez más inaceptables hacia finales de los años treinta y terminaron por ser completamente rechazados en el arte estadounidense de los años cuarenta y cincuenta, lo que supuso la eliminación del mapa de la modernidad de casi toda una generación de artistas abstractos norteamericanos.

Precisamente en el momento en que el reduccionismo geométrico –el supuesto legado «europeo»– estaba a punto de ser desplazado por el surgimiento del expresionismo abstracto, Robert Goldwater, otra figura fundamental de este periodo, describía esta misma actitud en su «Art Chronicle» de julio de 1947:

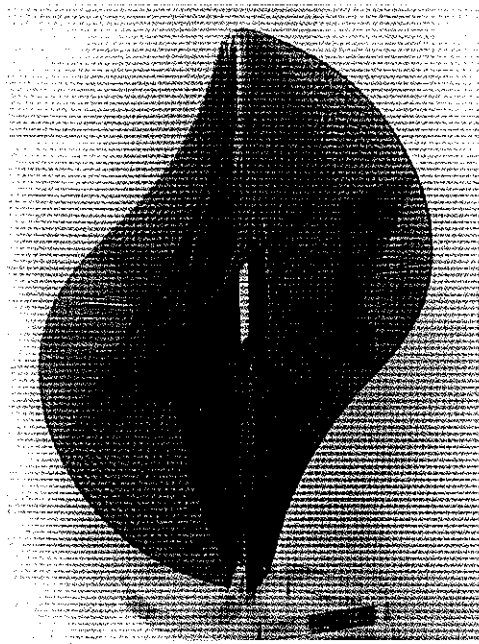
En el arte, como en cualquier otro terreno, este país desempeña un importantísimo papel internacional [...]. Hay una tendencia creciente a rechazar la fácil aceptación de la virtuosidad compositiva y técnica de la abstracción pura y a dar la bienvenida a un arte *en el que la emoción no ha sido subyugada y en el que hacen su aparición sentimientos incontralados que rompen las fronteras de los medios artísticos* [la cursiva es mía]. Ante las formas primorosamente controladas de la abstracción, uno tiende a decir: «¿Y qué?» [...]. Éste es el efecto que terminan por producir los miembros del grupo de artistas abstractos americanos¹⁹.

Para complicar aún más las cosas, a partir de entonces Gabo se vio obligado a definir su propia postura haciendo referencia explícita a la «amenaza» real (así es como él seguramente la percibía) que planteaba la «profunda irracionalidad y el colectivismo político» de la estética surrealista que cada vez dominaba más la sensibilidad neoyorquina a finales de los años cuarenta. En consecuencia, Gabo consideró necesario expresar su crítica del potencial político del surrealismo, una característica que estaba

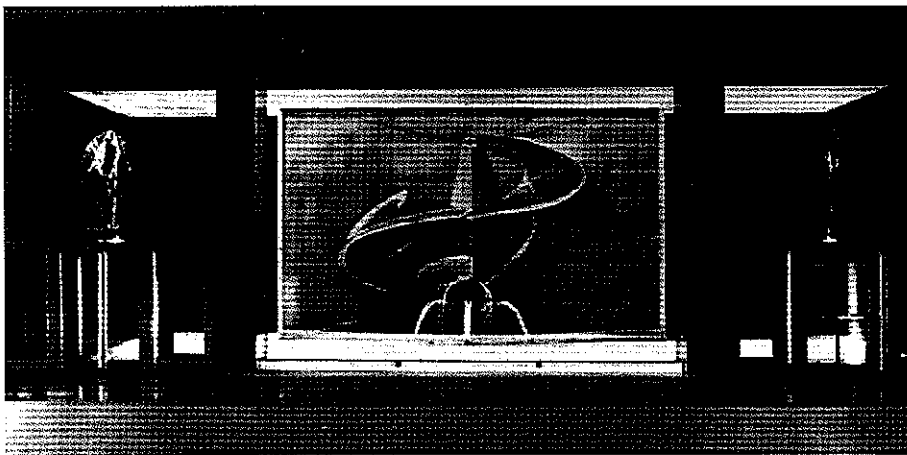


1. Alexander Rodchenko, *Construcción ovalada colgante n.º 12*, ca. 1920, colección del MoMA, Nueva York.

¹⁹ Robert GOLDWATER, «A Season of Art», *Partisan Review* 14, 4 (julio-agosto de 1947), pp. 414 ss.



2. Naum Gabo, *Construcción lineal en el espacio n.º 2 (variación)*, 1949/1962-1964, colección de la Galería Albright-Knox, Buffalo.



3. Naum Gabo, maqueta de las esculturas para el vestíbulo del Edificio Esso, Rockefeller Center, 1949.

a punto de pasar a mejor vida con la recepción de esta corriente artística por parte de la Escuela de Nueva York. En un artículo del *New Yorker* de 1948, Gabo escribía: «No creo en la confianza en el subconsciente. Tampoco me importa la aceptación transitoria de las masas. Los artistas están perdidos si se dedican a buscar efectos que atraigan

al hombre corriente»²⁰. Una vez más, Gabo se veía obligado a alinearse y a marcar su territorio y, una vez más, tuvo que redefinir su postura en abierta contradicción con las opiniones que había defendido hasta la fecha. Ya no se trataba de la cuestión de su pasado como miembro de la vanguardia soviética, cuando «todavía era el niño mimado de los bolcheviques» (tal como lo expresó *Time Magazine* en 1953). Ahora las dificultades provenían de su compromiso, mucho más reciente, con el círculo socialista relativamente progresista de Londres, un grupo que se formó alrededor de la figura de Herbert Read a finales de la década de los treinta. Aunque la presencia del surrealismo también se había dejado sentir en Londres, durante aquellos años el conflicto entre posiciones estéticas había estado más equilibrado, de manera que Gabo había sido capaz de esquivar cómodamente cualquier acusación que se dirigiera contra su obra. Por ejemplo, cuando en 1936 los denominados «teóricos del arte» se preguntaban si su obra no sería demasiado racional, si no estaría ignorando el poder y el valor de la imaginación y de la libre fantasía (o, tal como lo expresó el propio Gabo, si «nuestras obras carecen del elemento mítico»)²¹, pudo eludir la crítica haciendo referencia a la dimensión arquitectónica y social de su arte. O, como escribió un año más tarde, en 1937: «La idea constructiva ha devuelto a la escultura sus formas y facultades antiguas; entre ellas, la más poderosa es su capacidad para actuar arquitectónicamente [...]. Por arquitectura entiendo no sólo la construcción de casas, sino del edificio completo de nuestra existencia cotidiana»²². Pero, como ya hemos visto, poco después de su llegada a Nueva York se había visto obligado a hacer desaparecer de su arte esta dimensión colectiva. La entrevista que mantuvo con el comisario de su primera retrospectiva (una exposición conjunta con Pevsner en 1948) en el Museum of Modern Art de Nueva York parece indicar que la dimensión social y arquitectónica había desaparecido incluso de su memoria: «En 1923, en Alemania, mi obra coqueteaba con la arquitectura. Ahora, en cambio, es más madura y autosuficiente, más arte puro»²³.

Sin embargo, en 1948 la situación de Nueva York no era en absoluto tan homogénea y unificada como poco tiempo después se quiso dar a entender: los diversos argumentos que se esgrimieron contra el legado de la abstracción geométrica academicista y a favor de la liberación del surrealismo no podían reconciliarse con facilidad. Estas contradicciones resultan aún más evidentes en las opiniones de otro crítico, Clement Greenberg, que en aquel momento todavía no se había convertido en firme paladín y portavoz del expresionismo abstracto. Su descripción de los conflictos y paradojas a los que se enfrentaba Gabo en tanto que constructivista americanizado parece bastante escrupulosa. En «La situación del momento», Greenberg aseguraba que «cuando se trata del *Zeitgeist*, nosotros, los estadounidenses, somos el pueblo más avanzado de la tierra, aunque sólo sea porque somos la nación más industrializada». Más adelante, afirmaba:

²⁰ Naum Gabo, citado en Robert COATES, *The New Yorker* (20 de marzo de 1948), p. 25.

²¹ Naum GABO, «Constructive Art», *The Listener* (4 de noviembre de 1936), pp. 846-848.

²² Naum GABO, *Circle: International Survey of Constructive Art*, Londres, 1937.

²³ A. L. Chanin, «Gabo makes a construction», cit., pp. 34-37.

Al fin y al cabo, la pintura de caballete está obsoleta, las pinturas abstractas raramente pegan con el mobiliario y el lienzo, incluso cuando mide diez pies por diez, se ha convertido en algo bastante parecido a un diario privado [...]. Tal vez la contradicción entre el destino arquitectónico del arte abstracto y la atmósfera extremadamente privada en la que se produce termine por dar al traste con las ambiciones pictóricas. Esta contradicción, ajena a la autonomía del arte, define de forma específica la crisis en la que se encuentra actualmente la pintura²⁴.

Este sorprendente artículo le hace a uno preguntarse si, al menos durante una breve temporada, las opiniones de Greenberg no se aproximaban bastante a la postura original de los constructivistas. Por ejemplo, cuando menciona «el destino arquitectónico del arte abstracto», viene inmediatamente a la mente cómo El Lissitzky calificaba sus cuadros de «estaciones intermedias entre la pintura y la arquitectura».

Además, en un artículo aún más explícito publicado ese mismo año, Greenberg extraía conclusiones todavía más sorprendentes, basadas en su diagnóstico del fin del arte abstracto a finales de los años treinta. En clara oposición con sus opiniones posteriores, Greenberg llegaba prácticamente a decretar el final de la pintura, como puede apreciarse en su artículo «La nueva escultura»:

No pretendo insinuar que la pintura vaya a declinar como arte [...]. Lo que quiero señalar es que la posición de la pintura en tanto que principal arte plástica se encuentra amenazada, independientemente de que esté o no en decadencia. Y también quiero llamar la atención sobre la escultura, un arte que ha estado en relativo desuso durante varios siglos y que últimamente ha experimentado una transformación que le otorga un alcance expresivo más amplio en relación con la sensibilidad moderna del que posee actualmente la pintura. Esta transformación —o revolución— es consecuencia del cubismo²⁵.

En este texto Greenberg predice un futuro para el arte poscubista completamente opuesto al que vaticinaba Barr: en efecto, argumenta que la evolución lógica del cubismo lo conducirá, inevitablemente, hacia unas construcciones tridimensionales, espaciales, escultóricas y, muy posiblemente, arquitectónicas. Con todo, lo que resulta aún más sorprendente es la lúcida conciencia histórica de la que hace gala Greenberg: cuando traza el linaje histórico de la nueva escultura, no duda en nombrar a los dadaístas (como Schwitters o Arp) o a los constructivistas (como Tatlin, Gabo o Pevsner), todos los cuales habrían de desaparecer muy pronto de su memoria. En efecto, esta amnesia terminaría por ser tan total que cuando se le preguntó por qué las referencias al dadaísmo o al constructivismo habían desaparecido prácticamente por completo de sus últimos razonamientos, Greenberg se limitó a contestar que no tenía en cuenta esos movimientos porque no los conocía lo suficiente²⁶.

²⁴ Clement GREENBERG, «The Situation at the Moment», *Partisan Review* (enero de 1948), pp. 81-84.

²⁵ Clement GREENBERG, «The New Sculpture», *Partisan Review* (junio de 1949), p. 641.

²⁶ Respuesta de Greenberg en el transcurso de un debate con el autor con ocasión de la conferencia celebrada en Vancouver en 1981 bajo el título *Modernism and Modernity*. Véase *Modernism and Modernity*, Halifax, 1983, p. 271.

Sin embargo, en 1948, Greenberg escribía:

La nueva escultura se desarrolló a través de los bajorrelieves que Picasso primero y Arp y Schwitters después crearon al elevar el *collage* por encima del plano pictórico; a partir de ahí, Picasso [...] y los constructivistas rusos Tatlin, Pevsner y Gabo [...] terminaron por entregar estas construcciones a la verdad positiva del espacio libre, completamente alejada del plano pictórico²⁷.

¿Qué podía querer decir Greenberg al referirse a la «verdad positiva del espacio libre completamente alejada del plano pictórico»? Se trata de una característica conceptual y perceptiva que, aparentemente, se encuentra en abierta contradicción con los cimientos de la estética neomoderna que Greenberg defendería más tarde, con su decidido énfasis en el plano y la opticalidad.

Para esclarecer mejor esta cuestión, leamos las siguientes líneas:

Esta escultura nueva, pictórica, como de dibujante, ha abandonado en mayor o menor medida los materiales tradicionales como la piedra o el bronce en favor de otros más flexibles que se trabajan con herramientas modernas como el soplete de oxiacetileno: acero, hierro, aleaciones, cristal, plásticos. No le preocupa la unidad del medio físico y emplea en la misma obra un buen número de materiales distintos y de colores aplicados, como corresponde a un arte que considera sus productos tan pictóricos como escultóricos²⁸.

Mientras la primera cita se refiere al linaje histórico de la nueva escultura, la segunda habla de la estética de su producción. Pero unos párrafos más adelante aparece una tesis muy importante relativa a la estética que marcó la recepción de la nueva escultura en la que define los requisitos cognitivos y perceptivos que debe cumplir el público y justifica la estructura y la morfología de esta nueva obra:

Desde siempre, la escultura ha sido capaz de crear objetos que parecen tener una realidad más densa, más literal que los objetos creados por la pintura; esta característica, que solía ser su principal desventaja, constituye ahora su principal atractivo desde el punto de vista de nuestra sensibilidad positivista moderna y, asimismo, le proporciona una mayor libertad. La escultura es libre para inventar una infinidad de nuevos objetos y para crear una riqueza potencial de formas de las que nuestro gusto no puede, en principio, discrepar ya

²⁷ Clement Greenberg, «The New Sculpture», cit., p. 640. Resulta obvio que en 1948 Greenberg todavía no había establecido el canon del expresionismo abstracto ni tampoco había identificado a los maestros del movimiento. En efecto, la lista de artistas que menciona al final del artículo es, con la excepción de David Smith, bastante atípica (incluye a Burgoyne Diller que, por aquel momento, era todavía uno de los defensores más acérrimos de la abstracción geométrica). Es, además, un elenco de figuras claramente secundarias que incluye a artistas como Peter Grippe, Adaline Kent, David Hare o Richard Lippold. Pero, sin duda, lo que vuelve la lista aún más sorprendente es el hecho de que los logros del expresionismo abstracto no tuvieron lugar en el campo de la escultura; por el contrario, como el propio Greenberg admitiría más tarde, la escultura fue precisamente el ámbito en el que se produjeron sus fallos y debilidades más evidentes.

²⁸ *Ibid.*

que todas ellas tendrán una realidad física autoevidente, tan palpable, independiente y presente como las casas en las que vivimos o el mobiliario que usamos²⁹.

Pero, naturalmente, éste no es el Clement Greenberg que la mayoría de nosotros conocemos por *Arte y cultura*, su famosa recopilación de artículos publicada en 1961. Aunque el artículo sobre «La nueva escultura» estaba incluido en este volumen, mostraba dos fechas (1948 y 1958), lo que indica que había sido reescrito en el transcurso de esa década.

Obviamente, para reconstruir la estética de la modernidad, Greenberg tuvo que realizar diversas modificaciones tanto textuales como historiográficas a fin de eliminar ciertos participantes y modificar determinados criterios. La versión revisada de 1958 de los pasajes que acabamos de citar rezaba así:

La nueva escultura de construcción apunta insistentemente a sus orígenes en la pintura cubista a través de su linealidad y sus complejidades lineales, de su apertura, de su transparencia y su ligereza y de su preocupación exclusiva por la superficie y la piel que expresa por medio de formas laminares, foliáceas. El espacio se moldea, se divide o se circunscribe, pero no se llena. La nueva escultura tiende a abandonar la piedra, el bronce y la arcilla en favor de materiales industriales como el hierro, el acero, diversas aleaciones, el cristal, el plástico, el celuloide, etc. que se trabajan con las herramientas del herrero, del soldador o incluso del carpintero³⁰.

Y algunos párrafos más adelante, en la versión de 1958, Greenberg describía (al parecer positivamente) cómo la obra que estaba analizando invertía cada una de las cualidades de la escultura constructivista, al tiempo que legitimaba ideológicamente estas inversiones:

Con la transformación de la substancia en pura óptica y forma —ya sea pictórica, escultórica o arquitectónica— como parte integral del espacio ambiente, se cierra el círculo del antilusionalismo. En lugar de la ilusión de las cosas ahora se nos ofrece la ilusión de las modalidades; lo que importa es lo incorpóreo, lo ligero, lo que sólo existe ópticamente, como un espejismo. Este tipo de ilusión es patente en los cuadros cuya superficie pintada y limitada parece expandirse en el espacio que los rodea; [...] pero es aún más clara en las esculturas constructivistas y cuasiconstructivistas. Las proezas «ingenieriles» que tratan de proporcionar la mayor cantidad posible de visibilidad con el menor gasto de superficie táctil pertenecen categóricamente a la escultura en tanto que medio libre y total. El constructor-escultor puede, literalmente, dibujar en el aire con un único hilo de alambre que no sostiene nada más que a sí mismo³¹.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Clement GREENBERG, «The New Sculpture» (versión revisada), en *Art and Culture*, Boston, 1961, pp. 139-145 [ed. cast.: *Arte y cultura: ensayos críticos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979]; esta cita en particular se halla en la p. 142. Tengo que agradecer a Yve-Alain Bois que llamara mi atención sobre las diferencias que existen entre las dos versiones del artículo.

³¹ *Ibid.*, p. 144.

Resulta evidente que esta nueva comprensión del constructivismo implica un proceso de desmaterialización y despolitización que violenta la compleja dialéctica formal y material de la escultura constructivista. Este proceso de descorporeización literal de la escultura va acompañado de una descorporeización total de la experiencia perceptiva del espectador. Así lo expresaba Greenberg, sin ambages, en 1958:

E incluso si alguna vez la escultura termina por volverse tan abstracta como la pintura, aun así dispondrá de un abanico más amplio de posibilidades formales. Ni en la pintura ni en la escultura se postula ya el cuerpo humano como agente del espacio. Ahora sólo cuenta la vista, y la vista disfruta de una mayor libertad de movimiento e invención en tres dimensiones que en dos³².

Así fue como el constructivismo —tanto en las obras de Gabo y Pevsner como, especialmente, en las palabras de Greenberg de 1958— alcanzó finalmente el estado de «espejismo». Lo que había sido táctil y contingente se volvió «óptico»; lo que había sido rigurosamente anti-ilusorio al subrayar el peso, la masa física y el proceso, al poner en primer plano la superficie y la textura y al «desnudar los mecanismos estructurales», se convirtió en una «ilusión de modalidades».

El alambre —que originalmente, en la obra de Tatlin, había cumplido una función importante a la hora de contextualizar el constructo escultórico en el espacio arquitectónico (pues muestra cómo la masa y el peso son rasgos esenciales de la percepción escultórica)— se convirtió más adelante, por obra y gracia de una prestidigitación desmaterializadora, en un objeto que «no sostiene nada más que a sí mismo», en palabras de Greenberg. Presenciamos aquí, *in situ nascendi*, la construcción de la estética neomoderna, con sus exigencias y su asombrosa *volte face* conceptual y terminológica. Parece ser que fue en este texto donde Greenberg empleó por primera vez el término «opticalidad», un vocablo que habría de circular al menos en las dos décadas siguientes como concepto clave de la estética neomoderna, en particular en las críticas de Michael Fried.

A pesar de los esfuerzos por transformar el constructivismo en una estética idealista y ahistórica, este término clave siguió empleándose para aludir a sus complejas relaciones con el legado de la vanguardia histórica. No obstante, todas estas relaciones acabaron desvaneciéndose poco tiempo después, de modo que su ámbito de referencia quedó reducido exclusivamente al cubismo.

Pero eso no fue todo; al parecer, aún hacía falta otro tipo de elisión, como puede apreciarse en el texto que estamos analizando. Los esfuerzos de Greenberg por eliminar de la nueva estética cualquier clase de contradicción le llevaron a realizar un último ajuste. Mientras en la versión original de 1948 todavía podía hablar de «nuestra sensibilidad positivista», en 1958 modificó esta frase para dejarla en una mera mención al «aspecto positivista de la estética moderna». Todavía más importante es que, en la versión original, Greenberg consideraba la escultura como «una realidad física

³² *Ibid.*, p. 143.

autoevidente» y, sorprendentemente, recurría a la siguiente comparación para describirla: «Tan palpable, independiente y presente como las casas en las que vivimos o el mobiliario que usamos»³³. El énfasis de Greenberg en la dimensión positivista de esta estética le condujo a revelar (tal vez involuntariamente) la vertiente más pragmática y deslucida del positivismo. Evidentemente, esta analogía con el mobiliario habría resultado en extremo discordante con el discurso de lo trágico, lo sublime y lo trascendental que le llevó a apoyar el expresionismo abstracto en 1958. Por tanto, esta pasmosa afirmación —que fácilmente podría haberse malinterpretado como una ingenua anticipación de la escultura minimalista— desapareció de la versión revisada.

Unos pocos años más tarde, estas maniobras ya no eran necesarias³⁴ puesto que la reconstrucción de la historia del arte moderno que Greenberg había llevado a cabo (expurgando algunas de las contribuciones más importantes) se había propagado e institucionalizado ampliamente. De hecho, la reconstrucción de Greenberg se había convertido en la opinión común que críticos, conservadores de museos y público, tanto norteamericanos como europeos, aceptaban sin rechistar incluso bien entrada la década de los sesenta.

Debate

Público

Ha mencionado usted que antes de dejar la Unión Soviética, en 1922, Gabo se había enfrentado con algunos de sus colegas a causa de ciertas disputas y desacuerdos estéticos. ¿Significa esto que tras su llegada a Occidente cambió todavía más?

Benjamin Buchloh

Bueno, creo que tiene razón cuando dice que ya a principios de la década de los veinte la concepción del constructivismo de Gabo resultaba inaceptable para sus compañeros. De hecho, Gabo rehusó tomar parte en la transición del constructivismo al productivismo que constituyó la principal transformación en la obra de Tatlin, Rodchenko, El Lissitzky y muchos otros. Así que, efectivamente, existía una división. Además, creo que este cisma también resulta evidente en su obra porque, como ustedes saben, en los años veinte Gabo trataba desesperadamente de ponerse al nivel de los proyectos de Tatlin ideando todo tipo de maquetas de aeropuertos o institutos de astrofísica.

³³ Clement Greenberg, «The New Sculpture» (1948), p. 641.

³⁴ Veamos un ejemplo más de la labor de reconstrucción del arte moderno: si en este texto Greenberg todavía puede mencionar la obra de David Smith en el contexto de un análisis de la escultura constructivista, muy pronto se vería obligado a eliminar cualquier alusión de este tipo con el objeto de reescribir la historia de la escultura moderna no sólo según los términos de una nueva estética moderna, sino también en respuesta a los intereses particulares y económicos del momento que exigían la construcción de una neovanguardia local autónoma y hegemónica. En efecto, poco tiempo después Greenberg afirmaría que en la escultura de Smith «no hay ninguna traza de De Stijl o de la Bauhaus, ni siquiera de constructivismo». Véase Clement GREENBERG, «David Smith's New Sculpture», en Garnett McCoy (ed.), *David Smith*, Nueva York, 1973, p. 222.

En última instancia, los problemas de Gabo se debían a su incapacidad para resolver la escisión entre un arte público y socialmente funcional y una estética constructivista que permanecía en el seno del marco pictórico o del volumen escultórico, por muy transparente que llegara a ser. Esta situación esquizofrénica se intensificó en el período de posguerra, cuando tuvo que hacer frente a las necesidades del público estadounidense y europeo occidental. Si escoge usted al azar dos declaraciones cualesquiera de Gabo realizadas en aquel momento, no sería raro que se encontrara con que en una de ellas afirma que el arte desempeña funciones completamente utilitarias y en otra insiste en la absoluta pureza, autosuficiencia y autonomía del arte.

Así pues, si bien estoy de acuerdo en que la escisión ya existía en la obra de Gabo en los años veinte, añadiría que esa escisión se fue intensificando hasta llegar a ser patentemente irresoluble. Además, el contacto con las condiciones de vida estadounidenses y los esfuerzos de Gabo por amoldarse a los requerimientos que se le hacían, lograron que este cisma adquiriera una apariencia aún más grotesca.

Thierry de Duve

¿Podría mencionar algún artista u obra que haya sido capaz de resolver esta escisión?

Benjamin Buchloh

Me atrevería a afirmar que el expresionismo abstracto resuelve ese cisma de manera muy oportuna en 1948. Si se lee los argumentos, a menudo contradictorios, que Greenberg esgrimió a favor de Pollock, se observa que van desde un análisis completamente positivista de su obra hasta la afirmación de la influencia del legado surrealista, el gótico, etcétera. Y creo que, en este contexto, resulta verdaderamente relevante apreciar cómo Greenberg fracasa en su intento de luchar contra esas contradicciones: cómo fracasa su interpretación de la escultura —en este período trataba de establecer las bases que asegurarían la viabilidad de la escultura y, al parecer, tenía dudas acerca del futuro de la pintura— y cómo demuestra que se trata de un problema irreconciliable. Creo que el expresionismo abstracto ofreció la solución que esa escisión requería en aquel momento.

Público

¿Ve usted alguna relación entre la obra de Gabo y la de Buckminster Fuller? ¿Cree que es posible que su obra ofreciera, en cierto sentido, un modelo tecnológico y artístico para la idea de redención tecnológica?

Benjamin Buchloh

Creo que la cuestión de la redención tecnológica es un tema sumamente importante pero me temo que es en exceso complejo para tratarlo en este momento.

Público

Sí, puede ser, pero ¿no le parece que la obra de Gabo es un ejemplo clásico de este deseo expresado artísticamente? Siempre desemboca en algo trascendente e idealista, en un objeto casi místico.

Benjamin Buchloh

No sé si habría que suprimir ese «casi». Yo separaría sin dudarle a Buckminster Fuller de Gabo. Se diga lo que se diga sobre Fuller, lo que está claro es que éste no es su problema; es, en cambio, el problema de una generación europea: es el problema de Moholy-Nagy, es el problema de Gabo.

Sería interesante desarrollar esa comparación. Sin embargo, no conozco la obra de Fuller lo suficiente como para saber si hay o no una conexión. Hasta donde yo sé, Fuller no estaba empeñado en ser un artista y tampoco se ocupaba del arte puro. Se consideraba un trabajador, un intelectual y un diseñador productivo. Jamás abordó la cuestión del arte puro, ni de la escultura...



PINTURA, ÍNDICE, MONOCROMO: MANZONI, RYMAN, TORONI

Las actividades pictóricas de principios de los años sesenta (como sucede en todos los momentos relevantes de la pintura radical) deconstruyeron las convenciones de la contemplación (de los cuadros) al tiempo que reconstruían nuevos parámetros que permitían percibir la pintura como algo significativo. Para cumplir con sus intenciones «rupturistas», estas prácticas tuvieron que atacar un sistema de convenciones semióticas desde posiciones que se pretendían tan originales como definitivas. No obstante, este tipo de gestos son de naturaleza necesariamente mítica ya que dependen de que el espectador tome la decisión de suspender su conocimiento de la historia del signo pictórico a fin de experimentar este episodio concreto como una «ruptura» en el presente. Igualmente paradójica resulta la pretensión de considerar la pintura como una práctica, ya que se inscribe primeramente en una tradición de historia discursiva y no de producción social y material.

Incluso una somera descripción esquemática de la fenomenología pictórica de principios de los años sesenta situaría inmediatamente estas actividades en el marco discursivo de la modernidad: los esquemas de color monocromático, las omnipresentes distribuciones reticulares y el espaciado iterativo, la elaboración mecánica frente al gesto expresivo orgánico y la reducción de la pintura al estatuto indécico del signo pictórico. Bien es cierto que todas estas estrategias surgieron en las formulaciones iniciales de la abstracción moderna, pero sólo en su recapitulación posterior aparecen como elementos singularizados y distintos, como si se tratara de especímenes catalogados o muestras museísticas de las últimas posibilidades de la pintura. Cuando, después de 1945, reaparecieron estas formulaciones, no lo hicieron como culminación de un desarrollo continuo, sino como fenómenos pictóricos que habían experimentado complejas mediaciones geográficas e históricas.

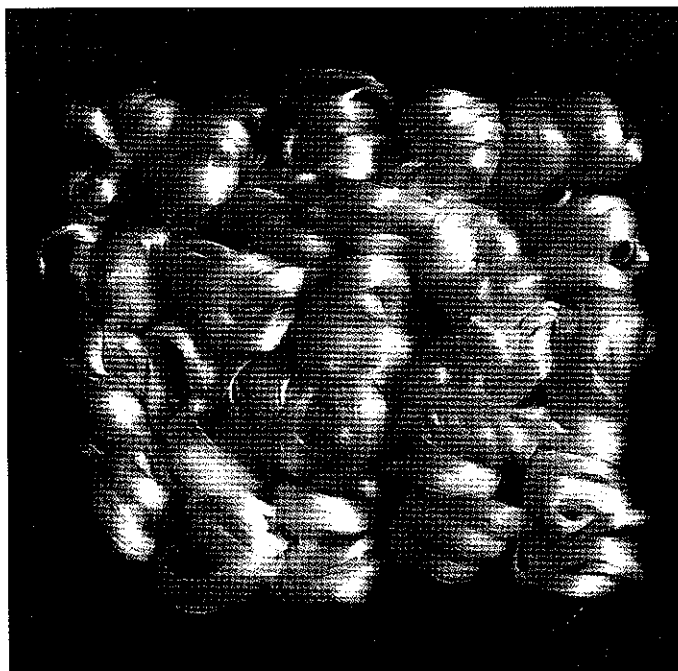
El origen y la repetición del monocromo

Lo monocromático, una de las características clave de la pintura de principios de los años sesenta, vincula la obra de esa generación tanto con el momento heroico de la abs-

tracción moderna que se produjo tras el cubismo como, más en general, con la problemática posición de la pintura, a caballo entre la fotografía y el objeto reproducido mecánicamente. La pintura monocromática reduce todo un complejo sistema de relaciones tonales y cromáticas a una paradoja: bien a un esquema cromático de modulación tonal extremadamente diferenciado, bien a un esquema de un único tono o color extremadamente simplificado.

Muchos han sido los artistas que han defendido la pintura monocromática en los distintos momentos de su descubrimiento y reutilización: desde Kasimir Malevich y el misticismo cósmico y cromático de Lucio Fontana e Yves Klein (que intentaban reivindicar el legado de Malevich sin reconocer su paternidad) hasta su extremo opuesto con la definición radicalmente materialista y antiestética del monocromo de Alexander Rodchenko en el tríptico *La última pintura: colores puros: rojo, amarillo, azul* o en las *Acromías* de Piero Manzoni, sin olvidar los argumentos a favor de una estética del silencio y la negatividad contemplativa en la obra de Ad Reinhardt del mismo periodo.

La formulación del paradigma del monocromo en 1913 señaló el momento en que, en primer lugar, las experiencias surgidas de las convenciones representacionales del color se volvieron tan problemáticas como las procedentes de las concordancias de las relaciones cromáticas. La noción pictórica de color local (la capacidad denotativa de la pintura para imitar o identificarse con los valores cromáticos de los materiales y superficies que reflejan la luz) se fue sustituyendo gradualmente por la idea del color autónomo, autorreflexivo o liberado que opera en sus propios términos como un recurso plástico autotélico.

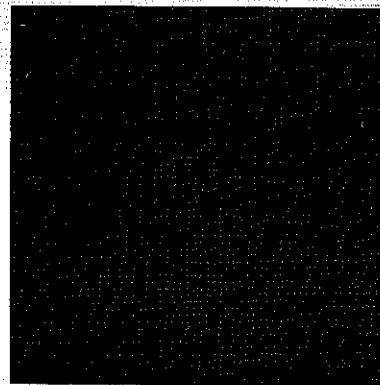


1. Piero Manzoni, *Acromías*.

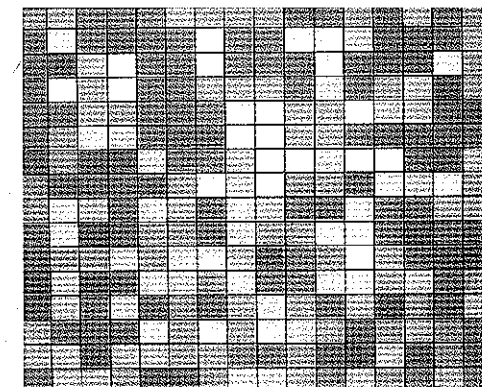
Desde el momento mismo en que el color se liberó de sus funciones denotativas, pasó a ser objeto de creciente especulación a causa de su capacidad para expresar analogías espirituales, musicales y metafísicas. De este modo, el interés por la monocromía en los primeros ejemplos de pintura puramente monocromática giraba claramente en torno a tres cuestiones: en primer lugar, la obsolescencia del color local (y todos sus remanentes emocionales, espirituales o musicales) y el tratamiento del color y la luz como pura materialidad, siguiendo la tradición óptica inaugurada por Seurat.

Más aún, una vez que se identifica y describe la percepción del color en términos de ciencia óptica y teoría del color, cada vez resulta más difícil asignar a la experiencia pictórica del color algún otro «significado» o «valor». Sin embargo, hay que esperar hasta 1917-1921 para que Malevich, Ivan Puni, Rodchenko y Vladimir Tatlin, entre otros¹, redujeran las relaciones de color al panel monocromático o a los colores primarios (en 1921, Mondrian también limita su obra a los colores primarios). De este modo, no sólo se produce la abolición del color relacional (Malevich había realizado sus pinturas cuasi-monocromas con simetría central y no relacionales entre 1913 y 1915) sino también el abandono de las atribuciones de sentido en beneficio de un énfasis en las funciones ópticas y la materialidad del color.

La segunda cuestión de interés tenía que ver con el valor cromático inherente a los materiales. El reconocimiento de la materialidad del color coincidió histórica y lógicamente con el descubrimiento de las cualidades cromáticas de los materiales que Naum Gabo y Antoine Pevsner propugnaron en su *Manifiesto realista* de 1920, siguiendo la estela del futurismo².



2. K. Malevich, *Cuadrado negro*, 1915.



3. Piet Mondrian, *Tablero de damas con colores claros*, 1919.

¹ Yve-Alain BOIS ha establecido la cronología de las primeras pinturas monocromáticas en su artículo «Malevich, le carré, le degré zéro», *Macula*, vol. I, pp. 28-49.

² Antoine PEVSNER y Naum GABO, «The Realistic Manifesto», en Stephen Bann (ed.), *The tradition of constructivism*, Nueva York, Viking Press, 1974, pp. 3-11.

Sin duda, el legado futurista no era lo único que vinculaba la conciencia constructivista de las cualidades cromáticas inherentes a los materiales con la aproximación al color de Marcel Duchamp en los *ready-mades*. La idea de que la especificidad de un material y su superficie ofrece suficiente información retinal —en caso de que sea necesaria— acerca de la estructura y la condición del objeto, se corresponde con el descubrimiento del color como pura materialidad³.

Por supuesto, en tercer lugar estaba el fenómeno cada vez más problemático de las relaciones de color. Las restricciones vinculadas a la organización jerárquica de líneas y planos en una composición relacional habían llegado a resultar inaceptables y al igual que la imagen central simétrica reemplazó la composición relacional, también se sustituyó la interacción del color en un plano singular por la superficie coloreada singular, monocromática y no relacional. Así pues, todas las relaciones jerárquicas de la pintura parecían haberse abolido, tanto las relativas al dibujo y la composición como a la diversidad cromática. En el tríptico de Rodchenko *Colores puros: rojo, amarillo, azul* (1921) —tres paneles que cabría describir como relieves monocromáticos— la figura y el fondo son totalmente congruentes y la definición lineal (el «dibujo» de la pintura) coincide material y perceptivamente con la transición real de planos (la transición desde la superficie plana de la pintura/relieve a la superficie de la pared que sirve de soporte arquitectónico). Esta transformación radical de los conceptos de las definiciones lineales/espaciales se deriva inmediatamente del fenómeno del monocromo y de la total exclusión de las relaciones existentes entre figura y fondo. En la medida en que se destierran de la pintura las relaciones internas, las condiciones externas salen a la luz: la pintura/relieve/objeto se convierte cabalmente en «figura» sobre el «fondo» arquitectónico de la superficie que le sirve de soporte (el espacio perceptivo real del receptor).

Obviamente, las condiciones de recepción en las que la vanguardia original desarrolló estas estrategias pictóricas eran radicalmente distintas de las que se encontró la neovanguardia de posguerra que redescubrió el monocromatismo. Por condiciones de recepción entendemos características tales como el *status* socioeconómico del grupo

³ Ryman ha afirmado en varias ocasiones que considera un error que se inscriba su obra en la historia del monocromo, ya que los colores y tonos de los distintos soportes que utiliza, así como el amplio abanico de cambios tonales dentro del propio color blanco, lo convierten en un pintor del color blanco. Si bien Ryman tiene razón por lo que toca a su obra, lo cierto es que su postura no hace más que confirmar nuestra tesis de que la definición acromática de los elementos constituyentes de una pintura (sus soportes y dispositivos de enmarcado) cumplen el papel histórico de formación complementaria del monocromo.

Precisamente, el descubrimiento del valor cromático inherente a todos los objetos y materiales es lo que vincula la obra de Ryman con el constructivismo y con el *ready-made* duchampiano (todos los *ready-mades* son objetos monocromáticos).

En efecto, cuando Ryman habla de los valores cromáticos de sus superficies, afirma claramente que hay que entender el color como una característica específica de los materiales («Robert Ryman, An Interview with Phyllis Tuchman», publicado en *Artforum* (mayo de 1971), pp. 46-54):

Siempre se usa la superficie. El gris del acero está presente; el marrón del cartón corrugado está presente, el blanco del lino y también del algodón, que no es igual que el de la pintura aunque parece blanco... todas esas cosas se toman en consideración. En realidad, no tiene nada que ver con la pintura monocromática. Utilizo el color blanco sencillamente porque es una pintura que no interfiere.

receptor, su disposición e intereses estéticos, los objetivos y funciones que este grupo asocia al papel de los artistas y a su producción, su motivación a la hora de implicarse en el proceso de recepción estética y su conciencia real y su conocimiento de las convenciones del discurso estético.

Así, por ejemplo, no se puede descartar sin más que en el tríptico monocromático de Rodchenko no estuviera aún en juego un remanente de la estrategia antiburguesa característica del futurismo por mucho que, al mismo tiempo, resulte evidente que lo que le preocupaba a Rodchenko por encima de todo era un problema pictórico, la cuestión histórica de la atribución de sentido al color. En cualquier caso, el objetivo hermenéutico de la negatividad crítica característica de la obra de Rodchenko —que aparentemente excluye los demás aspectos de la representación y hace oídos sordos a las exigencias de su público— apunta finalmente a una crítica general de la realidad política y social (en virtud de ese misterioso proceso de transferencia que jamás llegó a clarificarse en la modernidad). Siguiendo los modelos empirocriticistas de la ciencia, la propuesta cromática de Rodchenko opta por renunciar a las jerarquías y divisiones culturales y desarticular el pensamiento mítico en la práctica estética.

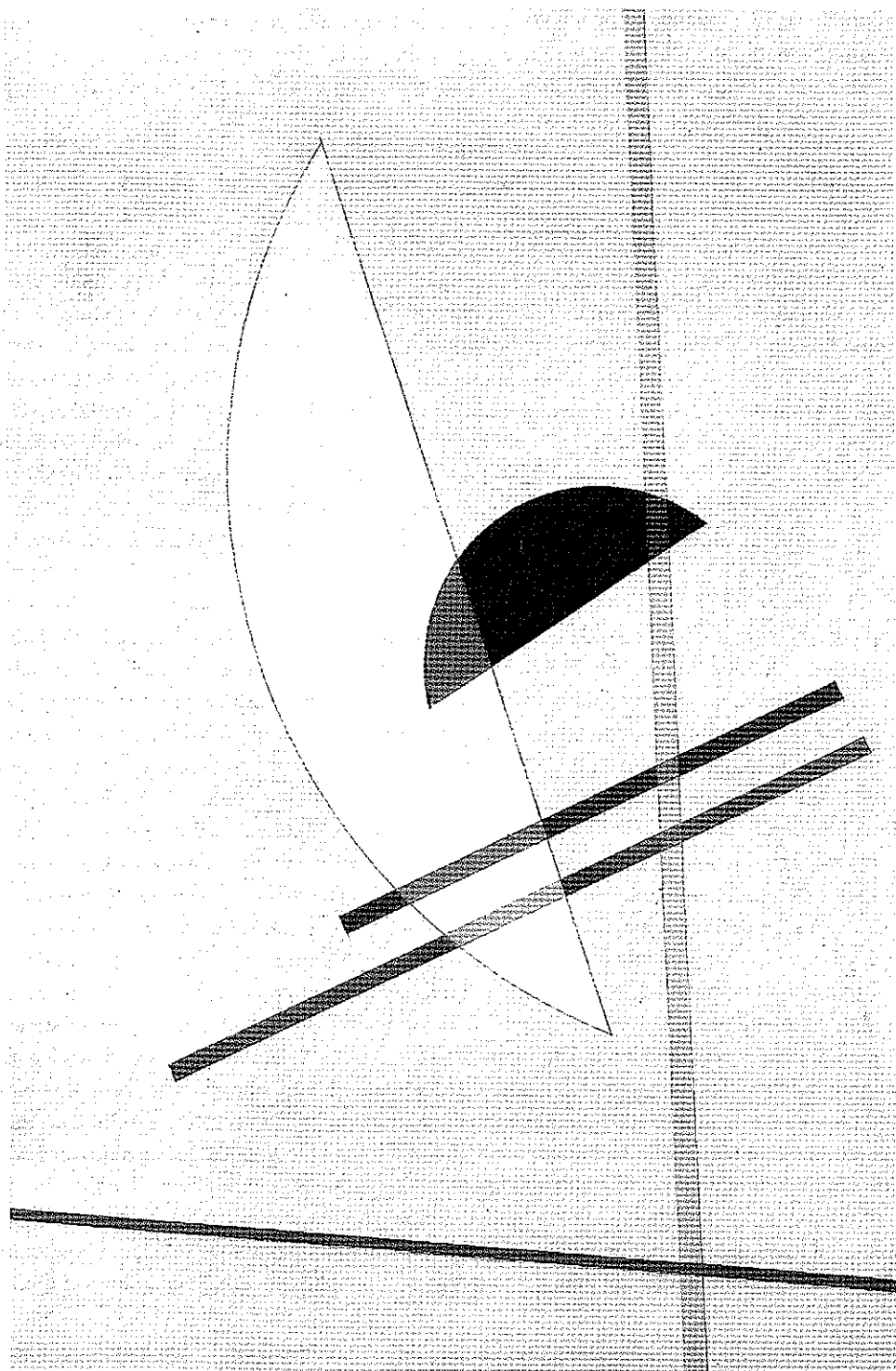
Al mismo tiempo, como modelo de práctica cultural en general, propone la eliminación del *status* esotérico de la pintura a fin de llegar a un público diferente y más amplio y contribuir a la construcción de una cultura colectiva en vez de engrosar las filas de los saberes especializados. Inevitablemente, esto exigía una redefinición del papel del artista y una reflexión acerca de la división del trabajo tanto en el proceso de construcción de la obra como en los modos de lectura y contemplación que genera. Estos intereses se plantean explícitamente, por ejemplo, en un texto que se ha atribuido tanto a Malevich como a El Lissitzky:

Mediante la inflación del cuadrado, los intercambios artísticos han proporcionado a todo el mundo los medios para dedicarse al comercio de arte. La producción de obras de arte se ha simplificado tan juiciosamente que lo mejor que uno puede hacer es encargarse por teléfono sus obras de arte a un pintor ordinario, incluso puede hacerlo desde la cama⁴.

Las famosas *Pinturas telefónicas* de 1923 de Moholy-Nagy, el interés de Barnett Newman por ideas similares y, casi con toda seguridad, el orgullo con el que los artistas minimalistas (en concreto, Donald Judd y Dan Flavin) afirmaban haber abandonado la producción material de su obra delegando esa tarea en un artesano, indica la fuerza que ha conservado la idea de una abolición simbólica de la división del trabajo y de las prácticas artesanales del artista.

Con la reaparición de la pintura monocromática en la obra de la vanguardia de posguerra (entre los primeros en recuperar este paradigma a finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta se encontraban Lucio Fontana, Robert Rauschenberg y Ells-

⁴ Yve-Alain Bois menciona este texto del *Kunstisimen* de Jean Arp y El Lissitzky en su artículo «Malévich, le carré, le degré zéro», cit., p. 37. El texto original aparece en las páginas IX-X de la antología de El Lissitzky y Jean Arp, *Kunstisimen* [Múnich, 1925], Nueva York, Arno Press, 1968.



4. Moholy-Nagy, *Pinturas telefónicas*, 1923.

worth Kelly) se plantearon proyectos pictóricos material y visualmente similares, cuando no idénticos, aunque en esta ocasión se dirigían a un público con unas expectativas totalmente distintas. Este público vivió con profunda inquietud su toma de contacto con el paradigma de la pintura monocromática y del *ready-made*, con los que no estaba en absoluto familiarizado. No obstante, tan pronto como se reconoce la índole secundaria de estas estrategias de reciclaje, su significación y especificidad históricas adquieren una dimensión radicalmente diferente. El público del periodo de la reconstrucción necesitaba de las convenciones del impacto de la vanguardia original para ubicar sus vanguardias recién institucionalizadas. El precio que había que pagar para que el paradigma reciclado adquiriera una capacidad de impacto renovada resulta particularmente palmario en el caso de un artista profundamente reaccionario como Yves Klein. El monocromatismo en la obra de Klein se remontaba a los sistemas de creencias trascendentales de los simbolistas de finales del siglo XIX y la descripción que hace el propio Klein de una de sus primeras exposiciones de pinturas monocromáticas muestra con asombrosa claridad el proceso de inversión que estaba teniendo lugar en aquel momento, la nueva mistificación del objeto artístico y el proceso de fetichización que necesariamente entra en juego en la repetición de las estrategias pictóricas históricamente disponibles:

El público se dio cuenta de que todas estas proposiciones azules (once), de apariencia similar, eran bien diferentes entre sí. El amateur pasaba de una a otra a voluntad y entraba instantáneamente en un estado de contemplación de los mundos del azul. Sin embargo, el universo azul de cada cuadro, a pesar de ser el mismo azul y estar tratado del mismo modo; constituía una esencia y una atmósfera enteramente diferentes; no se parecían entre sí más de lo que se parecen los momentos pictóricos o los momentos poéticos. Aunque todos participaban de la misma naturaleza superior y sutil (daban cuenta de la misma inmaterialidad), los «compradores» entendieron a la perfección su diferencialidad. Cada uno escogió su pintura y todos pagaron el precio solicitado. Por supuesto todos los precios eran diferentes. Esto prueba que las características pictóricas de cada cuadro resultaban perceptibles de algún modo que no se reducía a su apariencia física y, por otra parte, que los compradores participaban de ese estado que yo llamo «sensibilidad pictórica» [...]. Yo busco el valor real del cuadro. Piénsese, por ejemplo, en dos pinturas rigurosamente idénticas en todos sus aspectos visibles y legibles tales como líneas, colores, dibujos, formas, formato, densidad de la superficie y técnica general cuya única diferencia consiste en que una es obra de un «pintor» y la otra de un «técnico» cualificado, un «artesano», por mucho que el público considere «pintores» a ambos. El valor real invisible del que hablo implica que uno de estos dos objetos es un «cuadro» y el otro no (Vermeer/Van Meegere)⁵.

En definitiva, parece que si un artista de neovanguardia quería consolidar su posición de autenticidad vanguardista, tenía que invertir todas las presuposiciones del paradigma

⁵ Véase Yves KLEIN, «The Monochrome Adventure», citado en Nan ROSENTHAL, «Assisted Levitation: The Art of Yves Klein», *Yves Klein 1923-1962: A Retrospective*, Houston y Nueva York, Rice University/The Guggenheim Museum, 1982, p. 105.

moderno. En el caso de Klein, vemos cómo el restablecimiento del aura de cada pintura monocromática individual reemplaza la materialidad de la investigación positivista de Rodchenko. La producción en serie, la identidad formal y procedimental de la fabricación, la igualdad estructural se transforman ahora en una jerarquía misteriosa, una jerarquía que se atribuye sin ambages al valor de cambio jerárquico de las pinturas. Evidentemente, se trata de una mera parodia de principios jerárquicos —en ese momento histórico el fetichismo de la mercancía es la única instancia capaz de generar el aura—, un pastiche que rayaría en la ironía blasfema de los valores burgueses si no fuera por su manifiesta complicidad con ellos. La argumentación de Klein ratifica la autoridad del productor artístico especializado —que la vanguardia original había deconstruido hasta casi eliminarla— al enfatizar la existencia de una diferencia esencial entre la obra original del artista y los productos de los enemigos del aura: el copista y el falsificador.

Factura y gesto

Los aspectos orgánicos y mecánicos del procedimiento pictórico son los dos polos opuestos entre los que ha oscilado la pintura moderna con creciente radicalidad desde Manet. Cada vez que, en un movimiento cíclico, se enfatizaba los aspectos aparentemente mecánicos relativos a la aplicación del pigmento sobre el lienzo, se consideraba el manejo del pincel como mero trabajo y la pincelada como una unidad fragmentada de actividades repetitivas, el público y la crítica aclamaban o condenaban (dependiendo de sus tendencias estéticas) esta perspectiva como el fin de la pintura. Por el contrario, cuando se restablecían los aspectos aparentemente orgánicos del procedimiento pictórico y el manejo del pincel pasaba a entenderse como un proceso de liberación simbólica y de exteriorización de fuerzas inconscientes, los oponentes a esta apuesta expresiva la condenaban como una traición y una falsificación de las tareas de la pintura moderna (véase, por ejemplo, la crítica de Cézanne a Van Gogh, a quien califica de «loco»), mientras las facciones antimodernas celebraban la recuperación de los lazos que unen las experiencias estética, emocional y sensual como antídoto contra la racionalidad positivista que gobierna la práctica moderna de la pintura.

Es posible que los extremos de esta dicotomía hayan sido menos pronunciados en las obras de los artistas que en las tesis de los críticos adscritos a una lectura determinada de los procedimientos pictóricos (por ejemplo, la lectura de la producción de Jackson Pollock que hizo Harold Rosenberg frente a la de Clement Greenberg). No obstante, parece razonable afirmar la naturaleza cíclica de esta oposición, de esta relación dialéctica que subyace a las prácticas pictóricas modernas.

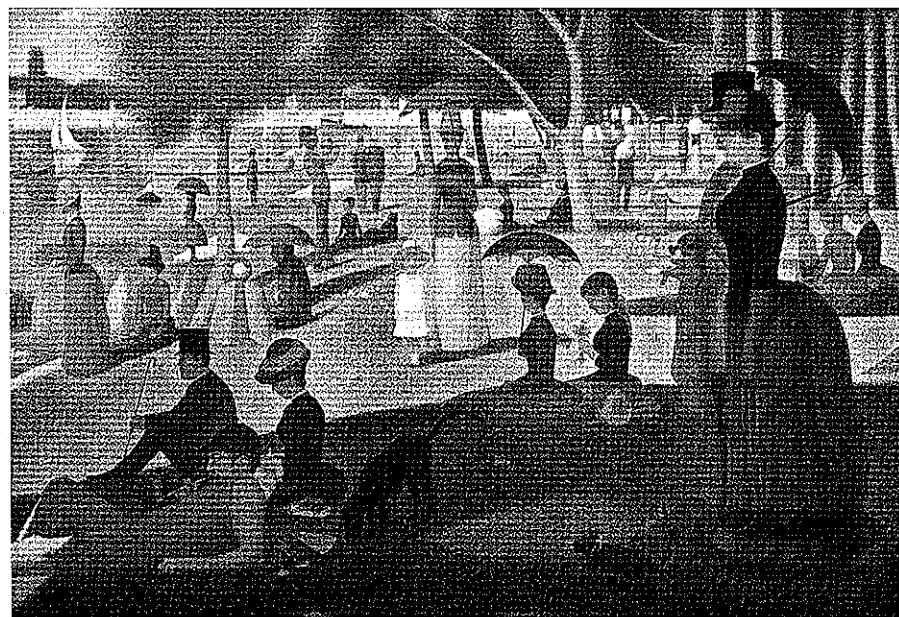
Ya en 1886 el crítico Félix Fénéon señaló explícitamente la factura mecánica de la pintura de Seurat, distanciándola de los valores tradicionales de la virtuosidad pictórica, como la *patte* y la *bravura*:

Monsieur Georges Seurat es el primer artista que ha logrado establecer un paradigma distinto a partir de esta nueva pintura. Su gigantesco cuadro *La Grande Jatte* se extiende por una superficie monótona y pacientemente moteada, como si fuera un tejido: aquí «la mano»

resulta superflua y los trucos imposibles [...]. Que la mano se entumezca pero el ojo conserve su agilidad y consciencia; ya sea en un avestruz, una botella, una ola o una roca, la maniobra del pincel siempre es la misma⁶.

La cita de Fénéon o, más bien, la obra de Seurat, son síntomas de la creciente presión a la que se veía sometido el procedimiento pictórico: por un lado, se utilizaba las leyes de la óptica y la teoría del color para analizar la pintura mientras, por el otro, la fotografía y la litografía —las nuevas herramientas de representación y reproducción— amenazaban con dejarla obsoleta. La precariedad de la situación en la que se encontraba la pintura queda patente en la forma en que Fénéon la compara con el tejido mecánico de tapices: la competencia de los procesos manuales de diseño, producción y acabado de una representación con la creciente presencia y predominio de los procesos de producción mecánica en la vida cotidiana. Cuarenta años después, André Breton volvería a hacer la misma crítica del proceso de producción pictórica:

[Las pinturas] tienden a glorificar la mano y nada más. La mano es la gran culpable, ¿cómo podemos aceptar ser esclavos de nuestras manos? Es intolerable que la mano, la pintura, esté aún hoy en el nivel en el que se encontraba la escritura antes de la invención de Gutenberg⁷.



5. Georges Seurat, *La Grande Jatte*.

⁶ Félix Fénéon, citado por Paul SIGNAC, *D'Eugène Delacroix au Néo-Impresionism*, París, 1911, pp. 133 y 167 (reedición: París, Editions Hermann, 1964, p. 148).

⁷ André Breton, citado en Jacques de la VILLEGÉ, «Des réalités collectives», catálogo de la exposición *Dufréne, Hains, Rotella, Villegé, Vostell*, Stuttgart, Staatsgalerie, 1971.

Con el avance de la fotografía y la mecanización, la pintura se vio obligada a cuestionarse su propia autenticidad y sus posibilidades, una reflexión cuya penúltima conceptualización fue la teoría de la modernidad de Greenberg. Sin embargo, a lo largo del siglo XX se habían dado otras respuestas a esta cuestión que a Greenberg le parecieron inaceptables: la pintura monocromática y las composiciones no relacionales, como las imágenes geométricas centrales, o el cartografiado reticular sistemático del lienzo. Paradójicamente, ni Greenberg con su formalismo ni sus discípulos, profundamente implicados en la reflexión acerca de las posibilidades de la pintura, consiguieron entender la importancia de los cambios radicales que introdujo esa generación, entre otras cosas porque jamás llegaron a comprender la complejidad de los primeros desarrollos poscubistas. Este desacierto resulta particularmente sorprendente si se tienen en cuenta las rigurosas normas que Greenberg estableció para definir las mínimas condiciones pictóricas necesarias. En su artículo de 1962 «El arte tras el expresionismo abstracto», la semejanza de esta definición con los desarrollos pictóricos recientes resulta evidente:

Así pues, parece haberse establecido que la irreductibilidad del arte pictórico consiste en dos convenciones o normas constitutivas: su índole plana y la delimitación de esa naturaleza plana. En otras palabras, la mera observancia de estas dos normas basta para crear un objeto que cabe experimentar como una imagen: así pues, un lienzo claveteado o extendido en el bastidor ya tiene existencia como pintura (si bien no necesariamente como pintura exitosa)⁸.

Greenberg nunca llegó a entender lo que le había ocurrido a la pintura tras el cubismo sintético ni lo que de hecho estaba sucediendo ante sus mismísimas narices, con la obra de los nuevos pintores que en aquel momento trataban de fusionar los paradigmas históricamente establecidos por medio de una práctica pictórica creíble y auténtica.

Uno de ellos era Frank Stella que, precisamente, llamó la atención sobre estos planteamientos —pragmáticamente ocultos bajo la jerga de estudio— en una conferencia que pronunció en Nueva York en el invierno de 1959:

Tenía que resolver dos problemas, uno espacial y otro metodológico. En primer lugar tenía que ocuparme de la pintura relacional, es decir, del equilibrio de las distintas partes entre sí. La respuesta obvia era la simetría: hacer lo mismo por doquier. No obstante, aún quedaba la cuestión de cómo llevar esto a sus últimas consecuencias. Una imagen o una configuración simétrica dispuesta sobre un fondo abierto parece descompensada en el espacio ilusorio. La solución a la que llegué —probablemente hay más, si bien yo sólo conozco otra: la densidad de color— consiste en eliminar de la pintura el espacio ilusorio mediante el uso de un patrón regulado. Tan sólo quedaba encontrar un método de aplicar la pintura que siguiera y complementara esta solución. Esto se logró utilizando las herramientas y las técnicas de los pintores de brocha gorda⁹.

⁸ Clement GREENBERG, «After Abstract Expressionism», *Art International* 8, vol. VI (1962), p. 30.

⁹ Frank STELLA, «Lecture at Pratt Institute», en Robert Rosenblum, *Frank Stella*, Londres, 1972.

Cuando posteriormente Stella afirmó que «intentaba que la pintura se mantuviera en tan buen estado como en la lata» y también cuando comenzó a usar polvo metálico que mezclaba en la emulsión, no hacía más que redundar en estas tesis de 1959. Todas estas condiciones sitúan la pintura en una posición de competencia con el *ready-made* y la construcción en relieve, al tiempo que reflejan la importancia del gesto y la factura (patente en las obras de todos los pintores serios posteriores a Fontana y Johns desde mediados de los años cincuenta).

La síntesis histórica de estas dos posiciones —una primera que trata de demostrar la validez de la pintura frente a la fotografía y la reproducción reduciéndola semióticamente al signo del índice, y una segunda que afirma la validez de la pintura frente al proceso general de producción técnica reduciendo su materialidad al *status* del *ready-made*— tiene lugar precisamente en el momento en el que por primera vez se reconoce ambos paradigmas¹⁰. En palabras de un crítico:

Ni las pinturas de Manzoni, ni las *Pinturas blancas* de Rauschenberg eran tesis acerca de la abstracción. Las pinturas de Rauschenberg eran pantallas que recogían las sombras de los espectadores. De ahí que funcionaran como rectángulos ambientales aislados...¹¹

En el caso de Klein, se ha reconocido aún más explícitamente el paralelismo formal, material y estructural de sus pinturas con los *ready-mades* de Duchamp:

En ciertos aspectos, el fenómeno de los *ready-mades* de Duchamp es el antecedente opuesto de la exposición de Klein en Milán [...]. De algún modo, once cuadros prácticamente idénticos colgando en una galería plantea más inmediatamente que un *readymade* la cuestión de la irrelevancia de la unicidad del objeto artístico material¹².

Es tan importante reconocer la continuidad histórica que ligaba la pintura de mediados de los sesenta con los paradigmas que se habían desarrollado entre 1913 y 1919, como la relativa continuidad entre la primera y la segunda generación de pintores de

¹⁰ Un primer intento de analizar la pintura contemporánea como un espacio intermedio entre la fotografía y el paradigma del *ready-made* aparece en mi artículo «Ready Made, photographie et peinture dans la peinture de Gerhard Richter», en *Gerhard Richter* (catálogo de exposición), París, Centro Georges Pompidou, 1977, pp. 11-58. Hay un artículo posterior sobre este asunto de Thierry de DUVE, «Ryman Irréproductible», *Parachute* (otoño de 1980), pp. 19 ss.

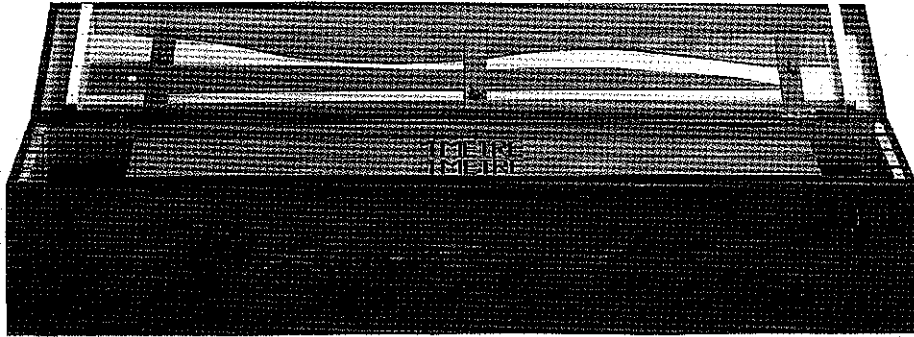
Aunque estoy en desacuerdo con De Duve en muchas cuestiones, en particular con su aceptación acrítica de la estética formalista de Greenberg y de una práctica estética que se desarrolla al margen de los intereses socio-políticos e ideológicos, su artículo analiza parte de los problemas que discuto aquí, en concreto la colisión entre las ideas de Greenberg acerca de la pintura y las prácticas pictóricas de Johns o Rauschenberg que Greenberg ignoraba o rechazaba. Si bien De Duve ve con mucha claridad el problema —es el primero en hacerlo, por lo que yo sé— se abstiene de sacar conclusiones.

¹¹ Robert PINCUS-WITTEN, «Ryman, Marden, Manzoni», *Artforum* (junio de 1972), p. 52.

¹² Nan ROSENTHAL, «Assisted Levitation: The Art of Yves Klein», *Yves Klein 1923-1962: A retrospective* (catálogo de exposición), Houston y Nueva York, 1982, p. 197.

neovanguardia frente a la división artificial que establecieron Greenberg y sus acólitos¹³.

Por lo que toca a los procesos mecánicos que sustituyeron las formas convencionales de dibujo, la obra de Manzoni y Robert Ryman de finales de los años cincuenta está profundamente implicada en un diálogo histórico con las posiciones analíticas de laboratorio del constructivismo ruso y soviético (es decir, los dibujos de regla y com-



6. Marcel Duchamp, *Trois stoppages étalons*, 1913.

¹³ Esta relación generacional y la importancia que tuvo la mediación de figuras como Rauschenberg y Johns están bien documentadas. Véase, por ejemplo, los comentarios de Frank Stella —recogidos por Brenda Richardson— acerca de la influencia de las pinturas monocromáticas de Rauschenberg en sus Pinturas Negras (Brenda RICHARDSON, *Frank Stella: The Black Paintings*, Baltimore, The Baltimore Museum of Art, 1976, p. 3):

Además, Stella no pensaba en estas obras como si fueran pinturas en blanco y negro sino como pinturas negras (que consideraba un no-color neutral). Aunque todavía no había tenido ocasión de contemplarlas, aseguraba que la sola descripción de las pinturas negras de Rauschenberg le había influido más que las obras en blanco y negro de sus predecesores del expresionismo abstracto.

En el artículo que acompañaba el catálogo de la exposición *Three American Painters* (1965), Michael FRIED incluía a Frank Stella en un grupo de la segunda generación de pintores de la Escuela de Nueva York a los que se conoció genéricamente como los pintores de campo cromático. La elección de Fried resulta particularmente interesante ya que, en aquel momento, la pintura de Stella parecía respaldar las teorías de Greenberg y, al mismo tiempo, extender y actualizar las ideas de la segunda generación.

Por otra parte, parece como si Fried hubiera considerado a Stella una especie de guardián capaz de hacer frente al giro neodadaísta que habían iniciado Johns y Rauschenberg y que culminaría en el arte pop. Lo que Fried pasó por alto fue no sólo que Stella era amigo íntimo de un grupo de jóvenes artistas que se dedicaban con ímpetu a la pintura de campo cromático, sino también que era, en muchos aspectos, la fuerza motriz que animaba a ese colectivo cuya obra pronto se conocería como «arte minimalista». Aunque la descripción y el análisis que hace Fried de las innovaciones radicales de los pintores de la Escuela de Nueva York suponen un avance respecto a las ideas de Greenberg y permite reconocer la especificidad de la pintura frente a la fotografía y la reproducción mecánica, la hipótesis final de un reino independiente de la experiencia visual —su idea de un bastión de pura opticalidad— le impide entender las consecuencias de la obra de Stella (y, a fin de cuentas, también las de las obras de Pollock y Morris Louis). Este fracaso prepara el camino para el análisis erróneo que hace Fried de la obra de los artistas minimalistas. Fried no sólo heredó la animadversión de Greenberg hacia Duchamp, sino que parece haber heredado también su asombrosa capacidad para desarrollar una memoria histórica selectiva.

pás de Rodchenko de 1919 o, antes incluso, los *Trois stoppages étalons* de Duchamp, en 1913) pero también dependen, como afirma Ryman, de lo mucho que estos autores admiraban la obra de Mark Rothko o Newman.

En las postrimerías del expresionismo abstracto y la pintura *informel*, a mediados de los años cincuenta, el interés principal de la segunda generación de artistas de posguerra pasó a ser la eliminación de cualquier connotación expresiva del gesto pictórico. La «caligrafía atlética» de la Escuela de Nueva York (como la llamó Robert Rosenblum en cierta ocasión) se transformó en un movimiento del pincel escritural, repetitivo, molecular, cada vez más controlado y objetivado.

A los artistas europeos y americanos que respondieron a estos cambios paradigmáticos les motivaban los mismos intereses. Al igual que Stella, ya a finales de los años cincuenta Ryman había serializado las pinceladas de sus pinturas, aplicándolas mecánicamente para que su tamaño (anchura, longitud y cantidad del pigmento aplicado) fuera casi idéntico. No obstante, aún cabía entenderlas como meras pinceladas, a diferencia de lo que ocurriría diez años después con las impresiones pictóricas mecánicas características de la obra de Toroni. Además, en una de las pinturas de Ryman de 1961, una columna de pinceladas horizontales y finamente igualadas se convierte repentinamente en un conjunto de firmas al llegar a la parte inferior del cuadro. De este modo, Ryman pone en juego en su obra una característica que también resultará crucial en la de Toroni: la dialéctica de la factura, siempre a medio camino entre el gesto trascendente y las funciones de una marca registrada que garantiza la autenticidad de la obra al igual que la firma. En su análisis de la obra de Malevich, Yve-Alain Bois ha descrito esta dialéctica con gran claridad:

La factura, por lo que concierne al toque pictórico, es sólo un sustituto de la firma del artista (que ya no es un cuerpo en acción sino puro espíritu) y se convierte en la garantía de la «autenticidad» de la pintura: a caballo entre lo trascendental y lo comercial, la factura textural sigue estando marcada por una profunda ambigüedad¹⁴.

Ryman desarrolla un amplio abanico de dispositivos facturales, sus pinceladas se diferencian por su longitud y anchura, por la cantidad y la carga de pigmento y por la dirección de los movimientos del brazo y la mano. De esta manera, inaugura un terreno enteramente nuevo que permite la estetización infinita de lo que antes fue una investigación de «laboratorio» de los elementos básicos del lenguaje pictórico (y, por tanto, lo somete a la fetichización que conlleva este proceso de infinita variación estética). En cambio, en la obra de Toroni la factura se reduce a un único tipo de marca pictórica, ya que pretende deconstruir la autorreflexividad moderna de la pintura en el momento mismo en el que la fuerza crítica original de esta autorreflexividad moderna se convierte en el objetivo mítico de la pintura.

¹⁴ Yve-Alain Bois, «Malévich», cit., p. 37.

El índice de la pintura

«La liberación de la línea de la tarea de la figuración» —por utilizar la expresión que popularizó Michael Fried para designar uno de los principales logros de las pinturas de Pollock y de su seguidor Morris Louis— fue, al igual que el monocromo, una de las metas que los pintores poscubistas persiguieron con más ahinco. A partir de 1913, los artistas más avanzados se habían dedicado a abolir todas las funciones icónicas de la definición lineal (la línea como contorno, que envuelve o describe figuras o configuraciones espaciales) por medio de la definición de la línea como formación espacio-temporal o como rastro inmediato de un proceso. Se concibió como una estructura que existe por sí misma, independientemente de la creatividad, expresividad o destreza del autor, la *patte*, como lo llamó Fénéon. Esta mecanización del dibujo —en analogía con la dualidad del monocromatismo— se desarrolló a través de dos estrategias complementarias: la primera mostraba la fuerza de la gravedad como el primer factor determinante en la ubicación de estructuras y materiales sobre las superficies planas (tal y como hizo Duchamp en *Trois stoppages étalons* en 1913 o, poco después, Jean Arp en sus *Cuadrados dispuestos según las leyes del azar* en 1916-1917). La segunda estrategia se desarrolló principalmente en el contexto ruso y soviético a través de la exploración de la factura por parte de Olga Rozanova y Lyubov Popova así como del uso que hizo Rodchenko de herramientas de dibujo como el compás y la regla, la brocha del pintor de paredes y el rodillo que durante siglos habían estado vetados del dibujo artístico. Por ejemplo, en 1919 Popova afirmaba lo siguiente:

La línea, entendida como color y como vestigio de un plano transversal, dirige y participa en las fuerzas de la construcción [...]. La textura es el contenido de las superficies pictóricas¹⁵.

Si bien el reconocimiento del índice como fundamento semiótico del dibujo y de la línea pictórica es uno de los descubrimientos esenciales de la pintura moderna, lo cierto es que este reconocimiento se radicaliza aún más con la decisión de presentar la pincelada como una unidad singular y aislada. Este paso lógico tuvo lugar en las obras que surgieron del suprematismo, como la *Franja verde vertical* (1917) de Rozanova, o en algunas de las pinturas de Popova del mismo periodo.

En su artículo «Tres pintores americanos», Fried hace una sorprendente descripción de la transformación radical de los procedimientos de dibujo que propició el expresionismo abstracto a través de la técnica de manchado al tiempo que —al parecer inconscientemente— recuerda el interés original de la vanguardia por el dibujo mecanizado:

La esencia de esta síntesis, muy gróseramente, se resume en el hecho de que se puede hacer que el pigmento diluido cale y manche el lienzo produciendo figuras que carecen del

¹⁵ Una primera investigación sistemática del fenómeno de la textura o la factura en el siglo XX aparece en un esquema de Lyubov Popova que distingue entre la pintura y la «descripción de la realidad» y afirma que la «textura es el contenido de las superficies pictóricas». Reproducido en John E. BOWLT (ed.), *Russian Art of the Avant-Garde: Theorie and Criticism 1902-1934*, Nueva York, The Viking Press, 1976, pp. 146 ss.

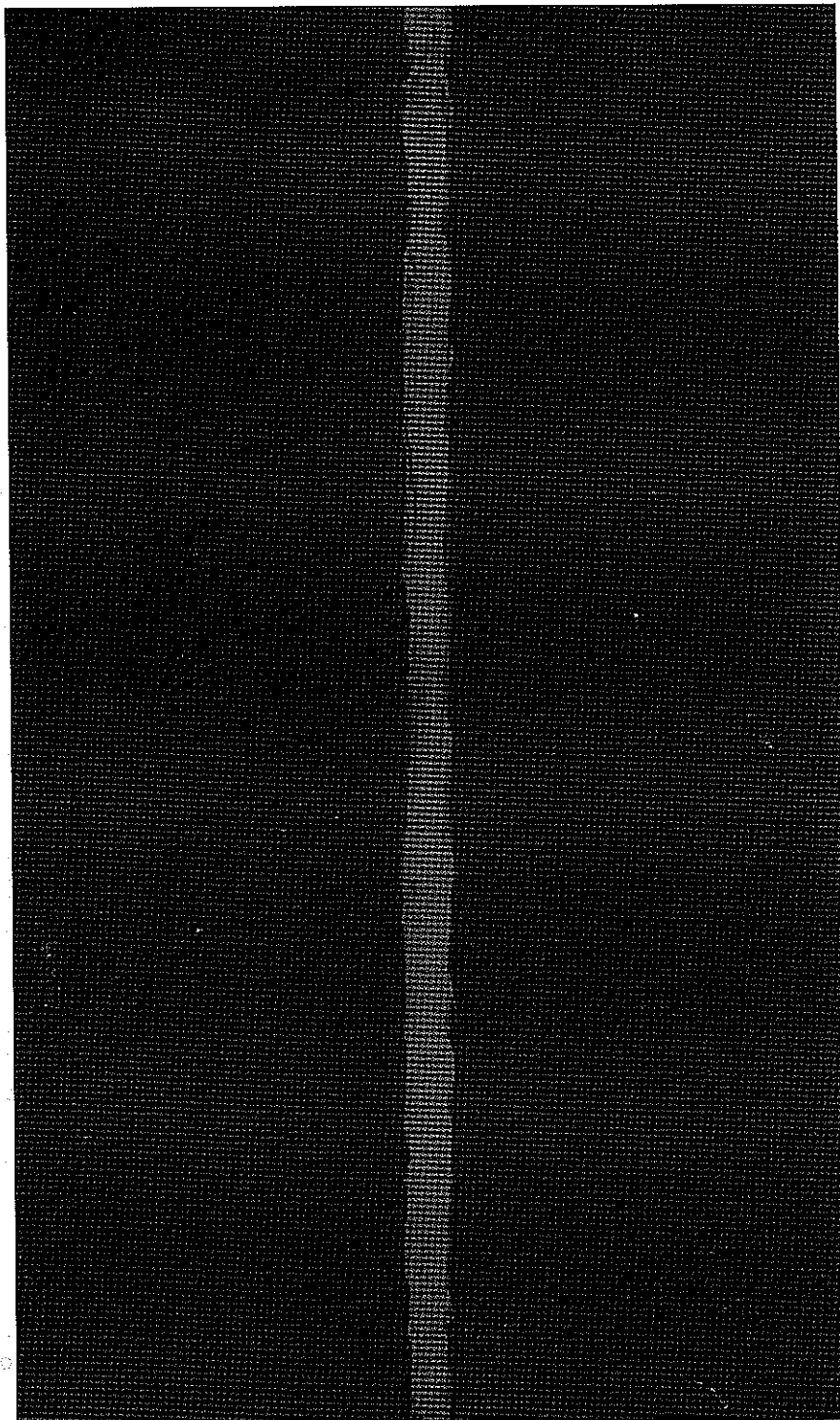
límite de un borde dibujado [...] y que dan la impresión de no estar circunscritas por ningún gesto cursivo, propio del dibujante. Se resiste a ser leído como un dibujo [...]. Al mismo tiempo la técnica de manchado identifica la imagen pintada con su fondo de tela, casi como si la imagen surgiera de un proyector de diapositivas. Finalmente, la técnica de manchado implica una ejecución relativamente despersonalizada. Como el pigmento líquido suele verterse sobre un lienzo horizontal, restregarse con esponjas o extenderse con rodillos comerciales, desde el principio se renuncia a la virtuosidad técnica que ha estado asociada a la pintura desde los venecianos a De Kooning¹⁶.

En primer lugar, cabe destacar la precisión con la que la descripción que hace Fried de las ramificaciones del procedimiento de manchado identifica las características indécicas de la pintura de Louis, especialmente cuando compara sus «imágenes» con proyecciones fotográficas. Igualmente quedan meridianamente claros los lazos históricos que unen la técnica de manchado y la nueva conceptualización de la línea que tuvo lugar en la vanguardia poscubista¹⁷. No obstante, la descripción de Fried resulta problemática en distintos aspectos. En primer lugar, porque su entusiasmo por establecer la primacía de los artistas de la Escuela de Nueva York le lleva a ocultar voluntariamente o, al menos, a ignorar —como ya le ocurría a Greenberg— los precedentes en esta trayectoria pictórica que conduce a la estructura indécica. Pero Greenberg y Fried no sólo hicieron caso omiso a las estrategias de la vanguardia histórica (Fried llega a decir que Duchamp es «en el mejor de los casos, un inventor divertido») sino que también se negaron a reconocer que el énfasis en la tactilidad ya estaba presente en el expresionismo abstracto y continuaron defendiendo que había aparecido con la segunda generación de posabstracción pictórica y con los pintores de campo cromático

¹⁶ Michael FRIED, *Three American Painters*, Cambridge, Fogg Art Museum, 1965, p. 37. Seis años después del artículo de Fried, Harold Rosenberg menciona de nuevo las características semifotográficas de las imágenes manchadas de los pintores de campo cromático (es de suponer que en referencia directa a la aguda observación de Fried). Rosenberg lamenta la pérdida de originalidad y autenticidad gestual, de fuerza expresiva y presencia aurática que habían cultivado los «atletas del gesto» del expresionismo abstracto (Thierry DE DUVE —que, aparentemente, no conocía el pasaje del artículo de Fried— cita las observaciones de Rosenberg en su texto «Time in the Museum», reeditado en *Artworks and Passages*, Nueva York, 1971, p. 105. Véase De Duve, p. 27):

En tanto que imágenes en color, los lienzos de Frankenthaler, Louis y Olitski eran deslumbrantes [...]. La debilidad de estas pinturas reside precisamente en la forma en que se utiliza el color. La técnica que utilizan estos autores genera una transparencia uniforme cuya evanescencia difumina la mirada a lo largo de toda la superficie de la imagen. Al final, en estos cuadros la imagen tiene una calidad cercana a la de la fotografía o la reproducción en color; podrían proyectarse en una pantalla sin que perdieran gran cosa. Quizá sea ésta la razón de que la obra de estos artistas se haya granjeado el aprecio de los comisarios de exposiciones, que están habituados a pensar en la pintura tal y como aparece en las reproducciones y diapositivas.

¹⁷ Rosalind Krauss fue la primera que aplicó sistemáticamente a la obra de Duchamp —y de otros artistas— la terminología semiótica de Charles Sanders Peirce que permite diferenciar los signos visuales: el paso de las características icónicas del dibujo a las cualidades indécicas del trazo o del procedimiento material, al abordar las equivalencias con la imagen fotográfica. Véase Rosalind KRAUSS, «Notes on the Index», primera parte, en *October* 3 (verano de 1977) y segunda parte, en *October* 4 (otoño de 1977), Nueva York/Cambridge, MIT Press, 1977, p. 82 y p. 58 [ed. cast.: «Notas sobre el índice», partes 1 y 2, en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1996].

7. Barnett Newman, *Ornament N.º 1*, 1949.

co. Este error resulta perspicuo en el momento en que Fried afirma que las pinturas de Newman «se han realizado con medios convencionales» cuando, en realidad, los métodos pictóricos de Newman eran tan poco convencionales como los de Pollock o Louis: a fin de cuentas, fue una pintura de Newman de 1949, *Ornament N.º 1*, la que reconstituyó programáticamente la pintura como procedimiento indéxico y el pincel como sinécdoque singularizada de la pintura. A finales de los años cuarenta Newman comenzó a usar a menudo cinta adhesiva como plantilla de dibujo: o bien la empleaba como regla, haciendo más rígido el dibujo, o bien la doblaba utilizándola como un relieve lineal/plano de rigidez mecánica contra el cual había que activar la materialidad de la pintura y el manejo del pincel. Al observar la obra de Newman, es imposible pasar por alto la importancia del procedimiento así como los rastros manifiestos del proceso pictórico, ya que sus pinturas están físicamente constituidas como *proceso*, como trazo, como la activación de distintos materiales sobre superficies diversas.

En segundo lugar, con el fin de legitimar una insostenible posición esteticista y antihistórica que venía siendo atacada desde mediados de los años cincuenta, Fried utiliza un término de Greenberg: «opticalidad». Este concepto pretendía dar cuenta de la autonomía de la convención estética y postulaba una experiencia puramente visual cuya validez había quedado en entredicho ya en 1913, gracias a las estrategias pictóricas que situaron en primer plano la *tactilidad* de la pintura. Esta noción idealista de opticalidad impidió que Fried reconociera las características dialécticas de la estructura indéxica, es decir, su capacidad para funcionar simultáneamente como la huella de un proceso y como signo motivado que se origina en la materialidad de la producción pictórica.

Un desarrollo enteramente similar se volvió a producir en el periodo de posguerra; así, por ejemplo, en la obra de Johns la indexicalidad de la pintura pasa a primer plano y, algo más tarde, Stella se muestra orgulloso de su (re)descubrimiento de la brocha del pintor de paredes que le permite la ejecución mecánica y la singularización de la pincelada. Por supuesto, estos cambios reaparecieron simultáneamente en el contexto europeo, por ejemplo en los rasgados y perforaciones de Fontana o en la mecanización del dibujo con las *Linee* de Manzoni. Pero hubo que esperar hasta la obra de Ryman y Toroni para que esta dialéctica del proceso y el signo pictórico se mostrara deliberadamente, como si tuviera lugar en un laboratorio. La aproximación analítica a la indexicalidad y la peculiaridad de la factura imbuye de una transparencia ejemplar la interacción entre herramienta, material y superficie, entre procedimiento y gesto, entre la huella de la materia y la huella de la actividad corporal.

Parece como si todas estas características —la pincelada indéxica, el orden monocromático, la composición no relacional sobre un soporte rectangular o, más frecuentemente, cuadrado—, en definitiva, lo que define a la pintura en el nivel cognitivo y semiótico del índice y el *ready-made*, se hubieran redescubierto enteramente a mediados de los años cincuenta para llegar a ser características clave de la pintura en la primera mitad de los años sesenta. Pero lo que nos interesa aquí no es quién «inventó» cierta estrategia y en qué momento, sino, más bien, entender por qué estas estrategias parecen dotadas de tal ineluctabilidad histórica, algo que resulta evidente cuando se comprueba la coincidencia de operaciones pictóricas similares (si no idénticas) que tuvo lugar en ese momento. Esperemos, no obstante, que esta similitud no nos impida percibir las peculiaridades de la

obra de cada artista particular ni la autenticidad específica e intrínseca de las operaciones de cada uno de ellos, que resultan de particular interés en este contexto.

En el desarrollo de esta lógica que lleva de la obra de Ryman a la de Toroni, entre 1958 y 1968, la pincelada indéxica no sólo se aísla y regulariza cada vez más, sino que también se vuelve cada vez más sistemática: su tamaño y su ubicación serán ahora objeto de una repetición serial rigurosa y no se limitarán a una regularidad meramente aproximada. Además, lo que distingue la obra de Toroni de los trabajos anteriores de Ryman y Stella es el modo en que se limita enfáticamente la marca de pincel individual como módulo mínimo, idéntico y repetible de la operación pictórica al tiempo que se mantiene cierto margen de variación cromática dentro de un formato rigurosamente fijado de composición, color y factura.

La retícula y la composición no relacional

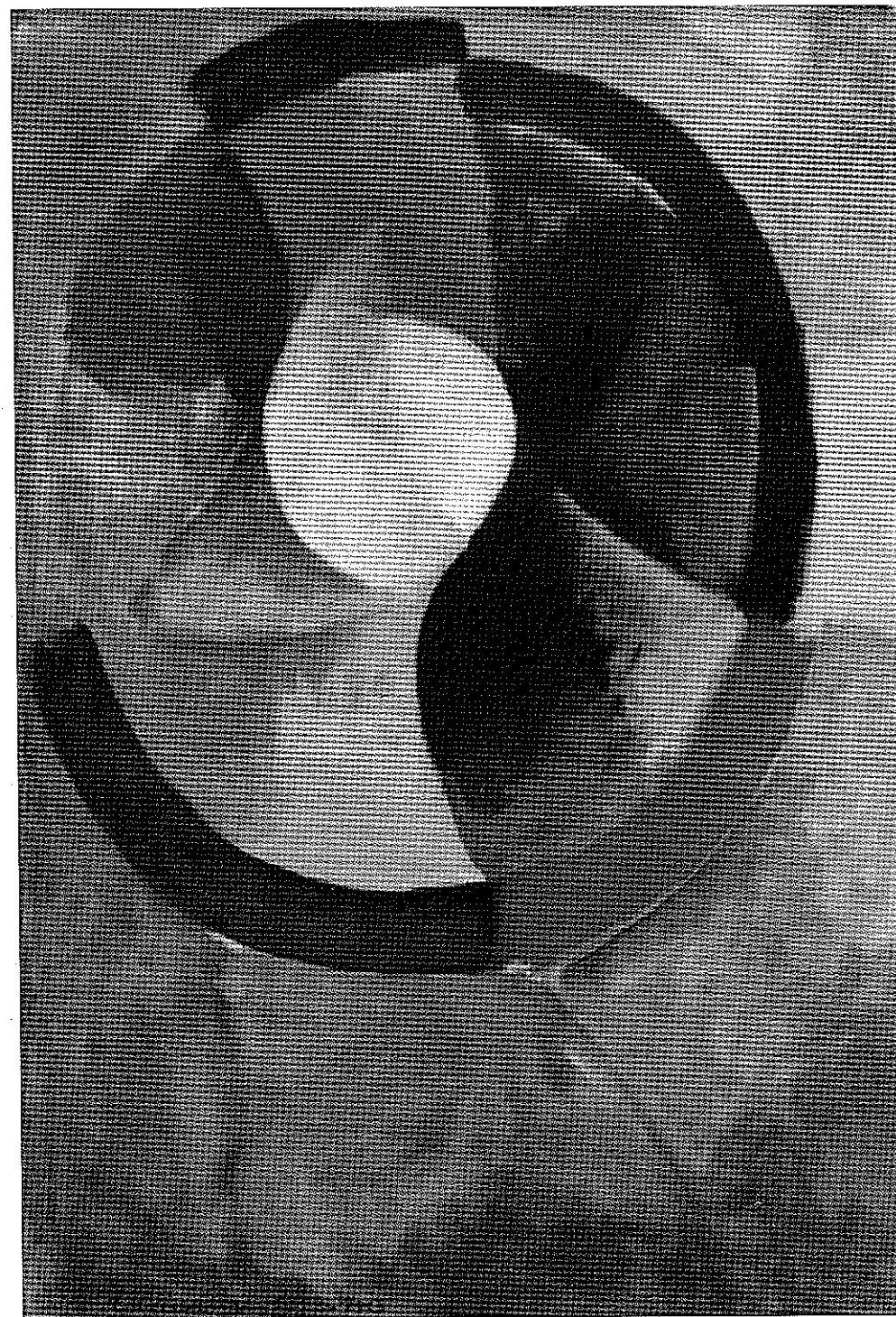
La idea de que el lienzo/soporte de la pintura compite como entidad visual con las unidades visuales dispuestas sobre su superficie –evidente en la retícula compositiva que funciona como mapa cognitivo de la superficie de soporte– también surgió por primera vez en el cubismo. Uno de sus ejemplos más tempranos y logrados es *Primer disco* (1912) de Robert Delaunay¹⁸, así como numerosas pinturas que aparecieron

¹⁸ Resulta irónico que Fried señalara con total pertinencia que el análisis pictórico cubista se había desarrollado en el mediocampo del rectángulo pictórico y, sin embargo, no analizara las obras poscubistas que resolvieron este problema. En vez de reconocer los cambios que propiciaron los trabajos de Delaunay, Mondrian y Malevich en 1915, atribuye a Frank Stella la resolución de una aporía que –en su opinión– Mondrian sólo había tanteado: la integración de las cuatro esquinas del cuadro en el proceso de análisis del plano como núcleo de la estructura pictórica.

La estrategia de una composición holística serial o no relacional no sólo estaba presente en la obra de la vanguardia original sino también en las distintas paráfrasis y elaboraciones de los artistas de posguerra, tanto aquellos directamente conectados con la vanguardia de los años veinte –como es el caso de Albers–, como los redescubridores de esa obra, es decir, la neovanguardia de los años cincuenta y principios de los sesenta.

A partir de 1953-1955, las características más destacables de las pinturas de Johns, Klein y Manzoni eran la serialidad modular y las imágenes con simetría central (así como lo monocromático y el manejo molecular del pincel). Sin embargo, esta vez vincularon esas características pictóricas con el concepto de *ready-made* de Duchamp. Por decirlo con más precisión, una de las virtudes de su obra fue su capacidad para replantear la dicotomía que vertebraba la pintura del siglo XX colocándola a medio camino entre la fotografía y el objeto mecánicamente producido.

Este tipo de reflexiones hacía que artistas como Johns, Rauschenberg y Ryman, por no hablar de los europeos, fueran *personae non gratae* para Greenberg y Fried. La noción de una imagen central holística que pone en entredicho tanto las relaciones internas como las relaciones entre figura y fondo y la profundidad ilusoria, típica de los *Targets* o las *Banderas* de Johns ya había sido, por supuesto, la característica más sorprendente del *Urnario* o del *Botellero*. Fueron precisamente estas peculiaridades formales –y no sus implicaciones filosóficas o cognitivas– las que llevaron a Judd a admitir finalmente los *ready-mades* duchampianos entre los antecedentes del arte minimalista al mismo tiempo que reconocía la existencia histórica de Malevich. Pero esto sólo podía ocurrir más tarde, cuando el arte minimalista ya estaba firmemente establecido. En 1966, en la famosa entrevista de Stella, Judd y Bruce Glasser, aún nos encontramos con una recepción extremadamente selectiva de la historia del arte europeo que consideraba que Vasarely, Kandinsky, Gabo y Pevsner estaban a la vanguardia de la abstracción constructivista. Esta ignorancia, o más bien, esta mala fe estratégica que marcó el apogeo de la represión histórica posgreenbergiana, llevó a los críticos y artistas del momento a creer que la utilización de principios compositivos no relacionales se debía a Stella y Kenneth Noland.



8. Robert Delaunay, *Primer disco*, 1912.

poco después en el contexto de la vanguardia poscubista rusa. Por supuesto, el ejemplo más prominente es *Cuadrado negro* de Kasimir Malevich de 1915 y sus permutaciones resultantes de la descomposición sistemática del cuadrado en módulos cuadrangulares que delimitan la extensión horizontal y vertical del lienzo y sus superposiciones, a los que a menudo se considera erróneamente figuraciones de la cruciformidad, como en la *Cruz negra*.

Fue esta generalización de las formaciones geométricas la que, en 1915, permitió una división del plano pictórico en secciones más o menos regulares (el cuadrante repetitivo que reaparecería posteriormente en la obra de Ad Reinhard) mientras que las formaciones geométricas de Mondrian de 1918-1919 (como por ejemplo, *Rombo con líneas grises*, de 1918, y *Tablero de ajedrez de colores claros*, de 1919, ambas en el Gemeentemuseum de La Haya) dieron lugar a la sustitución definitiva de la composición relacional por parte de la organización sistemática de la superficie. De este modo, el plano pictórico se registra gráficamente de un modo que excluye cualquier tipo de elección compositiva una vez que se ha tomado la primera decisión respecto a un parámetro o una permutación.

Tanto las imágenes centrales holísticas como su contrapunto —la retícula no relacional— ponen en entredicho la idea tradicional de que la composición debía funcionar como un juego complejo de relaciones espaciales en el plano capaz de generar un equilibrio perceptivo de tensiones y pesos, una intensa interacción de elementos cromáticos, lineales y espaciales. En 1920 Rodchenko transfiere esta serialización de elementos pictóricos del plano al cuerpo volumétrico. La serialización volumétrica evolucionó directamente a partir de la estructura plana concéntrica que estaba implícita en la estructura circular concéntrica de Delaunay. En la medida en que el espacio virtual del plano se transforma en el espacio real del volumen, surge una nueva dimensión a partir de lo que hasta ese momento había sido una estructura meramente espacial: el nuevo potencial cinético y performativo de la escultura, que añade la posibilidad de secuencialidad temporal a la percepción de la simultaneidad espacial¹⁹.

A primera vista, el orden pictórico de las pinturas de Toroni —la distribución sistemática de marcas de pincel n.º 50 dispuestas a una distancia de 30 cm— sigue el principio cartográfico de la retícula. Este principio permitió entender —más allá de la reformulación de la composición pictórica— la índole radicalmente igualitaria de una organización no jerárquica, de ahí que expresara idealmente tanto la presencia universal como la equivalencia de todos los elementos constitutivos del proceso colectivo

¹⁹ *Trois stoppages étalons* de Duchamp trasplantó la estabilidad pictórico-escultórica del espacio tridimensional al nivel de una experiencia cinética procesal y temporal de las decisiones estéticas, los procedimientos materiales y las fuerzas determinantes de los dispositivos de presentación; del mismo modo, la índole serial de las construcciones colgantes estereométricas de Rodchenko de entre 1920 y 1921 introdujo estos factores (y su segregación transparente) en el dominio de las construcciones en relieve poscubistas.

Para vencer la extrañeza que a primera vista podría suscitar esta comparación, basta con señalar uno de los aspectos de la obra de Rodchenko que más a menudo se pasa por alto: las esculturas estereométricas concéntricas podían plegarse cuando había que almacenarlas y desplegarse cuando llegaba el momento de exhibición. Evidentemente, esta característica guarda una estrecha relación con el elaborado sistema de almacenaje y exposición que ideó Duchamp en *Trois stoppages étalons*.

de producción social. Al mismo tiempo, el sistema distributivo de la retícula imponía una red de racionalidad administrativa rigurosa, un orden preestablecido de determinación de las convenciones estéticas que parecía prohibir tajantemente la intuición, la iniciativa e incluso los procesos de toma de decisiones individuales dentro de la producción artística en general (algo que, paradójicamente, los vanguardistas originales no lograron entender a causa de sus aspiraciones heroicas).

Esta dimensión temporal, *performativa*, de la pintura de Toroni la diferencia de la distribución reticular moderna que desarrollaron sus predecesores vanguardistas al poner en primer plano el procedimiento y la producción: resulta imposible determinar si se deben leer estas marcas como progresiones y procesos —si se percibe una secuencia sucesiva de marcas— o si hay que entender la simultaneidad de las marcas como un dominio de elementos equivalentes. La naturaleza procesal de la pintura de Toroni enfatiza su carácter secuencial, mientras que la distribución reticular serial enfatiza la simultaneidad de las marcas pictóricas. Una única marca —como ocurre en algunos de sus libros— puede bastar para establecer una definición completa: la marca singular del pincel es a un tiempo original y final. Sin embargo, en ciertas pinturas-instalaciones de Toroni inscritas sobre superficies arquitectónicas, parece como si se pudiera multiplicar hasta el infinito la pincelada, hasta el punto de que su continua replicación resulta casi ornamental.

La tesis que formuló Rosalind Krauss²⁰ respecto al orden de la retícula en la pintura del siglo XX bien se puede aplicar a la distribución que hace Toroni de las sinécdoques pictóricas en un sistema reticular: admiten simultáneamente una lectura centrífuga y centrípeta. Las marcas se desarrollan a partir de su punto de origen en la superficie pictórica hasta alcanzar el espacio arquitectónico, donde establecen una relación con la realidad de los objetos utilitarios y funcionales: su credibilidad estética depende de su comparación con el *status* objetual del *ready-made*. En cambio, cuando las impresiones se leen centrípetamente parecen adherirse a la superficie pictórica y, de esta manera, se pone de manifiesto su *status* de mera sinécdoque pictórica y su índole procesal. Actúan como índice de la pintura y enfatizan la distancia que las separa del resto de objetos en el espacio real. Como elementos autotélicos del lenguaje pictórico que aspiran a estar determinados exclusivamente por las convenciones de ese lenguaje afirman su heteronomía respecto a las leyes del valor de uso y del valor de cambio semiótico.

En la medida en que los principios compositivos de Toroni regularizan y sistematizan los elementos de la percepción pictórica situándolos en el umbral del rigor y del aburrimiento, hacen referencia inevitablemente a las condiciones repetitivas que suelen gobernar la experiencia del objeto y el tiempo fuera de la producción artística. Cabe especular con la idea de que Toroni trata de remedar la organización del tiempo en los procesos cotidianos de producción mecánica por medio de la repetición rigu-

²⁰ Véase el artículo de Rosalind KRAUSS, «The originality of the Avantgarde», *October* 18 (otoño de 1981), pp. 47-66, así como su artículo anterior sobre este asunto, «Grids», *October* 9 (verano de 1979), pp. 51-64 [ed. cast.: «La originalidad de la vanguardia» y «Retículas», ambos en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, cit.]. Véase también el análisis que hace John Elderfield del complejo problema de la estructura reticular en el siglo XX en «Grids», *Artforum* 10 (mayo, 1972).

rosa de elementos pictóricos idénticos²¹. Así, el artista, al inscribir la mecanización de la producción colectiva dentro de la producción artística (tanto en sus procesos como en sus productos), estaría realizando un gesto de complicidad dirigido a aquellos cuyo trabajo productivo tiene lugar en condiciones de alienación.

Por consiguiente, a través de una asimilación manifiesta de las condiciones dominantes del trabajo alienado, se niega el mito de la construcción estética como epítome de la producción no alienada, especialmente presente en la historia de la abstracción pictórica. La repetición estereotípica de la unidad y la composición unificada reticular ya no implican la promesa de un campo no jerarquizado de relaciones sociales emancipadas, sino que funcionan como equivalentes de las condiciones colectivas que gobiernan las experiencias de estricto control y regularización de la vida cotidiana. Pero, paradójicamente, en esta aparente asimilación del proceso y la estructura pictóricos con la experiencia de la reificación y el control temporal, la pintura también propone una negación radical de esas mismas condiciones que asimila. La pintura de Toroni se distancia de las estructuras jerárquicas que ordenan la composición convencional de manera que su insistencia en la igualdad estructurada en series supone un enfrentamiento con el ordenamiento jerárquico fuera de su realidad pictórica. En la medida en que esta pintura, con su aparente asimilación de los procedimientos del trabajo mecanizado alienante, se pone del lado de los que están sometidos realmente a las condiciones de alienación, no atribuye a la producción artística el *status* de una plenitud estética compensatoria que se limitaría a ratificar una división del trabajo que contribuye a mantener los vasos comunicantes que unen cultura y dominación.

Aparentemente, las características míticas que lastran la atribución de sentido y la definición de roles que las estrategias pictóricas modernas ponen reiteradamente a disposición del público burgués reconstituido y del artista de vanguardia resultan inevitables. Parece, además, como si estas estrategias pictóricas recicladas de naturaleza mítica tuvieran que estar dotadas de una renovada credibilidad por lo que toca a su vínculo con la cultura del espectáculo. Frente a la investigación paradigmática de los pintores modernos, que se enorgullecían de su autonomía, su transparencia y su desinterés (esto es, de su semejanza con los investigadores científicos), la neovanguardia tiene que recurrir cada vez más a menudo a un modo de presentación espectacular, opaco y mistificador (como ocurría en la obra de Klein) para legitimar su reutilización de las estrategias modernas.

²¹ Lo que dice Thierry de Duve a propósito de Ryman pueden aplicarse igualmente (o tal vez incluso en mayor medida) a la obra de Toroni, en la que se deja notar el legado duchampiano que determina la actividad general de los artistas minimalistas («Ryman Irreproductible», cit., p. 26):

Et là nous avons affaire à un fait d'époque qui n'est pas tout à fait nouveau [...] mais qui occupe massivement l'avant-scène au moment où émerge le minimalisme: le parti pris de traduire l'antique métier de peintre, l'archaïque artisanat de la peinture, dans les termes mêmes de la mécanisation industrielle dont la peinture continue pourtant de se défendre. On traite les procédures les plus traditionnelles du métier comme des procédures justement, c'est à dire que la continuité de la pratique qu'une civilisation artisanale rythmait selon les travaux et les jours, on la découpe dorénavant en unités discrètes, en éléments, en passes de travail séquentielles et répétibles. Le corps du peintre mime le modèle de la chaîne de montage, il s'incorpore la division sociale et technique du travail pour mieux lui résister. Si l'artisan veut survivre, il faut qu'il industrialise son propre corps au travail. C'est un fait d'époque, et il est particulièrement sensible dans toutes les démarches sérielles et répétitives.

Al mismo tiempo, la fetichización es una consecuencia necesaria de esta mistificación paradigmática de la pintura bajo los auspicios del espectáculo. Desde el momento en que hizo suyos los conceptos de la vanguardia original, la recepción parece haberse encastillado en una posición que ha transformado la investigación original en un alegato a favor de la continuidad de la producción. Ni los desarrollos posteriores ni las consecuencias de los paradigmas originales podían admitirse, ya que conducían más allá del umbral que permite mantener la actividad y la posición heredada del artista. Este atrincheramiento, la institucionalización de una ruptura que se produjo en un momento enteramente diferente de la historia discursiva, permite generar un plusvalor estético en el que, a fin de cuentas, se basa el éxito de la neovanguardia: su función consiste en proporcionar modelos de identidad cultural a un público burgués y liberal que reapareció (o bien apareció por primera vez) en el periodo posterior a la Segunda Guerra Mundial. Así, Toroni —al negar y rechazar radicalmente una recepción artística estetizante de un paradigma originalmente rupturista (y el plusvalor pictórico que conlleva)— ha evitado la convencionalización espectacular de su propia actividad (antes de que sean las instituciones las que le obliguen a pasar por el aro).

Sin embargo, esta posición radical —a pesar de que logra mantener la rotundidad de la negación moderna original con inocencia y simplicidad frente al refinamiento extremo que han experimentado los procedimientos pictóricos reductivistas en la recepción neovanguardista— ha adquirido ya rasgos míticos. De este modo, la obra de Toroni se puede leer como una paráfrasis crítica de esta historia de los rasgos paradigmáticos de la pintura moderna: lo monocromático, la factura y la estructura indécica, la retícula compositiva y la falacia de su repetición y estetización históricas. Esta obra, caracterizada por su rigurosa exclusividad y su limitación voluntaria a la extremada especificidad de las operaciones de reducción y negación modernas, se enfrenta a una dialecticidad que no se puede confundir con el problema de la estetización: el rigor de la institucionalización de su propia práctica. La obra de Toroni, en la medida en que se limita a utilizar los medios exclusivamente pictóricos de su práctica, no puede evitar sufrir el impacto de una condición que le pasa inadvertida: el discurso de la institucionalización de la propia vanguardia —a pesar de que con su vacuidad y su carácter repetitivo pretende oponerse abiertamente a ese discurso. Su pérdida moderna de referente no se resuelve —como sostiene Bois a propósito de Ryman— a través de un «juego de manos infinito y un exceso de reflexividad». En vano trata de contrarrestar el fracaso de su práctica significativa a la hora de mantener una relación con un referente a través de la repetición incesante de esa condición que desemboca en el proceso de sustitución fetichista. La incapacidad moderna para reconocer la ausencia de referente como su dilema histórico esencial ha llevado a un proceso continuo de sustituciones dentro de la neovanguardia, en virtud del cual cada nueva generación incrementa la naturaleza fetichista de ese rechazo histórico justamente al proponer de forma explícita, como en el caso de Toroni, un intento de desfetichización del ámbito visual. Si bien la fuerza crítica de la negatividad moderna original permitió abolir las tendencias fetichistas implícitas en la creciente presión que ejercía la negación de la pérdida y la ausencia del referente en el seno de su práctica significativa, los artistas neovanguardistas, por el contrario, parecen incapaces de comprender que, finalmente, la propia negación ha pasado a formar parte de la dinámica fetichista.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5
1. FORMALISMO E HISTORICIDAD	7
2. FIGURAS DE LA AUTORIDAD, CLAVES DE LA REGRESIÓN. NOTAS SOBRE EL RETORNO DE LA FIGURACIÓN EN LA PINTURA EUROPEA	55
3. PROCEDIMIENTOS ALEGÓRICOS: APROPIACIÓN Y MONTAJE EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO	87
4. DE LA <i>FAKTURA</i> A LA <i>FACTOGRAFÍA</i>	117
5. <i>READY-MADE</i> , <i>OBJET TROUVÉ</i> , <i>IDÉE REÇUE</i>	151
6. EL ARTE CONCEPTUAL DE 1962 A 1969: DE LA ESTÉTICA DE LA ADMINISTRACIÓN A LA CRÍTICA DE LAS INSTITUCIONES	167
7. EL CONSTRUCTIVISMO DE LA GUERRA FRÍA	201
8. PINTURA, ÍNDICE, MONOCROMO: MANZONI, RYMAN, TORONI	223