

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN Y ESTUDIOS AVANZADOS  
DE ARTE CONTEMPORÁNEO (CENDEAC)

Javier Fuentes Feo  
DIRECCIÓN

Begoña Carrasco Martínez  
SUBDIRECCIÓN

Alicia Flores Álvarez  
COORDINACIÓN EDITORIAL

Ana García Avilés  
DISTRIBUCIÓN Y PROMOCIÓN EDITORIAL

COLECCIÓN MATERIALES DE MUSEOLOGÍA, 1

DENTRO DEL CUBO BLANCO. LA IDEOLOGÍA DEL ESPACIO EXPOSITIVO

© de la edición original:  
The Regents of the University of California, 2000  
Título original: *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*  
Esta traducción se publica de acuerdo con University of California Press

© de esta edición:  
Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, 2011  
Antiguo Cuartel de Artillería. Pabellón 5  
C/ Madre Elisea Oliver Molina, s/n · 30002 · Murcia  
T.: +34 868 914 769 F.: +34 868 914 149  
www.cendeac.net

© del texto:  
Brian O'Doherty

© de la traducción:  
Lena Peñate Spicer, revisada por Fernando Villaverde y Marta Morales

Diseño:  
Afterimago

ISBN: 978-84-96898-70-7  
Depósito legal: MU-1207-2011  
Imprime: B.O.R.M.

# DENTRO DEL CUBO BLANCO

La ideología del  
espacio expositivo

Brian O'Doherty

# Índice

- 11      **Agradecimientos**
- 13      **Introducción**, Thomas McEvilley
- 19      **1. Notas sobre el espacio expositivo**  
Una fábula sobre lo horizontal y lo vertical – La modernidad – Las propiedades de la galería ideal – El Salón – La pintura de caballete – El marco como *editor* – La fotografía – El impresionismo – El mito del plano pictórico – Matisse – El montaje – El plano pictórico como símil – La pared como campo de batalla y el *arte* – Imágenes de exposiciones
- 39      **2. La Mirada y el Espectador**  
Otra fábula – Cinco lienzos en blanco – Pintura, plano pictórico, objetos – El cubismo y el *collage* – El espacio – El Espectador – La Mirada – El *Merzbau* de Schwitters – Las *performances* de Schwitters – *Happenings* y ambientes – Kienholz, Segal, Kaprow – Hanson, De Andrea – La Mirada, el Espectador y el minimalismo – Paradojas de la experiencia – El arte conceptual y el *body art*
- 61      **3. El contexto como contenido**  
La llamada a la puerta – La llamada de Duchamp – Los techos – *1.200 Bags of Coal* – Gestos y proyectos – *Miles of String* – El *cuero* de Duchamp – La hostilidad hacia el público – El artista y el público – El espacio exclusivo – Los años setenta – La pared blanca – El cubo blanco – El hombre moderno – El artista utópico – La habitación de Mondrian – Mondrian, Duchamp, Lissitzky
- 81      **4. La galería como gesto**  
*Le vide* de Yves Klein – *Le plein* de Arman – Las almohadas flotantes de Warhol – La galería sellada de Buren – La galería cerrada de Barry – *White Sight* de Les Levine – El *museo envuelto* de Christo
- 101     **Epiflogo**
- 107     **Índice de nombres**

## 0 Introducción

El espíritu de nuestro siglo se ha expresado sobre todo en la investigación de las cosas en relación con su contexto, en llegar a ver el contexto como elemento formativo de las cosas hasta comprender, finalmente, que las cosas son su propio contexto. En este ensayo clásico de 1976, publicado originalmente en cuatro artículos de la revista *Artforum*, Brian O'Doherty analiza ese nuevo interés por el contexto en el arte del siglo xx. El autor investiga, quizás por primera vez, cómo el contexto de la galería moderna, tan controlado, afecta al objeto artístico, cómo afecta al sujeto espectador y, en un momento decisivo para la modernidad, cómo devora el objeto mismo hasta convertirse en él.

En los tres primeros capítulos, O'Doherty describe el espacio de la galería moderna como un espacio construido según «leyes tan rigurosas como las que se aplicaban a la construcción de una iglesia medieval». El principio básico que subyace a esas leyes, añade, es que «el mundo exterior no debe penetrar en ella y, por eso mismo, las ventanas suelen estar cegadas. Las paredes están pintadas de blanco. La luz viene del techo [...] Así, como se solía decir, el arte puede "vivir su propia vida"». La finalidad de tal escenario se asemeja a la de los edificios religiosos: al igual que las verdades de la fe, las obras de arte deben presentarse aisladas del tiempo y de sus vicisitudes.

Esa condición de estar fuera del tiempo, o más allá de él, implica la pretensión de que la obra pertenece ya a la posteridad, lo cual garantiza que se trata de una buena inversión. Esto afecta de una forma extraña a la condición actual de la vida que, al fin y al cabo, siempre se desarrolla en el tiempo. «El arte existe en una especie de eternidad visible y, aunque existen las *periodizaciones* [...], no hay tiempo.

Esa eternidad hace que el espacio expositivo se asemeje al limbo: se tiene que haber muerto para estar en él».

Para entender el significado de esta forma de exponer arte, debemos acudir a otros espacios construidos con principios similares. Las raíces de esos lugares en donde las cosas se muestran *para la eternidad* no hemos de buscarlas tanto en la historia del arte cuanto en la historia de las religiones, en la que cabe encontrar ejemplos anteriores a la iglesia medieval. Hay un extraordinario paralelismo, por ejemplo, con las cámaras funerarias egipcias: también estas se concibieron para suprimir la conciencia del mundo exterior; también eran espacios en los que la ilusión de una presencia eterna debía protegerse del paso del tiempo; también había en su interior pinturas y esculturas que, al estar en mágica contigüidad con la eternidad, permitían acceder o entrar en contacto con ella. Con anterioridad a la tumba egipcia encontramos espacios funcionalmente parecidos en las cuevas paleolíticas pintadas en los períodos Magdaleniense y Aurifiaciense que se encuentran en Francia y en España. También hay en ellas pinturas y esculturas en un escenario deliberadamente aislado del mundo exterior y de difícil acceso. La mayor parte de esas pinturas no suelen ubicarse junto a la entrada de la cueva y, aún hoy, muchas solo se encuentran al alcance de escaladores y espeleólogos.

Tales espacios rituales son recreaciones simbólicas del cordón umbilical que antiguamente, en los mitos universales, unían el cielo con la tierra. Esa unión se renueva simbólicamente al servicio de los fines de la tribu o, más concretamente, de la casta o grupo cuyos intereses especiales se representan de forma ritual. Al tratarse de un espacio en el que parece posible acceder a las esferas metafísicas más elevadas, debe protegerse de las manifestaciones del cambio y del paso del tiempo. Este espacio así segregado es una especie de no-lugar, de «ultraespacio» o de espacio ideal en el que se anula simbólicamente la matriz de espacio-tiempo que lo rodea. Parece que, en el Paleolítico, ese ultraespacio repleto de pinturas y esculturas tenía por objeto restituir mágicamente la biomasa y es posible que, además, intervinieran las creencias sobre el más allá y sus rituales. En el Antiguo Egipto, todo ello se fusionó en torno a la figura del faraón: al asegurar su vida ulterior para toda la eternidad, se aseguraba también el sostenimiento del Estado que él representaba. Tras estos dos fines se adivinan los intereses políticos de una clase o grupo dominante que intenta consolidar su posición de poder mediante su ratificación desde la vida eterna. En un determinado sentido, ese proceso representa una especie de sintonía mágica, un intento de conseguir algo concreto

presentando ritualmente otra cosa que, de alguna manera, se asemeja a aquello que se anhela. Si tenemos ante nosotros algo que se parece al objeto de nuestro deseo –nos dice la tesis subyacente– entonces tal vez ese objeto no se encuentre demasiado lejos. Por tanto, la construcción de un espacio supuestamente inalterable, o en el que los efectos del cambio están deliberadamente disimulados y ocultos, es un recurso de sintonía mágica con el que se pretende propiciar la inmutabilidad del mundo real o no ritual; un intento de proyectar una apariencia de eternidad en el *statu quo* de los valores sociales y, en lo que aquí nos ocupa, también de los valores artísticos.

La eternidad que se sugiere en nuestras galerías consiste en la posteridad artística de la obra maestra, en su belleza imperecedera. Ahora bien, lo que en realidad se glorifica es una sensibilidad concreta, con sus limitaciones concretas y sus condicionantes concretos. Al sugerir la ratificación eterna de una sensibilidad determinada, el cubo blanco parece indicar la ratificación eterna de las opiniones de la casta o grupo que comparte dicha sensibilidad. Como lugar de encuentro ritual de sus miembros, excluye la diferencia social y fomenta una percepción exclusiva de la realidad desde su propio punto de vista y, por tanto, su perdurabilidad como única visión correcta. Entendida la cuestión de este modo, la permanencia de una determinada estructura de poder es el fin último para el que se ha creado (sobre la base de una sintonía mágica) el cubo blanco.

En el segundo capítulo, O'Doherty se ocupa de las cuestiones asumidas en torno al yo que han intervenido en la institucionalización del cubo blanco. «Situarnos ante una obra de arte equivale [...] –escribe– a ausentarnos de nosotros mismos a favor de la Mirada y el Espectador». Por *Mirada [Eye]* entiende aquella facultad incorpórea que solo tiene que ver con el formalismo visual; y por *Espectador [Spectator]*, la vida atenuada y descolorida del yo desde la que se proyecta la Mirada y que, mientras tanto, no hace nada más. La Mirada y el Espectador son lo único que queda de quien *muere*, como dice O'Doherty, al adentrarse en el cubo blanco. A cambio de vislumbrar ese sucedáneo de posteridad que nos ofrece semejante espacio –y como reflejo de nuestra solidaridad con los intereses particulares de un determinado grupo–, dejamos de ser plenamente humanos y nos convertimos en un Espectador de cartón piedra con su Mirada incorpórea. En aras de la intensidad de esa actividad distanciada y autónoma de la Mirada, rebajamos de buen grado el nivel de nuestra vida y de nuestro yo. Como en las iglesias, en la clásica galería de la modernidad no hablamos en un tono de voz normal, no nos reímos, no co-

memos, no bebemos, no nos tiramos al suelo ni nos dormimos; no nos ponemos malos, no nos desmadramos, no cantamos ni bailamos ni hacemos el amor. En efecto, dado que el cubo blanco fomenta el mito de que estamos en su interior como seres esencialmente espirituales –la Mirada es la *Mirada del alma*–, se nos ha de ver inmunes al cansancio y a las vicisitudes del azar y el cambio. Esta versión de la vida, exigua y limitada, es el tipo de comportamiento que tradicionalmente se ha exigido en los santuarios religiosos, donde lo importante es la represión de los intereses individuales en favor de los intereses del grupo. La naturaleza esencialmente religiosa del cubo blanco tiene su expresión más potente en cómo afecta a la condición humana de quien entra en él y colabora con sus principios. En la Atenas de Platón no se comía en la Acrópolis, no se bebía ni se hablaba ni se reía...

O'Doherty traza de una manera brillante la evolución del cubo blanco a partir de la tradición occidental de la pintura de caballete. Después redirige su atención hacia esa misma historia pero desde otro punto de vista: el de la tradición antiformalista representada por dos instalaciones de Duchamp, *1.200 Bags of Coal [1.200 sacos de carbón, 1938]* y *Mile of String [Milla de cuerda, 1942]*. Con estas obras se produjo, por primera vez –y ya para siempre–, una salida del marco del cuadro para hacer del espacio de la galería el material principal que debía ser modificado por el arte. Cuando O'Doherty recomienda a los artistas de los años setenta que se fijen en estas obras de Duchamp, da a entender que en los últimos cuarenta o cincuenta años no se ha hecho gran cosa por derribar las barreras de desinterés o menosprecio que separan ambas tradiciones. Semejante falta de comunicación resulta llamativa, ya que los propios artistas han intentando proseguir ese diálogo durante una generación. Yves Klein, por ejemplo, expuso una galería vacía que tituló *Le vide [El vacío, 1958]*, a lo que poco después respondió Arman con una exposición titulada *Le plein [El lleno, 1960]*. En esta –que consistía en llenar la galería de basura desde el suelo hasta el techo y de pared a pared– establecía una dialéctica con la propuesta de Klein de generar un espacio trascendental que está en el mundo pero no pertenece a él. Después, Michael Asher, James Lee Byars y otros utilizaron el espacio vacío de la sala como material principal de varias obras, por no mencionar la tradición que se conoce como *Light and Space [Luz y espacio]*. O'Doherty descubre la manera de verbalizar por primera vez todos estos hechos. Su ensayo es un ejemplo de crítica que intenta digerir y analizar el pasado reciente y el presente –o quizás debiéramos decir el presente reciente–. Su tesis sostiene que nuestra mentalidad cultural colectiva dio un giro importante que se manifestó

en la preeminencia del cubo blanco como material y modo de expresión artística esenciales, así como en la forma predominante de exposición. Para él, esa transición se ha debido a que la modernidad puso fin a «su incansable costumbre de autodefinirse». Definir el yo supone descartar deliberadamente todo lo que no es el yo, se trata de un proceso cada vez más reduccionista que acaba por hacer borrón y cuenta nueva.

El cubo blanco fue un mecanismo de transición que trataba de blanquear el pasado y, al mismo tiempo, controlar el futuro recurriendo a formas de presencia y poder supuestamente trascendentales. Pero el problema de los principios trascendentales es que, por definición, nos hablan de otro mundo, no de este. Ese otro mundo, o el acceso a él, es lo que el cubo blanco representa. Se trata de algo similar a la visión platónica de un ámbito metafísico superior en el que la forma, de un brillo atenuado y abstracto como el de las matemáticas, se encuentra totalmente desconectada del ámbito inferior de la experiencia humana –la forma pura seguiría existiendo, pensaba Platón, aun cuando este mundo no lo hiciese–. Se ha reconocido muy poco la influencia de este aspecto de la doctrina platónica en el pensamiento de la modernidad, especialmente en la estructura de control oculta en la estética moderna. Recuperada, en parte, como una reacción compensatoria al declive de la religión y promovida –aunque erróneamente– por el interés de nuestra cultura por la abstracción invariable de las matemáticas, la idea de la forma pura ha dominado la estética (y la ética) de la que es fruto el cubo blanco. Los pitagóricos de la época de Platón, incluido él mismo, sostenían que el principio fue un espacio en blanco en el que inexplicablemente apareció un punto que luego se convirtió en una línea que se expandió en un plano que se plegó para dar un cuerpo sólido que proyectaba una sombra..., y que eso es lo que nosotros vemos. Concedido sin otro contenido que su propia naturaleza esencial, ese conjunto de elementos –el punto, la línea, la superficie, el sólido, el simulacro– es el equipamiento fundamental de gran parte del arte moderno. El cubo blanco representa, en última instancia, la superficie de luz desnuda de la que, en el mito platónico, surgen de manera inefable estos elementos. En este tipo de pensamiento, las formas primarias y las abstracciones geométricas se consideran vivas, dotadas incluso de una vida más intensa que cualquier otra cosa que tenga un contenido concreto. El significado último del cubo blanco es esa ambición trascendental que borra la vida y que está disfrazada y puesta al servicio de determinados objetivos sociales. Los ensayos de O'Doherty que se recogen en esta publicación son una defensa de la

vida real del mundo frente al esterilizado quirófano del cubo blanco; una defensa del tiempo y del cambio frente al mito de la eternidad y de la trascendencia de la forma pura. En realidad, estos textos encarnan esa defensa tanto como la expresan. Son un recordatorio fantasmal de que existe el tiempo y nos hablan de la rapidez con que lo más actual que hoy se produce se verá como un legado clásico mañana. Aunque se suele afirmar que la modernidad, con su exacerbado ritmo de cambio o evolución, ya ha quedado atrás, lo cierto es que ese ritmo de cambio no solo se mantiene, sino que va en aumento. En 1990, los artículos que hoy se escriben se habrán olvidado o, como los que aquí nos ocupan, se habrán convertido en clásicos.

Thomas McEvilley  
Nueva York, 1986

# 1 Notas sobre el espacio expositivo

Una escena recurrente en las películas de ciencia ficción es aquella que muestra a la Tierra alejándose de la nave espacial hasta convertirse en un horizonte, en un balón de playa, en una naranja, en una pelota de golf, en una estrella. Con los cambios de escala, las respuestas se deslizan desde lo particular hacia lo general. Al individuo lo sustituye la especie humana y nosotros somos unos peles de esa misma especie, un bípedo mortal o una maraña de bípedos extendida allí abajo como si se tratase de una alfombra. Desde una determinada altura, las personas por lo general parecen buenas. La distancia vertical propicia semejante generosidad, una virtud moral que, en cambio, no parece tener la horizontalidad. Es posible que las figuras, ahora tan lejanas, estén acercándose y pensemos anticipadamente en lo imprevisible que será el encuentro entre ellas. La vida es horizontal, estrictamente una cosa detrás de otra, una cinta transportadora que nos arrastra poco a poco hacia el horizonte. Pero la historia, la visión desde la nave espacial que se aleja, es algo diferente. Al cambiar la escala se superponen capas temporales y, a través de ellas, proyectamos perspectivas con las que recuperar y corregir el pasado. Es lógico que el arte quede enredado en semejante proceso. Su historia, leída a través del tiempo, se confunde con el panorama que tenemos ante nuestros ojos: un testigo presto a modificar su declaración a la más mínima provocación perceptiva. La historia y la mirada libran una dura batalla en el centro de esa *constante* que denominamos tradición.

Hoy ya todos estamos convencidos de que esa superabundancia de historia, de ruido y de testimonios que denominamos tradición moderna se circunscribe a un horizonte determinado. Al mirar hacia abajo vemos con más claridad las *leyes* de su progreso, su estructura forjada a partir de la filosofía idealista, sus metáforas militares de avance y de conquista. Se trata de un panorama extraordinario –¡o lo era hasta ahora!–. Las ideologías desplegadas, los cohetes trascendentales, las barridas románticas en donde conviven obsesivamente la degradación y el idealismo, todas esas tropas que corren de un lado para otro en las guerras convencionales. Los partes bélicos que acaban archivados en carpetas en la mesita del salón nos dan una idea insuficiente de las acciones heroicas. Esos logros paradójicos están ahí arrumbados, esperando una revisión que incorpore la época de la vanguardia a la tradición o, como a veces tememos, que acabe con ella. En efecto, a medida que la nave espacial se aleja, la tradición misma nos parece otro adorno más en la mesita del salón; tan solo un ensamblaje cinético con reproducciones pegadas que se mueve por pequeños motores míticos y exhibe maquetas de museos en miniatura. En el centro advertimos la presencia de una *celda* de luz uniforme que parece crucial para que el conjunto funcione: el *espacio expositivo*, el espacio de la galería.

Ese espacio enmarca –y de manera estricta– la historia de la modernidad. O mejor dicho, cabe establecer una correlación entre la historia del arte moderno y los cambios experimentados por ese espacio y por la forma en que lo vemos. Hemos llegado a un punto en el que ya no vemos el arte, sino que vemos en primer lugar el *conteniente*, de ahí la sorpresa que nos produce una galería cuando entramos en ella. La imagen que nos viene a la mente es la de un espacio blanco ideal que, más que la de ningún cuadro concreto, puede ser la imagen arquetípica del arte del siglo XX; se revela a sí misma a través de un proceso de inevitabilidad histórica que suele asociarse al arte que contiene.

La galería ideal sustrae del objeto artístico todo indicio que pueda interferir con el hecho de que se trata de *arte*. La obra se encuentra aislada de todo aquello que pueda menoscabar su propia autoevaluación. Esto confiere a la galería una presencia que pertenece a otros espacios en los que las convenciones se mantienen mediante la repetición de un sistema de valores cerrado. Algo de la santidad de una iglesia, de la solemnidad de una sala judicial o de la mística de un laboratorio de investigación se une a un diseño chic para producir un espacio singular dedicado a la estética. Los campos de fuerza perceptivos que existen dentro de la galería son tan potentes que, al salir de

ella, el arte puede llegar a perder su carácter sagrado. Y, a la inversa, las cosas se convierten en arte cuando se hallan en un espacio en el que confluyen ideas potentes relativas a la creación artística. El objeto suele convertirse en el medio a través del cual dichas ideas se manifiestan y se exponen al debate; de hecho, una frase como «las ideas son más interesantes que el arte» resulta una expresión extendida en el academicismo de la modernidad reciente. Se evidencia así la naturaleza sacramental del espacio y también una de las grandes leyes proyectivas de la modernidad: a medida que esta envejece, el contexto se convierte en el contenido. En una curiosa inversión, al introducirse en la galería, el objeto *enmarca* el espacio expositivo y sus leyes.

Una galería se construye con leyes tan rigurosas como las que se aplicaban en la construcción de una iglesia medieval. El mundo exterior no debe penetrar en ella y, por eso mismo, las ventanas suelen estar cegadas. Las paredes están pintadas de blanco. La luz viene del techo. El suelo, o bien es de una madera tan barnizada que, al andar, los pasos se escuchan como en un hospital, o bien está cubierto por una moqueta en la que no se hace ningún ruido y sobre la que los pies descansan mientras la mirada se posa sobre la pared. Así, como se solía decir, el arte puede «vivir su propia vida». A veces, el único mobiliario consiste en una discreta mesa de oficina. En semejante contexto, un cenicero de pie puede convertirse casi en un objeto sagrado, de la misma forma en que una manguera contra incendios en el interior de un museo moderno no parece tal, sino un acertijo estético. La trasposición de la percepción de la vida a la percepción de valores formales que realiza la modernidad es completa. Y esa es, evidentemente, una de sus enfermedades mortales.

Sin sombras, blanco, limpio, artificial: el espacio se dedica por completo a la tecnología de la estética. Las obras de arte se montan, se cuelgan, se despliegan para su estudio. Ni el tiempo ni sus vicisitudes afectan a sus inmaculadas superficies. El arte existe en una especie de eternidad visible y, aunque existen las *periodizaciones* (la tardomodernidad, por ejemplo), no hay tiempo. Esa eternidad hace que el espacio expositivo se asemeje al limbo: se tiene que haber muerto para estar en él. En efecto, la presencia de esa extraña pieza de mobiliario –nuestro propio cuerpo– parece superflua, una intromisión. El espacio nos hace pensar que, mientras la vista y la mente sí son bienvenidas, los cuerpos con que ocupamos su interior no lo son; o son tolerados únicamente como maniqués cinestésicos que habrá que estudiar más tarde. Esta paradoja cartesiana se ve reforzada por uno de los iconos de nuestra cultura visual: imágenes de exposiciones *sans* cuerpos. Aquí, el



Samuel F. B. Morse  
*Exhibition Gallery at the Louvre [Galería en el Louvre]*  
 Óleo sobre lienzo  
 1831-1833  
 Cortesía del Terra Museum of American Art, Evenston, Illinois

espectador –nosotros mismos– queda por fin eliminado. Estamos sin estar (y este es uno de los grandes servicios que le ha prestado al arte su vieja antagonista: la fotografía). Esa visión de la exposición, del montaje, es una metáfora del espacio de la galería. En ella se alcanza un ideal con la misma fuerza con que se alcanzaba en un cuadro expuesto en un Salón de la década de 1830.

El propio Salón define implícitamente, y de acuerdo con la estética de la época, qué es una galería: un lugar con una pared cubierta de cuadros. La pared en sí misma no posee una estética propia, tan solo es un requisito para un ser vivo que camina erguido. Existe un cuadro de Samuel F. B. Morse, *Exhibition Gallery at the Louvre* (1831-1833) [*Galería en el Louvre*], que ofende nuestra sensibilidad moderna: obras maestras colgadas como si fueran papel de pared, todas juntas, sin entronizar ninguna de ellas mediante su separación de las demás. Al margen de la horrorosa (para nosotros) concatenación de períodos y estilos, lo que esa disposición nos exige como espectadores escapa a nuestra comprensión. ¿Hemos de alquilar zan-

cos para llegar hasta el techo o ponernos de cuclillas para vislumbrar algo de lo que hay por debajo del zócalo? Tanto la parte superior como la inferior son zonas desfavorecidas. Muchos artistas se quejaban cuando sus obras se colgaban *en las alturas*, pero no cuando las colocaban *por los suelos*. A poca distancia del suelo las imágenes resultaban accesibles y permitían, al menos, que los expertos las examinaran *de cerca* antes de retirarse a una distancia más razonable. Nos podemos imaginar al público del siglo XIX paseándose de un lado a otro, examinando los cuadros detenidamente, ya pegando las narices a ellos, ya tomando cierta distancia en grupos para comentar su calidad, apuntando hacia ellos con un bastón, paseando otra vez, escudriñando toda la exposición, cuadro a cuadro. Las piezas más grandes se colocaban en lo alto (ya que resultaba más fácil verlas desde lejos) y, a veces, estaban ligeramente inclinadas con respecto al plano de la pared para adecuarlas a la vista del espectador; los *mejores* cuadros se colocaban en la zona central y los más pequeños a ras de suelo. El montaje perfecto consistía en un ingenioso mosaico de marcos de cuadros en el que no se desperdiciaba ni el más mínimo fragmento de pared.

¿Qué ley de la percepción podría justificar (para nuestra mentalidad) tamaña barbaridad? Una y solo una: cada cuadro era visto como una entidad en sí misma, totalmente aislado del cuadro contiguo por el pesado marco que lo rodeaba y por un sistema de perspectiva cerrado. El espacio era discontinuo y categorizable, del mismo modo que las casas en las que esos cuadros se colgaban tenían espacios diferentes destinados a usos diferentes. El siglo XIX tenía una mentalidad taxonómica y el ojo reconocía la jerarquía de los géneros y la autoridad del marco.

¿Cómo llegó la pintura de caballete a convertirse en un fragmento de espacio claramente delimitado? El descubrimiento de la perspectiva coincide con el desarrollo del cuadro de caballete y este, a su vez, confirma la promesa de ilusionismo que es inherente a la pintura. Hay una singular relación entre un fresco –que se pinta directamente *sobre* la pared– y un cuadro –que se cuelga *en* la pared–; un fragmento de pared pintada se sustituye por un fragmento de pared portátil. Se definen y se enmarcan sus límites; la reducción del tamaño se convierte en un convencionalismo poderoso que, en vez de contradecir la ilusión, la apoya. En los frescos, el espacio tiende a mostrar poca profundidad. Aun cuando la ilusión es parte intrínseca de la idea, la presencia de la pared se refuerza –mediante elementos arquitectónicos pintados– al mismo tiempo que se niega. La propia pared la reconocemos siempre como un límite de fondo que no se puede traspasar, mientras que las esquinas



y los techos delimitan la dimensión (generalmente gracias a diversas invenciones formales). De cerca, los frescos suelen ser honestos en cuanto a los medios utilizados; un ilusionismo que se descompone en métodos aún balbuceantes. Con frecuencia tenemos la sensación de estar observando lo que hay detrás de la pintura sin saber muy bien cuál es nuestro *lugar*. De hecho, los frescos proyectan vectores ambiguos y erráticos con los que el espectador intenta alinearse. En cambio, un cuadro de caballete colgado en una pared le indica rápida y exactamente dónde se encuentra.

En efecto, el cuadro de caballete es como una ventana portátil que, una vez colocada sobre la pared, la penetra abriendo la profundidad del espacio. Este tema se repite continuamente en el arte del norte en el que, a su vez, una ventana que se abre dentro del cuadro no solo enmarca la lejanía, sino que confirma además los límites de su marco como ventana. El hecho de que algunas pequeñas pinturas de caballete nos parezcan una caja mágica se debe a las enormes distancias que albergan en su interior y a la perfección del detalle que se aprecia al observarlas desde muy cerca. Para el artista el marco del cuadro de caballete es un contenedor psicológico, en la misma medida en que para el espectador lo es la sala en la que lo contempla. La perspectiva ubica todos los elementos del cuadro conforme a un espacio cónico ante el cual el marco funciona como una cuadrícula que refleja los cortes entre el primer plano, el plano medio y la distancia que los separa. Así *entramos* con seguridad en el cuadro, o nos movemos sin esfuerzo por su interior atendiendo a su tonalidad y color. Cuanto mayor es la ilusión, tanto más se nos invita a contemplarlo. La mirada se desliga de nuestro cuerpo anclado en el suelo y, como un sustituto en miniatura, se proyecta hacia el interior del cuadro para habitarlo y experimentar las formas en que se articula el espacio.

Para que este proceso se pueda dar, la estabilidad del marco resulta tan necesaria como la botella de oxígeno para un buceador. La seguridad con que se trazan sus límites define por completo la experiencia que sucede en su interior. Esta consideración de los bordes del cuadro como un límite absoluto fue incontestable en la pintura de caballete hasta el siglo XIX. Allí donde recorta o elide contenido, lo hace de tal manera que refuerza los bordes. Gracias a esta combinación clásica de perspectiva y marco *Beaux-Arts*, los cuadros podían colgarse como sardinas. Nada indicaba que el espacio interior del mismo tuviera una continuidad con el espacio que lo circundaba.

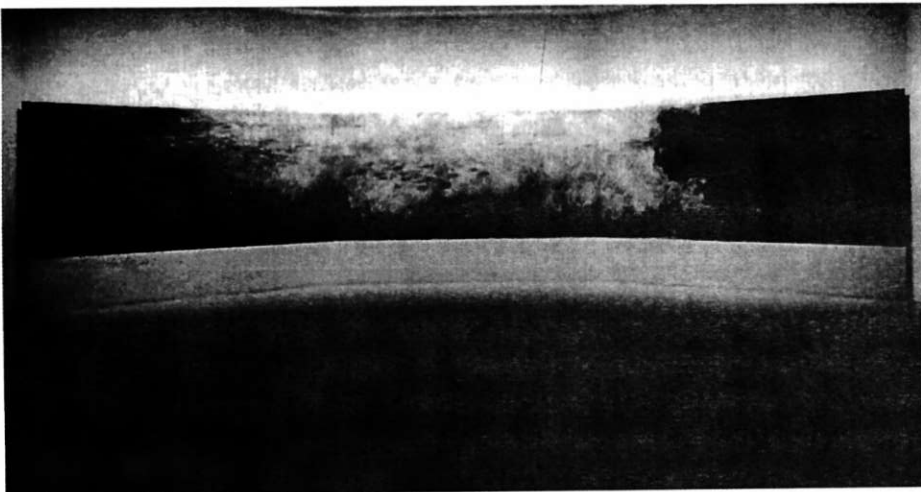
Esta idea va surgiendo solo esporádicamente a lo largo de los siglos XVIII y XIX a medida que la atmósfera y el color le comen terreno a la perspectiva. El paisaje genera

una bruma translúcida que establece una oposición entre la perspectiva y el tono/color, pues en una y otra están implícitas interpretaciones opuestas acerca de la pared en la que se cuelgan. Empiezan a pintarse cuadros que ejercen presión contra el marco. La composición arquetípica se construye ahora a partir de una línea del horizonte que va de un extremo al otro y que separa el cielo del mar; línea subrayada, en muchas ocasiones, por una playa o por una figura que, como todo el mundo hace, mira hacia lo lejos. La composición formal desaparece. Los marcos dentro del marco (*coulisses, repoussoirs*: el braille de la profundidad perspectiva) se han desvanecido. Lo que queda es una superficie ambigua parcialmente enmarcada desde dentro por el horizonte. Esos cuadros (de Courbet, Friedrich, Whistler y un sinnúmero de pequeños maestros) se sitúan entre la profundidad infinita y el carácter estrictamente plano, y tienden a leerse como una plantilla. El poderoso convencionalismo de la línea del horizonte atraviesa con gran facilidad los límites del marco.

Estos cuadros y otros que se centran en un fragmento de paisaje indeterminado —que suele parecer un tema\* *equivocado*— introducen la idea de que hay que *encontrar* algo barriendo la obra con la mirada. Esta aceleración temporal hace que el marco ya no sea una zona absoluta, sino ambigua. Desde el momento en que sabemos que un fragmento de paisaje representa la decisión de excluir todo lo que hay a su alrededor, tomamos cierta consciencia del espacio que se encuentra fuera del cuadro. El marco se convierte entonces en un paréntesis y se hace inevitable separar los cuadros en la pared, como si hubiera una fuerza magnética que les impidiera permanecer juntos. Todo ello se ve acentuado además—y en gran parte inspirado— por la nueva ciencia, o el nuevo arte, que se dedica a escindir el asunto de su contexto: la fotografía.

Determinar los bordes en una fotografía es una decisión fundamental, ya que compone, o descompone, lo que hay a su alrededor. Encuadrar, editar, recortar —establecer límites—, acabaron siendo las acciones esenciales de la composición. No obstante, no lo eran tanto al principio, pues parte del trabajo lo hacía la tradición de las convenciones pictóricas: soportes internos en forma de árboles y montículos hábilmente colocados. Las mejores fotografías de los primeros tiempos reinterpretan el borde sin la ayuda de esas convenciones pictóricas. En vez de alinear conscientemente el asunto respecto al límite, *rebajan* la tensión sobre él dejando que el asunto se componga por sí solo. Quizás esto sea una característica del siglo XIX: se centraba en el tema y no en sus bordes. Las cosas tenían unos límites declarados y se

\* A lo largo del libro el autor hace referencia al concepto *subject* que se ha traducido por asunto, teniéndose en cuenta el motivo dependiendo del contexto. [N. del E.]



Claude Monet  
*Les nymphéas [Nenúfares]*  
Óleo sobre lienzo  
1920  
Cortesía del Museum of Modern Art (MoMA), Nueva York

estudiaban sin ponerlos en cuestión. Estudiar no el campo sino sus límites y definir esos límites con miras a ampliarlos es un hábito del siglo xx. Nos hacemos la ilusión de que ese campo lo ampliamos al extenderlo por los lados, no entrando más a fondo en él como, conforme a las leyes de la perspectiva, hubiese dictado el siglo xix. Hasta los estudiosos de un siglo y de otro tienen un sentido claramente distinto del borde y la profundidad, de los límites y su definición. La fotografía aprendió enseguida a prescindir de los marcos pesados y a montar sus copias en un cartón, si bien estaba permitido ponerle un marco a ese cartón y dejar a su alrededor un intervalo neutro. En sus inicios, la fotografía reconoció el borde pero lo despojó de su retórica, suavizó su poder absoluto convirtiéndolo en una zona y no en el apoyo que llegaría a ser más tarde. De una forma u otra, el borde como convención sólida que encerraba el asunto se había vuelto frágil.

Muchos de estos aspectos son aplicables al impresionismo, uno de cuyos grandes temas fue el borde como árbitro de lo que quedaba dentro y de lo que se descartaba. Pero esa idea se combinaba con una fuerza mucho más importante, el principio del impulso decisivo que acabaría por modificar la idea de cuadro, la forma en que el cuadro se colgaba y, en última instancia, el espacio de la galería: el mito de la obra

plana, que llegó a ser la fuerza lógica en que se apoyaron los esfuerzos de la pintura por autodefinirse. El desarrollo de un espacio literal de poca profundidad (que contenía formas inventadas, a diferencia del antiguo espacio ilusorio que contenía formas *reales*) intensificó aún más la presión sobre el borde. Y en ello el gran innovador fue, evidentemente, Monet.

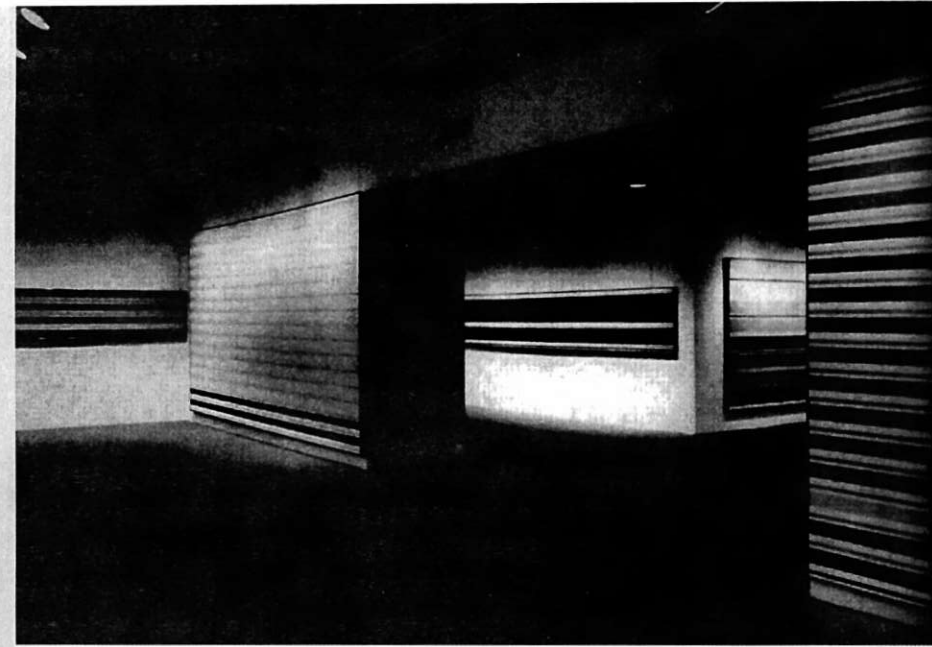
La revolución que él inició es de tal magnitud que cabe dudar que sus obras estén a la altura de la misma, ya que como artista tenía claras limitaciones (o al menos pensaba que las tenía y aprendió a convivir con ellas). Muchas veces da la impresión de que Monet descubría sus paisajes mientras se acercaba al objeto real o se alejaba de él, de que optaba por una solución provisional; la misma ausencia de detalles hace que la mirada se relaje y pueda dirigirse hacia otro lugar. Siempre se subraya la temática informal del impresionismo, pero no que sus temas sean producto de una mirada casual, como si al pintor no le interesase demasiado lo que está mirando. Lo que resulta interesante en Monet es *mirar* esa mirada. Mirar el revestimiento de luz, la muchas veces ridícula reducción de una percepción a fórmulas por medio de un minucioso código de color y pincelada que sigue siendo (casi hasta el final) impersonal. El lugar donde se sitúa el borde que eclipsa el motivo parece una decisión un poco aleatoria, como si se hubiera podido colocar unos metros más a la izquierda o a la derecha. Una de las singularidades del impresionismo es la forma en que el motivo, elegido casualmente, suaviza el papel estructural del borde en un momento en el que este siente la presión de un espacio pictórico cada vez más plano. Esas dos tensiones acerca del borde, en cierto modo opuestas, anuncian la definición del cuadro como un objeto autosuficiente —el contenedor de una realidad ilusoria se convierte ahora en la propia realidad— que nos conduce directamente hacia algunas excitantes cumbres de la estética.

Suele afirmarse que el carácter plano y objetual del cuadro tuvo su primera formulación oficial en una célebre afirmación que Maurice Denis hizo en 1890, según la cual un cuadro antes de ser un contenido es, sobre todo, una superficie cubierta por líneas y colores. Esta es una de esas obviedades que, dependiendo del *Zeitgeist*, o suenan brillantes o suenan bastante estúpidas. Hoy, habiendo visto el punto final al que puede conducirnos la ausencia de metáfora, de estructura, de ilusión y de contenido, puede parecer que no dice nada. En algunos momentos, ese plano pictórico —el revestimiento cada vez más delgado de la integridad moderna— parece que va a ser víctima de Woody Allen y, en efecto, ha provocado no pocas ironías y comentarios jocosos. De ese modo se ignora, sin embargo, que el poderoso mito

del plano pictórico cobró fuerza durante los siglos en que estaba sellado en inalterables sistemas de ilusión. Concebirlo de una manera diferente durante el período moderno suponía un ajuste heroico que implicaba una visión del mundo totalmente distinta, una visión que se trivializaba en la estética, en la tecnología de lo plano.

La literalización del plano pictórico es un tema central. A medida que ese receptor de contenido se hace cada vez menos profundo, la composición, el motivo y la metafísica del cuadro van rebasando sus bordes hasta que, como dijo Gertrude Stein de Picasso, ese vaciado se hace absoluto. Pero todo ese material que se descarta –las jerarquías pictóricas, la ilusión, el espacio localizable, las innumerables mitologías– volvió de rebote, disfrazado, y se adhirió mediante nuevas mitologías a las superficies literales que aparentemente no le permitían ocupar un lugar de influencia. La transformación de mitos literarios en mitos literales –la objetualidad, la integridad del plano pictórico, la igualación del espacio, la autosuficiencia de la obra, la pureza de la forma– es un territorio aún inexplorado. Sin ese cambio, el arte se habría quedado obsoleto. Esa renovación da la impresión de ir siempre un paso por delante de la obsolescencia y, en ese sentido, su avance imita las leyes de la moda.

El cultivo del plano pictórico produjo una entidad dotada de longitud y anchura pero sin grosor, una membrana que, según una metáfora generalmente aplicada a lo orgánico, podía generar sus propias leyes autosuficientes. La ley fundamental era, por supuesto, que esa superficie, aprisionada entre imponentes fuerzas históricas, no podía ser violada. Ese espacio estrecho obligado a representar sin representar, a simbolizar sin la ventaja de las convenciones heredadas, generó una enorme cantidad de convenciones nuevas sobre las que no existía consenso: códigos de color, firmas matéricas, signos privados, ideas intelectualmente formuladas sobre la estructura... En el cubismo, los conceptos estructurales conservaban el *statu quo* de la pintura de caballete; las pinturas cubistas son centrípetas, se recogen hacia el centro y se difuminan hacia el borde –¿será por eso por lo que tienden a ser de pequeño formato?–. Seurat entendió aún mejor cómo definir los límites de una formulación clásica en un momento en el que los bordes se habían vuelto equívocos. En su obra es frecuente que los bordes, pintados mediante la acumulación de puntos de color, se desplieguen hacia el interior para articular y definir el asunto del cuadro. Los bordes absorben los movimientos lentos de la composición encerrados en su interior. Con el fin de suavizar la brusquedad de esos bordes, los



Kenneth Noland  
Instalación  
1967

Cortesía de André Emmerich Gallery, Nueva York

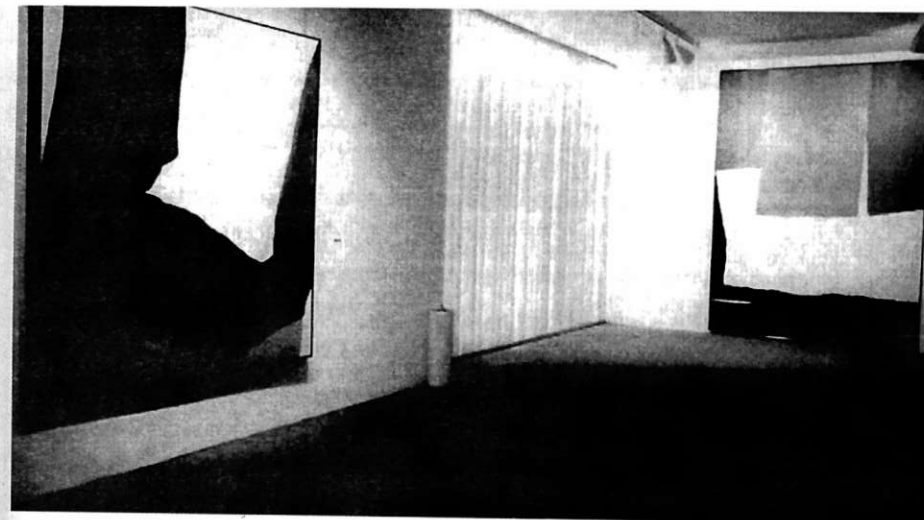
invadía a veces con pequeños toques para que la mirada pudiera salir del cuadro –y volver a él– sin un solo tropiezo.

Matisse fue quien mejor entendió el dilema del plano pictórico y su tropismo hacia el exterior. Sus cuadros se fueron haciendo cada vez más grandes como si, en una paradoja topológica, se sustituyera el valor de profundidad por el de planitud. Conforme a este valor, el lugar se definía mediante lo alto y lo bajo, lo izquierdo y derecho, mediante el color, mediante el dibujo (que raramente cerraba un contorno sin recurrir a la superficie para contradecirlo) y mediante la aplicación de la pintura sobre todas y cada una de las zonas de esa superficie, con una especie de alegre imparcialidad. En los cuadros grandes de Matisse no somos casi conscientes de la presencia del marco. El problema acerca de cómo extenderse lateralmente (y encerrar, a la vez, el contenido) lo resolvió con un gran tacto. No hizo hincapié en el centro a costa de los bordes, ni viceversa. Sus cuadros no reclaman con arrogancia la posesión de tramos de la pared blanca. Se ven bien en casi cualquier

sitio; su estructura tosca e informal se combina con una prudencia decorativa que los hace notablemente autosuficientes. Son fáciles de colgar.

Deberíamos saber más acerca de cómo colgar los cuadros. De Courbet en adelante, las convenciones sobre la forma de hacerlo es una historia aún no recuperada. La manera en que se cuelgan establece unos supuestos acerca de lo que se ofrece. Al tomar esa decisión hay un pronunciamiento sobre cuestiones de interpretación y de valor, y recibimos además una influencia inconsciente del gusto y de la moda. Pistas subliminales indican al público cuál ha de ser su comportamiento. Debería ser factible una correlación entre la historia interna de los cuadros y la historia externa acerca del modo en el que han sido colgados. Podríamos iniciar dicha búsqueda no por las formas de exposición aceptadas por la comunidad (como el Salón), sino por los caprichos de la reflexión privada (como esos cuadros de colecciones de los siglos XVII y XVIII que sus propietarios desplegaban con elegancia en medio de sus otras posesiones artísticas). La primera ocasión moderna, supongo, en que un artista radical organizó su propio espacio personal para colgar sus cuadros fue la exposición individual de Courbet en el *Salon des Refusés*, celebrado al margen de la Exposición Universal de 1855. ¿Cómo estaban colgados aquellos cuadros?, ¿cómo organizó Courbet su secuencia, la relación entre unos y otros o los espacios entre ellos? Tengo la sospecha de que no hizo nada fuera de lo normal. Aun así, fue la primera vez que un artista moderno (que resultó ser el primer artista moderno) tuvo que construir el contexto de su obra y, por tanto, pronunciarse sobre sus valores.

Si bien es posible que aquellos cuadros fuesen radicales, no lo eran ni sus marcos ni la forma de colgarlos. Podríamos decir que la interpretación de lo que un cuadro implica sobre su contexto llega siempre con retraso. En su primera exposición, celebrada en 1874, los impresionistas dispusieron sus cuadros unos pegados a los otros, exactamente igual a como se hubiese hecho en el Salón. Los cuadros impresionistas, que afirman su carácter plano y sus dudas sobre los límites que imponen los bordes, siguen presentándose en marcos *Beaux-Arts* que no hacen otra cosa que anunciar que lo que hay en su interior es obra de un *maestro antiguo* y que, por tanto, tienen un determinado estatus (y un valor económico). Al principio, cuando William C. Seitz les quitó los marcos a los cuadros para la gran exposición de Monet en el MoMA (1960), los lienzos desnudos parecían reproducciones hasta que, poco a poco, empezaron a tomar posesión de la pared en la que estaban colgados. Aunque en aquel montaje había algunas excentricidades, la relación de los cuadros con la



Helen Frankenthaler  
Instalación  
1968

Cortesía de André Emmerich Gallery

pared se leía de forma correcta y, en una audacia infrecuente en los comisarios de exposiciones, se asumía y se aprovechaba lo que ello comportaba. Seitz puso además algunos cuadros estrictamente pegados a la pared: al establecer una continuidad con ella, adquirían en parte la rigidez que tienen los frescos de pequeño tamaño. Las superficies se hacían duras cuando el plano del cuadro se *literalizaba* en exceso. Así se podía apreciar claramente la diferencia que hay entre el cuadro de caballete y el fresco.

La relación que se establece entre el plano pictórico y la pared sobre la que se coloca tiene mucho interés para la estética de las superficies. Los centímetros de grosor del bastidor equivalen a un abismo formal. La pintura de caballete no es transferible a la pared y uno querría saber por qué. ¿Qué se pierde en esa transferencia? Los bordes, la superficie, el grano y la textura del lienzo, la separación de la pared. Tampoco podemos olvidar que el conjunto está colgado o apoyado en algo –valor transferible y móvil–. Tras siglos de ilusionismo, parece razonable sugerir que estos parámetros, por muy plana que sea la superficie, son los *loci* de sus últimos vestigios. Hasta que llegó el movimiento denominado *color field* [campos de color], la corriente dominante fue la pintura de caballete y la práctica de

su literalidad iba en contra de ese desiderátum del ilusionismo. Pero esos vestigios hacen que la literalidad sea interesante: son el componente oculto del mecanismo dialéctico que le dio su energía a la pintura de caballete tardomoderna, es decir, del período posterior a la Segunda Guerra Mundial. Si copiáramos en la pared un cuadro de caballete de esos años y luego colgáramos al lado ese mismo cuadro, podríamos comprobar el grado de ilusionismo que comporta el immaculado pedigrí del cuadro real. Al mismo tiempo, el rígido fresco subrayaría la importancia que, para la pintura de caballete, tienen la superficie y los bordes, los cuales, en ese momento, empezaban a merodear en torno a una objetualidad definida por los restos *literales* de la ilusión pictórica, convertida ya en una zona inestable.

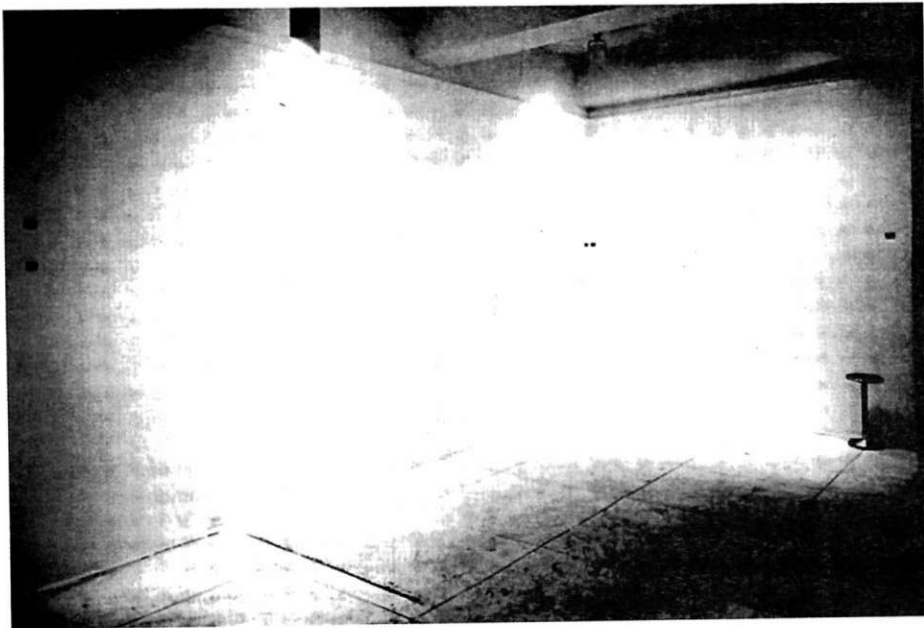
En los ataques a la pintura que se produjeron en los años sesenta no se precisaba que el problema no estaba en la pintura en general, sino solamente en la de caballete. Por eso, el *color field* fue, en cierto modo –y esto es interesante–, un movimiento conservador, pero no para quienes entendían que la pintura de caballete no podía desprenderse del ilusionismo pictórico y rechazaban la premisa de que algo pudiera estar tranquilamente colgado en la pared comportándose adecuadamente. Siempre me ha sorprendido que los pintores del *color field* –o los de su época en general– no intentaran entrar en la pared, no trataran de conseguir un acercamiento entre el fresco y el cuadro de caballete. Pero lo cierto es que ese movimiento se amoldó al contexto social de una manera inquietante. Siguió siendo una pintura de Salón: necesitaba grandes paredes y grandes coleccionistas, y no pudo evitar ser percibido como la expresión última del arte capitalista. El arte minimalista, en cambio, reconocía el ilusionismo inherente a la pintura de caballete y no albergaba ninguna ilusión acerca de la sociedad. No se alió con la riqueza ni con el poder, y su frustrado intento por redefinir la relación del artista con las diversas formas del *establishment* es una cuestión que aún no se ha estudiado a fondo.

Más allá del movimiento *color field*, la pintura tardomoderna propuso algunas hipótesis ingeniosas para exprimir al recalcitrante plano pictórico y tratar de sacar algo más de él; un plano pictórico que por aquel entonces ya era tan estúpidamente literal que podía llegar a volvernos locos. En este caso la estrategia era el símil (pretensión), no la metáfora (fe): el plano del cuadro era «como un \_\_\_\_\_». El espacio en blanco se llenaba con cosas planas que, por fuerza, se extendían sobre la superficie literal y se fusionaban con ella, como por ejemplo en las *Banderas* de Jasper Johns, en los cuadros sobre pizarra de Cy Twombly, en las enormes *sábanas* rayadas de Alex Hay o en

los *cuadernos* de Arakawa. Luego también se dan las zonas del cuadro que son *como una persiana, como una pared, como un cielo*. Se podría escribir una buena comedia de costumbres sobre esa forma de solucionar el problema del plano pictórico que recurre al «como un \_\_\_\_\_». Hay muchos otros aspectos relacionados con esto como, por ejemplo, el esquema perspectivo que decididamente se aplanan en dos dimensiones en una referencia clara al dilema del plano pictórico. Y antes de dejar esta cuestión, teñida de un ingenio no poco desesperado, hemos de citar aquellas soluciones que atraviesan el plano pictórico (como la respuesta de Lucio Fontana al nudo gordiano de la superficie) hasta hacer desaparecer la tela y atacar directamente el yeso de la pared.

Otra solución cercana es aquella que levanta la superficie y los bordes de ese tiránico bastidor y, en su lugar, clava, pega o recubre con papel, fibra de vidrio o tela directamente sobre la pared para conseguir una literalidad aún mayor. Aquí se incluye claramente gran parte de la pintura realizada en Los Ángeles y que ¡por primera vez! se integra en la corriente histórica dominante; resulta un poco extraña esa obsesión por la superficie, disfrazada a veces de machismo local y despreciada como una insolencia provinciana.

Todo este jaleo, tan complicado, permite que nos percatemos una vez más de lo conservador que fue el cubismo. Prorrogó la viabilidad de la pintura de caballete y pospuso su final. Fue un movimiento que podía reducirse a un sistema y los sistemas, más inteligibles que el arte, son los que dominan la historia académica. Los sistemas se parecen a los profesionales de las relaciones públicas en que, entre otras cosas, impulsan la odiosa idea de progreso. El progreso puede definirse como lo que pasa cuando se elimina la oposición. Sin embargo, la verdadera voz de oposición a la modernidad es la de Matisse, una voz que nos habla –racional y discretamente– del color que, al principio, tanto asustaba al grisáceo cubismo. En *Art and Culture [Arte y cultura]*, Clement Greenberg cuenta cómo los artistas de Nueva York tuvieron que soportar el cubismo mientras miraban de soslayo a Matisse y a Miró. Los expresionistas abstractos siguieron el camino de la extensión lateral, renunciaron al marco y, poco a poco, empezaron a concebir el borde como una unidad estructural a través de la cual la pintura entablaba un diálogo con la pared que tenía detrás. En ese momento hicieron su aparición los galeristas y los comisarios. La forma en que, en colaboración con los artistas, presentaban las obras contribuyó a finales de los años cuarenta y en los cincuenta a definir la nueva pintura.



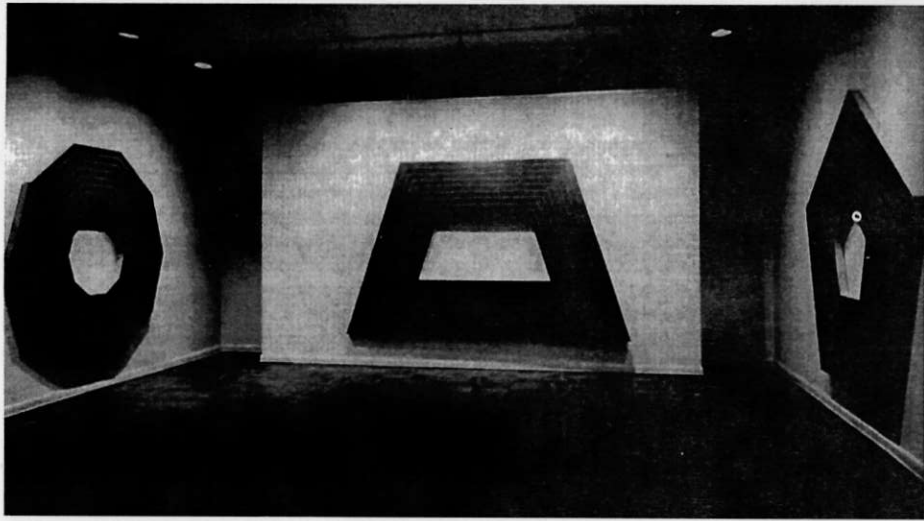
Gene Davis  
Instalación  
1968  
Cortesía de Fischbach Gallery, Nueva York  
Fotografía de John A. Ferrari

A lo largo de los años cincuenta y sesenta se observa cómo se codifica una nueva cuestión que va haciéndose consciente: ¿cuánto espacio debe tener una obra de arte para que (como se solía decir) *respire*? Si los cuadros definen implícitamente sus propias condiciones de ocupación del espacio, resulta ahora más difícil ignorar los agravios latentes que se percibe entre ellos. ¿Qué puede ir junto y qué no? La estética del montaje se va desarrollando según sus propios hábitos, que primero se convierten en convenciones y después en leyes. Entramos en la época en la que las obras de arte conciben la pared como una tierra de nadie en la que proyectar su concepto de ocupación territorial. Y no estamos lejos del tipo de conflicto fronterizo que, con frecuencia, balcaniza las exposiciones colectivas de los museos. Produce una singular incomodidad ver cómo las obras de arte tratan de conquistar un territorio, pero no un lugar, en el contexto de no-lugar que representa la galería moderna.

Todo este tráfico por la pared hizo de esta una zona que distaba mucho de ser neutral. Ya como participante en el arte, y no solo como soporte pasivo suyo, la pared se convirtió en un terreno en el que se enfrentaban ideologías, y cada novedad tenía que ir acompañada de un posicionamiento al respecto (en este sentido, una buena broma fue la exposición de microcuadros que Gene Davis presentó rodeados por un espacio enorme). Una vez que la pared se convirtió en una fuerza estética, empezó a modificar todo lo que se colocara sobre ella. Así, la pared, el contexto del arte, tenía una riqueza de contenidos que donaba sutilmente al propio arte. Hoy es imposible montar una exposición sin inspeccionar el espacio como lo haría un técnico de sanidad, esto es, teniendo en cuenta la estética de la pared que inevitablemente «artistizará» la obra de un modo que muchas veces desdibujará sus propias intenciones. Hoy casi todos *leemos* la forma de colgar los cuadros, su montaje, como si respiráramos: de forma inconsciente y como un hábito. La potencia estética de la pared recibió el impulso final cuando caímos en la cuenta de una cosa que, en retrospectiva, tiene toda la autoridad de una inevitabilidad histórica: la pintura de caballete no tenía por qué ser rectangular.

En los lienzos de su primera época, Stella doblaba o cortaba el borde conforme a lo que pidiera la lógica interna que los generaba. A este respecto, la distinción que hizo Michael Fried entre estructura inductiva y deductiva sigue siendo una de las pocas herramientas prácticas que se han añadido al manual secreto del crítico. El resultado fue una vigorosa activación de la pared; muchas veces la mirada se ponía a buscar tangencialmente los límites de la misma. En los lienzos de franjas que expuso en la galería Castelli en 1960, con sus formas en U, T y L, Stella *desarrollaba* exhaustivamente la pared, de suelo a techo, de esquina a esquina. En el céntrico y pequeño espacio de Castelli, el carácter plano del cuadro, sus bordes, su formato y la pared mantenían un diálogo que no tenía precedentes. Tal como se presentaban, sus cuadros oscilaban entre el efecto de conjunto y la independencia. El montaje era tan revolucionario como los propios cuadros; dado que formaba parte de la estética, se desarrollaba en paralelo a ellos. La ruptura del rectángulo confirmaba formalmente la autonomía de la pared y modificaba para siempre el concepto de espacio expositivo. Parte de la mística del plano pictórico carente de profundidad (una de las tres grandes fuerzas que transformaron el espacio de la galería) se había trasladado, así, al contexto del arte.

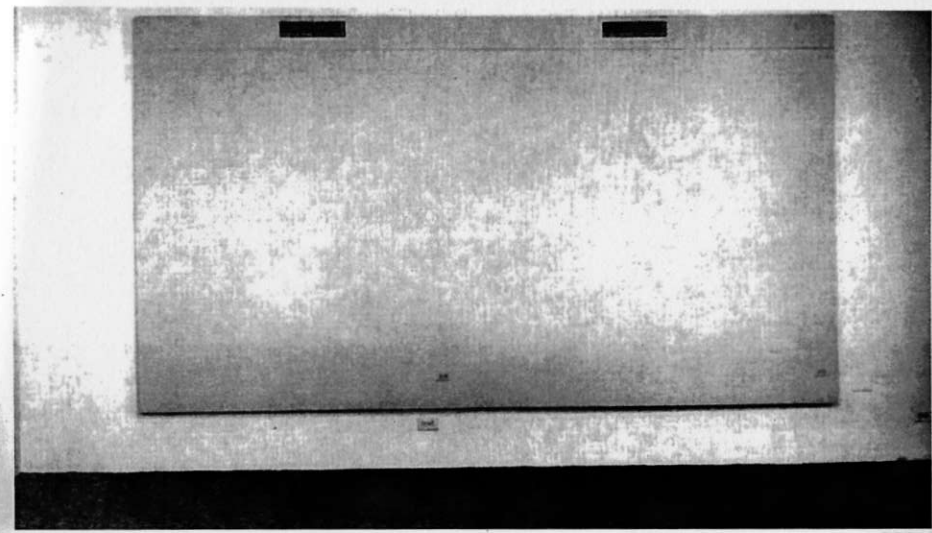
Este resultado nos lleva de nuevo a la fotografía de un montaje arquetípico sin público: las elegantes extensiones del espacio, la prístina claridad, los cuadros alineados



Frank Stella  
 Instalación en la galería Leo Castelli, Nueva York  
 1964  
 © Frank Stella, VEGAP, Murcia, 2010

en hilera como *bungalows* caros. La pintura *color field*, que inevitablemente nos viene a la cabeza, es el movimiento más imperialista a la hora de exigir un espacio vital (*lebensraum*). Los cuadros se suceden con la seguridad de las columnas de un templo clásico. Cada uno de ellos requiere de un espacio propio lo bastante grande como para que surta todo su efecto antes de que tome el relevo la obra siguiente. De lo contrario, todos los cuadros formarían un solo campo perceptivo, un conjunto pictórico unívoco, en menoscabo de la unicidad a la que aspira cada uno de ellos. Los montajes de pintura *color field* deberían verse como uno de los destinos teleológicos de la tradición moderna. Hay algo espléndidamente lujoso en la forma en que los cuadros y la galería se ubican en un contexto que está completamente aprobado por la sociedad. Somos conscientes de que asistimos al triunfo de un producto muy serio y además no realizado en serie, como la presentación de un Rolls Royce que empezara siendo una chatarra cubista en un desguace.

¿Qué podemos comentar al respecto? Ya existe un comentario: el que se hizo en una exposición de William Anastasi en la galería neoyorquina Dwan en 1965. Anastasi fotografió la galería vacía, anotó las medidas de la pared, de arriba abajo



William Anastasi  
*Seven Sites. West Wall [Siete emplazamientos. Muro oeste]*  
 Fotografías serigrafiadas sobre lienzo  
 1967  
 Cortesía de Virginia Dwan Gallery, Nueva York  
 Fotografía de Walter Russell

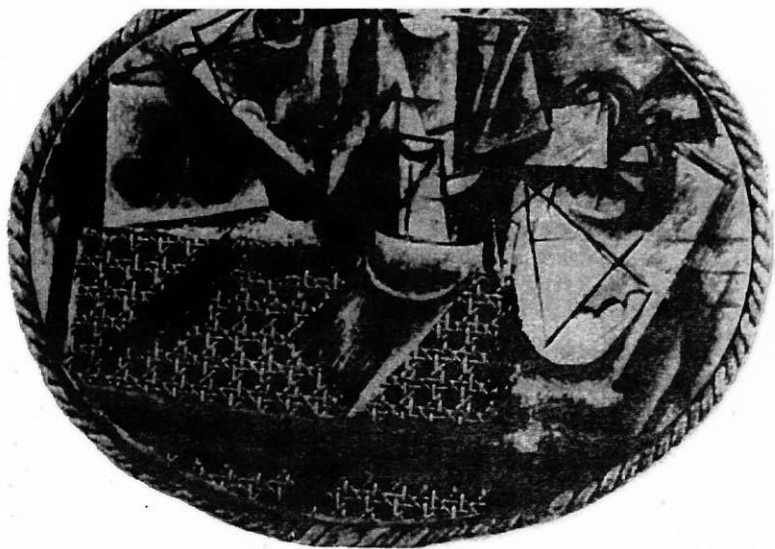
y de derecha a izquierda, la ubicación de cada enchufe, el océano de espacio que había en medio. Luego serigrafió todos esos datos en un lienzo un poco más pequeño que la pared y lo colgó en ella. Al cubrir la pared con una imagen de sí misma, se obtenía una obra de arte situada exactamente en el lugar en el que la superficie, el fresco y la pared habían entablado diálogos fundamentales para la modernidad. De hecho, esa historia era el tema de aquellos cuadros, un tema que se expresaba con un ingenio y una convicción que normalmente están ausentes de las explicaciones que ponemos por escrito. Para mí al menos, aquella exposición tuvo un curioso efecto secundario: cuando se quitaron los cuadros, la pared se convirtió en una especie de fresco *ready-made* y, de ese modo, transformó todas las exposiciones que se montaron allí a partir de entonces.

## 2 La Mirada y el Espectador

¿No podría enseñarse la modernidad a los niños como si se tratara de una serie de fábulas de Esopo? La recordarían mejor que mediante la apreciación del arte. Fábulas como, por ejemplo: *¿Quién acabó con la ilusión?* o *Cómo el borde se rebeló contra el centro*. Tras *¿Adónde fue a parar el marco?*, podría venir *El hombre que violó el lienzo*. Sería fácil extraer moralejas como: «El empaste que fue absorbido hasta desaparecer, pero luego volvió y engordó». Y, ¿cómo contaríamos la historia del pequeño Plano Pictórico que creció y se volvió tan malo? Para contar después cómo expulsó a todos, incluyendo a Papá Perspectiva y a Mamá Espacio, que habían criado a niños reales tan encantadores, pero solo dejaron tras ellos a este horroroso producto de una relación incestuosa llamada Abstracción, que miraba a todos por encima del hombro, incluso –al final– a sus colegas Metáfora y Ambigüedad. Y cómo después Abstracción y Plano Pictórico, que eran uña y carne, pondrían de patitas en la calle a un terco golfillo llamado *Collage* que, sin embargo, nunca se rendiría. Las fábulas nos ofrecen un horizonte más amplio que la historia del arte. Sospecho que a los historiadores de esta disciplina les gustaría hacer realidad sus fantasías sobre su profesión. Todo esto es el prefacio para algunas consideraciones sobre el cubismo y el *collage* que parecen al mismo tiempo reales y ficticias, de ahí que conformen un cuento de hadas para adultos.

Las fuerzas que aplastaron cuatro siglos de ilusionismo e idealismo y los hicieron desaparecer del cuadro transformaron la profundidad espacial en tensión superficial.





Pablo Picasso  
*Nature-morte à la chaise cannée [Naturaleza muerta con trenzado de silla]*  
 Óleo y hule sobre lienzo enmarcado con cuerda  
 1912  
 Musée national Picasso, París. © Succession Pablo Picasso, VEGAP, Madrid, 2010

Esta superficie responde como un *campo [field]* a cualquier marca que se ponga sobre ella. Una sola marca resultaba suficiente para establecer una relación no tanto con la marca vecina cuanto con la potencia estética e ideológica del lienzo en blanco. El contenido del lienzo en blanco fue creciendo a medida que avanzaba la modernidad. Imaginemos un museo con esas potencialidades, un pasillo en el que, a lo largo del tiempo, se hubieran ido colgando lienzos en blanco de 1850, 1880, 1910, 1950, 1970... Cada uno de esos cuadros contiene, antes de que lo toque el pincel, diversos supuestos que están implícitos en el arte de su época. Según se aproxima la serie a nuestro presente, cada cuadro acumula un contenido latente de mayor complejidad, y el clásico *racío* de la modernidad se llena de ideas preparadas para aflorar de un salto en cuanto se dé la primera pincelada. La superficie especializada del lienzo moderno es una de las invenciones más sofisticadas del ingenio humano.

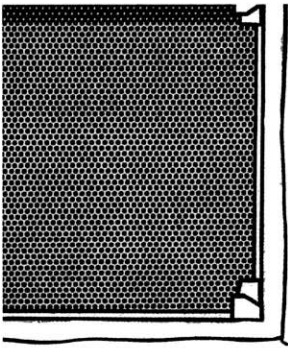
Inevitablemente, lo que se ponía *en* esa superficie, la propia pintura física, se convirtió en el *locus* de ideologías confrontadas. En la materialidad de esa pintura,

atrapada entre su sustancia y su potencial metafórico, se recrearon los dilemas heredados del ilusionismo. Al convertirse esa materialidad en tema, objeto y proceso, el ilusionismo se vio expulsado del cuadro. La integridad del plano pictórico y el carácter moral del medio favorecieron la extensión lateral. La corriente dominante, en la versión que se ha ido construyendo desde Cézanne hasta el *color field*, se desliza por la pared, la mide por medio de coordenadas verticales y horizontales, mantiene la fuerza de la gravedad y sostiene al espectador en una posición erguida. Tal es el protocolo del discurso social normalizado. Por su mediación, el espectador común se siente continuamente redirigido hacia la pared que, a su vez, sostiene el lienzo (cuya superficie es ahora tan sensible que reacciona de inmediato ante cualquier cosa que se ponga sobre ella).

El Arte con mayúsculas vaciaba el plano pictórico pero, al mismo tiempo, el arte popular se superaba a sí mismo en la transgresión de su hábitat normal. Mientras los impresionistas ocultaban la perspectiva tradicional tras una cortina de pintura, los pintores y fotógrafos populares de muchos países apostaban por la ilusión, desde las *grotesqueries* de Arcimboldo hasta el trampantojo. Conchas, purpurina, pelo, piedras, minerales y cintas se pegaban a postales, fotografías y marcos, o en esos cuadros expositores que se llaman *shadowboxes*. Aquella efervescencia hortera, que llegó a su punto máximo en la corrupta versión victoriana de la memoria reciente –la nostalgia–, constituyó desde luego un sustrato del simbolismo y del surrealismo. Así, cuando en 1912 Picasso pegó en un lienzo un trozo de hule que tenía impresa una rejilla de silla, es posible que algunos colegas avanzados lo vieran como un gesto *retardataire*.

Aquella obra es hoy la expresión máxima del *collage*. Artistas, historiadores y críticos no dejan de remontarse a ese año de 1912 para echarle un vistazo. Representa un irrevocable paso al-otro-lado-del-espejo, un paso del espacio pictórico al mundo cotidiano –al espacio del espectador–. El cubismo analítico no se extendía lateralmente, sino que proyectaba el plano pictórico hacia fuera, lo que contradecía los anteriores intentos de definirlo. Facetas del espacio salían hacia delante: a veces parecía como si estuvieran pegadas a la superficie del lienzo. De este modo, algunos detalles del cubismo analítico podrían verse como una especie de *collage* fallido.

En el mismo momento en que se añade un *collage* a la indisciplinada superficie cubista, se produce un cambio instantáneo. Incapaces ya de mantener agrupados los diversos componentes del cuadro en un espacio que carece de profundidad, los múltiples puntos de fuga del cubismo analítico se proyectan hacia el espacio en el



que se encuentra el espectador. El punto de vista de este rebota entre ellos. La superficie del cuadro se vuelve opaca por el *collage*. Tras ella se encuentra simplemente una pared o un vacío; delante hay un espacio abierto en el que el sentido que el espectador tiene de su propia presencia se convierte en una sombra cada vez más palpable. Expulsado del edén del ilusionismo, apartado de la superficie literal del cuadro, el espectador se ve enredado en los agitados vectores que definen provisionalmente la sensibilidad moderna. El espacio impuro en el que se encuentra ha cambiado de forma radical. En ese espacio y en ese tiempo alterados se manifiestan las estéticas de la discontinuidad. En todas las artes aparecen como fuerzas generadoras la auto-

Lichtenstein  
- Frame [Marco tensor]  
collage sobre tela

particular  
tate of Roy Lichtenstein,  
España, 2010

onomía de los componentes, la sublevación de los objetos, las bolsas de vacío. La abstracción y la realidad –no el realismo– dirigen este argumento repleto de hostilidad a lo largo de todo el período moderno. Como si fuera un exclusivo club de campo, el plano pictórico no deja entrar a la vida real, y lo hace por razones obvias. El esnobismo es, al fin y al cabo, una forma de pureza, una manera de ser coherente. La realidad no se amolda a normas de etiqueta como suscribir codiciados valores o llevar corbata; sus relaciones son vulgares y se la suele ver visitando los barrios bajos de los sentidos junto a otras artes de oposición.

No obstante, la abstracción y la realidad están implicadas en esa dimensión sagrada del siglo XX: el espacio. La separación excluyente que hay entre ellas ha desdibujado el hecho de que la primera posee una considerable relevancia práctica, en contra del mito moderno de que el arte es *inútil*. Si el arte tiene alguna referencia cultural (aparte de ser *cultura*), seguramente podemos encontrarla en la definición de nuestro espacio y de nuestro tiempo. La corriente de energía que se produce entre los conceptos relativos al espacio (articulados a través de la obra de arte) y el espacio mismo que ocupamos es una de las fuerzas fundamentales y menos comprendidas de la modernidad. El espacio moderno redefine el estatus del observador, juega con la imagen que este tiene de sí mismo. Es posible que sea la concepción moderna del espacio –no su contenido– lo que el público percibe, con razón, como una amenaza. Hoy, por supuesto, el espacio no contiene ninguna

amenaza; pues no hay jerarquías. Sus mitologías se han vaciado, su retórica se ha desmoronado. Es simplemente una especie de potencia indiferenciada. Esto no supone una *degeneración* del espacio, sino la sofisticada convención de una cultura avanzada que ha cancelado sus valores en nombre de una abstracción llamada *libertad*. El espacio ya no es solo el lugar en el que suceden las cosas. Las cosas hacen que el espacio suceda.

El espacio no solo se ha clarificado en el cuadro, sino también en el lugar donde este se cuelga. En la posmodernidad, la galería se une al plano pictórico para constituir una unidad discursiva. Si el plano pictórico definía la pared, el *collage* comienza a definir el espacio entero. El fragmento de mundo real que se arroja sobre la superficie del cuadro es el imprimátur de una energía creadora imparabile. ¿Acaso no es verdad que, a través de una curiosa inversión, cuando estamos en una galería acabamos estando *en el interior* del cuadro, mirando un plano pictórico opaco que nos protege de un vacío? (Los cuadros que pintó Lichtenstein *por detrás* del lienzo, ¿no podrían ser un texto sobre esta cuestión?). Mientras nos movemos por la galería, mirando hacia las paredes, evitando tropezar con los objetos que hay en el suelo, nos damos cuenta de que por ese espacio deambula también un fantasma al que se suele mencionar en los mensajes de la vanguardia: el Espectador.

¿Quién es ese Espectador, también llamado el Contemplador, a veces el Observador o incluso el Perceptor? No tiene rostro, está casi siempre de espaldas. Se inclina y observa con detenimiento, es algo patoso. Su actitud es inquisitiva, su perplejidad discreta. Él –estoy seguro de que son más ellos que ellas– llegó con la modernidad, con la desaparición de la perspectiva. Parece nacido del cuadro y, como una especie de Adán perceptivo, retrocede una y otra vez para contemplarlo. El Espectador parece un poco tonto, no se trata ni de mí ni de ti. Siempre dispuesto, se presenta corriendo ante cada nueva obra que requiere su presencia. Este servicial doble de nosotros mismos está preparado para vivir nuestras especulaciones más fantasiosas. Las pone a prueba con paciencia y no le molesta que le demos orientaciones y respuestas: «el contemplador siente...», «el observador percibe...», «el espectador se mueve...». Es sensible a los efectos: «el efecto sobre el espectador es...». Huele las ambigüedades como un sabueso: «atrapado entre esas ambigüedades, el espectador...». No solo se pone en pie o se sienta cuando se le manda, incluso se tumba o gatea cuando la modernidad le impone semejantes humillaciones. Sumido en la oscuridad, desprovisto de referencias perceptivas, acri-

illado por luces estroboscópicas, ve su propia imagen desmenuzada y reciclada después por diversos *media*. El arte lo conjuga, pero él es un verbo perezoso, ansioso por llevar la carga del significado, aunque no siempre esté preparado para ello. Lo sopesa, lo prueba, se siente desconcertado y luego no. El Espectador termina por moverse desorientado entre varios papeles confusos: es un conglomerado de reflejos motores, un vagabundo adaptado a la oscuridad, una figura en un *tableau vivant*, un actor frustrado, incluso un desencadenante de luz y sonido en un espacio minado para el arte. Es más, puede que se le haya dicho que él mismo es un artista y se le haya convencido de que su contribución a lo que observa o con lo que tropieza constituye el sello de su propia firma.

Pese a todo, el Espectador tiene un alto pedigrí. En su genealogía aparece el racionalista del siglo XVIII que sabe mirar con agudeza. Podría ser el *Spectator* de Addison, cuyo equivalente para nuestra galería sería *el que observa* y *el que contempla*. Un antecesor más cercano es el yo romántico, que enseguida se desdobra en un actor y un público, un protagonista y un ojo que lo observa.

Esta escisión romántica es comparable a la inclusión del tercer actor en el teatro de riego. Los niveles de conciencia se multiplican, las relaciones se modifican, nuevos espacios se llenan con metacomentarios del público. El Espectador y su prima esnob, la Mirada, llegan en buena compañía. Delacroix los convoca de vez en cuando, Baudelaire se codea con ellos. Pero no se llevan tan bien entre sí. La Mirada, de género más piceno, es mucho más inteligente que el Espectador, que muestra cierta torpeza masculina. A la Mirada se la puede instruir de un modo que es imposible con el Espectador. Es una facultad muy afinada, noble incluso, estética y socialmente superior al Espectador. A un escritor le resulta fácil tener un Espectador a su alrededor, hay algo en él del *eterno lacayo*. Es más difícil tener una Mirada, aunque ningún escritor debería carecer de ella. No tener una Mirada es un estigma que hay que cultivar, quizás conociendo a alguien que sí la tiene.

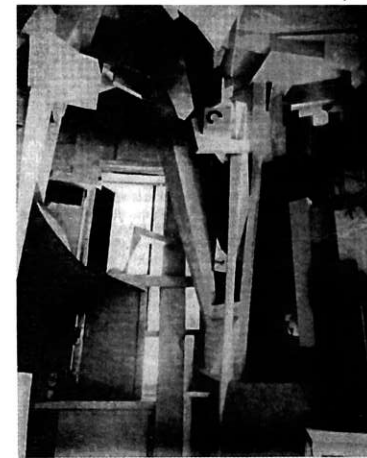
A la Mirada se la puede orientar, pero con menos confianza que al Espectador, el cual, a diferencia de ella, tiene bastantes ganas de complacer. La Mirada es un ser conocido demasiado sensible con el que es mejor llevarse bien. Muchas veces le hacemos, con ciertos nervios, una pregunta difícil y sus respuestas las recibimos con respeto. Hay que esperarla mientras observa, porque la observación es su función más especializada: «la Mirada discrimina entre... La Mirada decide... La Mirada asume, equilibra, sopesa, discierne, percibe...». Pero como todo purasangre, tiene sus limitaciones. «A veces no logra percibir...». No siempre predecible, se sabe

que en ocasiones ha mentido. Tiene problemas con el contenido, que es lo que menos desea ver. No sirve en absoluto para ver taxis, aparatos de cuarto de baño, chicas, resultados deportivos. De hecho, está tan especializada que puede llegar a mirarse solo a sí misma. Pero es insuperable a la hora de ver un determinado tipo de arte.

La Mirada es la única que habita la aséptica fotografía de un montaje en una galería. El Espectador está ausente. Esas imágenes son, por lo general, de obras *abstractas*; a los realistas no les interesan demasiado. En ellas, la escala se confirma (el tamaño de la galería se deduce de la fotografía) y se desdibuja (al no haber un Espectador, se podría pensar que la galería tiene 10 metros de altura). Esta ausencia de escala es una de las fluctuaciones por las que pasa una buena obra de arte cuando se reproduce.

El arte con el que la Mirada tiene que entenderse es casi exclusivamente aquel que conserva el plano pictórico: la modernidad dominante. La Mirada mantiene el espacio sin costuras de la galería, sus paredes cubiertas por planos de tela... Todo lo demás, todas las cosas impuras, incluido el *collage*, favorecen al Espectador. Este se encuentra en medio del espacio dividido por las consecuencias que trajo consigo el *collage*, la segunda gran fuerza que alteró el espacio de la galería. Cuando el Espectador es Kurt Schwitters, nos vemos conducidos a un espacio que solo podemos ocupar mediante lo que han contado testigos presenciales, y solo podemos recorrer con la mirada unas fotografías que, más que confirmar la experiencia, nos atormentan por la imposibilidad de vivirla: su *Merzbau* de 1923, realizado en Hannover y destruido en 1943.

Schwitters escribió: «Crece más o menos como lo hace una gran ciudad. Cuando se construye un nuevo edificio, el Departamento de vivienda comprueba que no va a arruinar la imagen global de la ciudad. En mi caso, cuando me encuentro con algo que me parece que podría estar bien para la *KdeE* [*catedral de la miseria erótica*], lo cojo, lo llevo a casa, lo añado y lo pinto, teniendo siempre en cuenta el ritmo del conjunto. Luego llega un día en que me doy cuenta de que tengo un cadáver entre las manos, reliquias de un movimiento artístico que ya está pasado de



Kurt Schwitters  
Merzbau  
Instalación  
1923-19

© K. Schwitters, VEGAP, Murcia, 20



proy  
e Shrine  
tuarío de manzanas]  
ón

ía de Robert R. McElroy  
t R. McElroy, VAGA,  
ork, 2010

moda. Entonces aísla esas reliquias, simplemente tapándolas del todo o en parte con otros objetos para dejar claro que han sido degradadas. A medida que la estructura se hace mayor, aparecen valles, depresiones y cuevas que tienen una vida propia dentro de toda la estructura. Las superficies yuxtapuestas dan lugar a formas que giran en todas las direcciones, que ascienden en espiral. Una composición de cubos perfectamente geométrica cubre el conjunto y, debajo, las formas se doblan con curiosos resultados o se retuercen hasta llegar a su completa disolución».

Los testigos presenciales no nos hablan de sí mismos en el *Merzbau*. Lo contemplan, no viven una experiencia personal en él. Aún faltaban cuatro décadas para que llegara el género del *environment* o ambiente, y la idea del espectador *inmerso* no era todavía algo consciente. Todos reconocían la invasión del espacio y el autor, como dijo Werner

Schmalenbach, «iba siendo progresivamente desposeído». A pesar de que Schwitters la mencionaba, no se reconocía la energía que alimentaba esa invasión, por lo que si la obra se regía por algún tipo de principio organizador era por el *mythos* de una ciudad. La ciudad proporcionaba materiales, modelos de procedimiento y una primitiva estética de la yuxtaposición; una congruencia forzada por la combinación de distintas necesidades e intenciones. La ciudad es el contexto indispensable del *collage* y del espacio expositivo. Para autenticarse, el arte moderno necesita del ruido del tráfico que viene del exterior.

El *Merzbau* era una obra mucho más dura y siniestra de lo que parece en las fotografías que tenemos. Surgió del estudio del artista –esto es, de un espacio, de unos materiales, de un artista y de un proceso–, pero se extendió después en el espacio (por las plantas superior e inferior) y en el tiempo (a lo largo de unos trece años). Aunque lo parezca en las fotografías, no podemos recordarla como una obra estática. Enmarcada así por metros y por años, era una construcción mutante, polifónica, dotada de múltiples contenidos, funciones y conceptos del espacio y del arte. Contenía en relicarios recuerdos de amigos como Gabo, Arp, Mondrian y Richter.

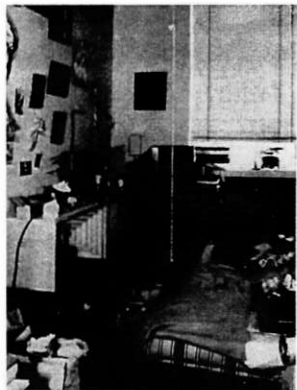
Era también una autobiografía de viajes por la ciudad. Había una morgue de visiones urbanas (la *cueva del crimen sexual*, la *catedral de la miseria erótica*, la *gruta del amor*, la *cueva de los asesinos*). Se conservaba la tradición cultural (la *cueva de los nibelungos*, la *cueva de Goethe*, la absurda *exposición de Miguel Ángel*). Se revisaba la historia (la *cueva de los héroes depreciados*) y se ofrecían modelos de comportamiento (las *cuevas del culto al héroe*). Dos sistemas de valores incorporados que, al igual que su entorno, estaban sujetos al cambio. Casi todas esas imaginaciones expresionistas/dadaístas estaban enterradas, como la culpa, bajo el revestimiento constructivista posterior que hizo del *Merzbau* un híbrido utópico: en parte diseño práctico (un taburete, una mesa), en parte escultura y en parte arquitectura. Al recubrir con un *collage* lo expresionista/dadaísta de la obra, la historia de la

estética se literalizó y se convirtió en un registro arqueológico. El constructivismo no clarificaba la estructura, que siguió siendo, como dice Schmalenbach, un «espacio irracional». El espacio y el artista –tendemos a pensar en ellos de manera conjunta– intercambiaban identidades y máscaras. Generalmente, cuando las identidades del autor se exteriorizan en su cáscara/cueva/habitación, las paredes se abalanzan sobre él, y acaba revoloteando por un espacio que se encoge como una pieza de un *collage* móvil.

Había en el *Merzbau* algo de melancolía involutiva y de confusión. Sus conceptos tenían una especie de chifladura que algunos visitantes reconocían al comentar su falta de excentricidad. Sus numerosas dialécticas –entre el dadá y el constructivismo, la estructura y la experiencia, lo orgánico y lo arqueológico, la ciudad en el exterior y el espacio en el interior– giraban en torno a una sola idea: la *transformación*. Kate Steinitz, la persona que mejor comprendió el *Merzbau*, se fijó en una cueva «en la que se exponía con solemnidad una botella de orina, de modo que los rayos de luz que caían sobre ella convertían el líquido en oro». El carácter sacramental de la transformación está profundamente vinculado al idealismo romántico; en su fase expresionista se pone a prueba realizando operaciones de rescate entre los materiales y



Claes Oldenb  
Happening de The Streets [Las ca  
19  
Cortesía de Leo Castelli Gall  
Nueva Y  
Fotografía de Martha Hol



temas más degradados. Al principio, el plano pictórico es un espacio de transformación idealizado. La transformación de los objetos es contextual, una cuestión de reubicación. A ello ayuda la proximidad al plano pictórico. Cuando están aislados, el contexto de los objetos es la galería, el espacio expositivo. Al final, como el plano pictórico, la galería se convierte en una fuerza transformadora. Llegados a este punto, como demostró el minimalismo, el arte puede literalizarse y «destransformarse»: el espacio expositivo hará, en cualquier caso, que sea arte. Resulta difícil acabar con el idealismo en el arte, pues ya la galería vacía es en sí misma *art manqué* y de ese modo lo preserva. El *Merzbau* de Schwitters quizás sea el primer ejemplo de *galería*

naras  
[Dormitorio]  
n

e The Pace Gallery,  
-k

omo sala de transformación desde la que el mundo puede ser colonizado por la lirada convertida.

La carrera de Schwitters nos ofrece otro ejemplo de un espacio íntimo definido por el aura de su inventor. Durante su estancia en un campo de internamiento para judíos de los países enemigos, en la isla británica de Man, realizó un *espacio íntimo* debajo de una mesa. Crear un lugar personal en un campo de refugiados es un hecho animal, absurdo y dignificado. Visto retrospectivamente, aquel espacio –que es igual que el *Merzbau* solo podemos recordar– revela la firmeza con que Schwitters creaba una función recíproca entre el arte y la vida, mediado, en este caso, por el simple hecho de vivir. Como las piezas Merz, las trivialidades de la ocupación de ese espacio bajo la mesa, tapado por los pies que se mueven a su alrededor, acaban transformándose, al vivir allí día tras día, en un ritual. ¿Podríamos decir hoy que se trataba en parte de una *performance* en una protogalería autocreata?

En el *Merzbau* de Schwitters, al igual que en otros *collages* cubistas, se ve una letra suelta –Braque decía que las letras y las palabras nos proporcionan «un sentimiento de certeza»–. El *collage* es un asunto ruidoso. Una banda sonora acompaña sus palabras y a sus letras. Sin entrar en las atractivas complejidades de la letra y la palabra en la modernidad, estas resultan perturbadoras. Desde el futurismo hasta el Bauhaus, las palabras recorren los distintos *media* y forcejean, literalmente, para salir a escena. Todos los movimientos mixtos poseen un componente teatral que dis-

curre en paralelo al espacio expositivo pero que, desde mi punto de vista, no aporta mucho a su definición. En la galería, las convenciones teatrales se mueren. Puede que Schwitters fuese consciente de esto cuando separó sus dos tipos de teatro: uno era una caótica actualización multisensorial del *Merzbau* que envolvía al espectador; el otro, una clarificación del escenario convencional a través del constructivismo. Ni uno ni otro invaden realmente el espacio expositivo, aunque en la immaculada galería sí se aprecian ciertas huellas de la organización constructivista. En la galería, la *performance* se ajusta a un conjunto de convenciones completamente distintas de las que rigen la actuación en un escenario teatral.

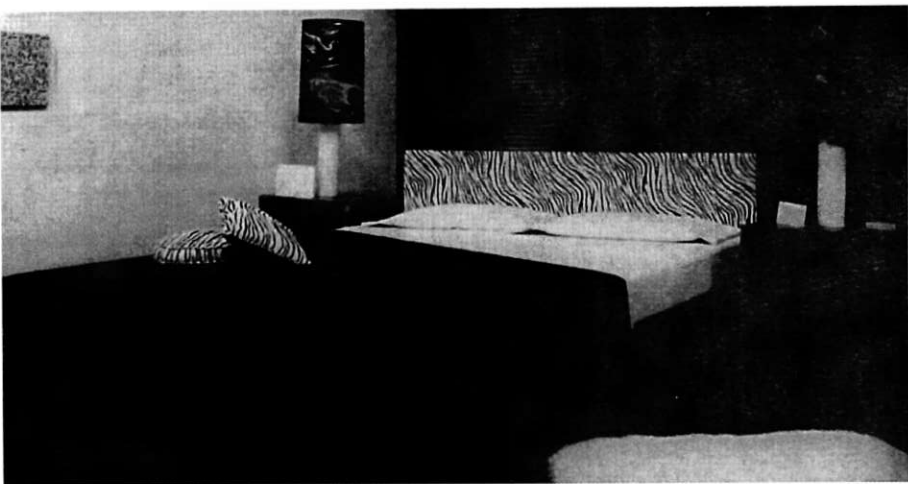
Las lecturas públicas de Schwitters transgredían las convenciones de la vida normal como hablar o dar una conferencia. La manera en la que su figura, elegantemente vestida, enmarcaba sus palabras debía de resultar desconcertante, como si el cajero del banco tras habernos pagado un cheque nos pasara un papelito diciendo: «Esto es un atraco». En una carta a Raoul Hausmann, Schwitters contaba su visita al grupo de Van Doesburg en 1923-1924:

Doesburg leyó un programa dadaísta muy bueno [en la Haya] en el que decía que el dadaísta haría algo inesperado. En ese momento me puse en pie en medio del público y lancé un ladrido bien fuerte. Algunas personas se desmayaron y hubo que llevarlas afuera, luego los periódicos dijeron que Dadá significaba ladrar. Inmediatamente nos propusieron actuaciones en Haarlem y Ámsterdam. En Haarlem se agotaron las entradas, y allí me puse en un sitio muy visible y todos esperaban que lanzara un ladrido. Doesburg anunció de nuevo que yo iba a hacer algo inesperado. Esta vez me soné la nariz. Los periódicos dijeron que no ladré y que solo me soné la nariz. En Ámsterdam había tanta expectación que hubo gente que pagó precios increíbles por un asiento. Allí ni ladré ni me soné la nariz. Recité la Revolución. Una mujer no podía dejar de reír y tuvieron que sacarla del local.

Los gestos son precisos y podrían interpretarse de forma breve: «soy un perro, un estornudador, un panfleto». Como las piezas Merz, están pegados como un *collage*



Allan Kaprow  
Words [Palabras] (detalle)  
Environment  
1966  
Cortesía de Smolin Gallery  
Nueva York



Olafur Eliasson  
 Bedroom Ensemble [Conjunto de dormitorio]  
 Instalación  
 2003  
 Cortesía de la National Gallery de Canadá

En una situación dada (un ambiente) de la que obtienen energía. La indeterminación de ese contexto es un terreno abonado para que surjan nuevas convenciones, lo que en el teatro se suavizaría en virtud de la convención de *actuar*.

Los primeros *happenings* se realizaron en espacios indeterminados, no teatrales, como almacenes, fábricas vacías o viejos centros comerciales. Mantenían cuidadosamente las distancias entre el teatro de vanguardia y el *collage*. Concebían al espectador como una especie de *collage* en el sentido de que se desplegaba por todo el interior, con la atención dividida entre varias acciones simultáneas, con los sentidos desorganizados y redistribuidos por una lógica que se transgredía con contundencia. No se hablaba mucho en la mayor parte de los *happenings*, si bien, al igual que la ciudad de la que obtenían sus contenidos, estaban literalmente plagados de palabras. *Words* [Palabras] era de hecho el título de un *environment* en el que en 1961 Allan Kaprow encerraba a los espectadores: *Words* ponía en circulación nombres (personas) que habían sido invitados a contribuir con palabras escritas en papeles que se ponían en las paredes y en paneles. El *collage* parece tener un deseo latente de cerrarse sobre sí mismo; hay algo uterino en ello.



Edward Kienholz  
 The Beanery [La cafetería] (detalle)  
 Instalación  
 1965  
 Cortesía del Stedelijk Museum, Ámsterdam

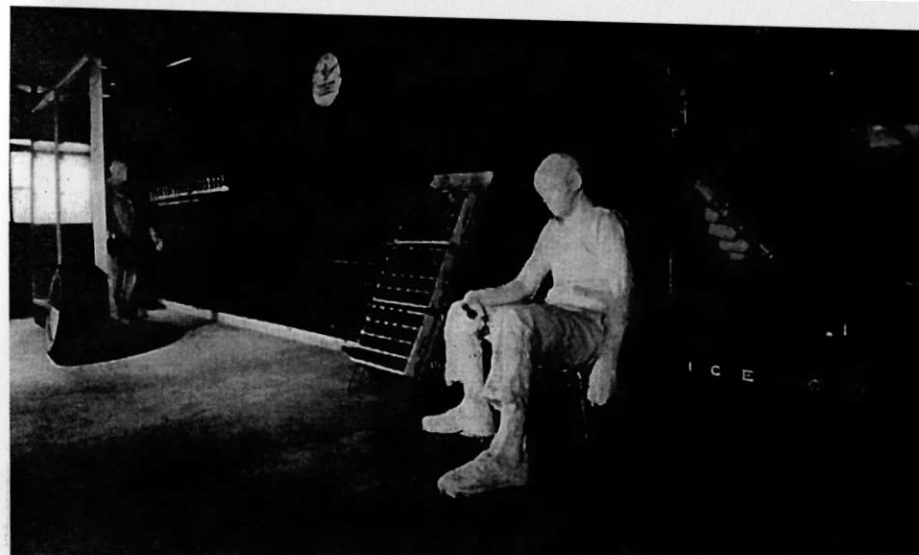
Con todo, el *environment* se dio en unas fechas extrañamente tardías. ¿Por qué no hubo apenas nada parecido entre el cubismo y Schwitters —exceptuando las sorpresas que enseguida vendrían de Rusia— o entre Schwitters y los ejemplos de finales de los cincuenta y principios de los sesenta, aquel grupo integrado por Fluxus, el nuevo realismo, Kaprow, Kienholz y otros? Es posible que el surrealismo ilustrativo, al mantener la ilusión dentro del cuadro, evitara las consecuencias de esa salida del plano pictórico para entrar en el espacio real. Hubo ya, en aquellos momentos, importantes indicios y gestos que concebían la galería como una unidad (por ejemplo en 1925, cuando Lissitzky diseñó en Hannover un espacio expositivo moderno al mismo tiempo que Schwitters estaba trabajando en su *Merzbau*). Pero, salvo algunas dudosas excepciones (quizás los sacos de carbón y la cuerda de Duchamp), esas iniciativas no surgieron del *collage*. El *collage* y el *assemblage* ambiental se autoclarifican al aceptar el *tableau* como un género. Con los *tableaux* (Segal, Kienholz), el espacio ilusionista del cuadro tradicional se actualiza en el espacio cerrado de la galería. La pasión por llegar a actualizar hasta la ilusión es una marca —un estigma incluso— del arte de los años sesenta. Con el *tableau*, la galería



John de Andrea  
*Female Figures [Figuras femeninas]*  
 Vista de la instalación  
 1974  
 Cortesía de O. K. Harris Works of Art, Nueva York

se hace pasar por otros espacios. Es un bar (Kienholz), una habitación de hospital (Kienholz), una gasolinera (Segal), un dormitorio (Oldenburg), un cuarto de estar (Segal), un estudio *real* (Samaras). El espacio de la galería cita los *tableaux* y los convierte en arte, en gran medida del mismo modo en que su representación se convertía en arte en el espacio ilusorio de un cuadro tradicional.

De alguna manera, en un *tableau* el espectador siente que no debería estar allí. En las obras de Segal esto resulta mucho más evidente que en las de ningún otro. Sus objetos –montones de ellos– llevan consigo una historia de ocupación anterior, ya sea un autobús, un restaurante o una puerta. La sensación de cercanía que transmiten se rompe por el contexto de la galería y por el sentido de ocupación que generan las figuras de escayola. Congelan, en un momento concreto, toda la historia de su uso anterior. Al igual que las salas dedicadas a un período determinado, las obras de Segal están muy ligadas al tiempo, aunque traten de parecer atemporales. Dado que el *environment* está ya ocupado, nuestra relación con él se encuentra en parte condicionada por las figuras, de las que ha desaparecido por completo cualquier hálito de la vida. Son –hasta en su fabricación– simulacros de seres vivos y nos

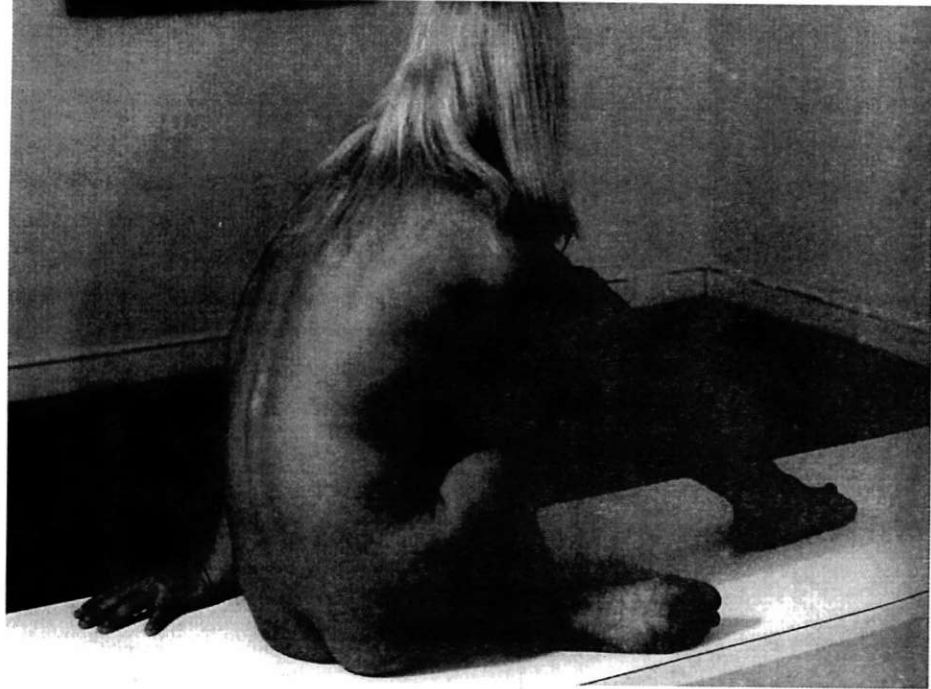


George Segal  
*Gas Station [Gasolinera]*  
 Instalación  
 1968

National Gallery de Canadá, Ottawa  
 © The George and Helen Segal Foundation, VEGAP, Murcia, 2010

ignoran con algo de la irritante indiferencia de los muertos. La impresión es que, a pesar de sus posturas, más que encarnar relaciones las denotan; hay entre ellas una cierta indiferencia. Existe una especie de lento y abstracto lapso de tiempo entre cada una de ellas, así como entre cada una de ellas y su entorno. Su forma de ocupar el ambiente es una cuestión de gran importancia, si bien el efecto que ejercen sobre el espectador que se les acerca es el de haber entrado en un terreno vedado. Porque, cuando esto sucede, devenimos visibles a nosotros mismos, rebajamos nuestro lenguaje corporal, propiciamos un pacto de silencio y tendemos a sustituir al Espectador por la Mirada. Es exactamente lo que ocurriría si los *tableaux* de Segal fueran cuadros pintados. Se trata de una forma muy sofisticada de *realismo*. La escayola blanca de Segal es un medio convencional de sustracción que, además, nos sustrae de nosotros mismos.

Al situarnos ante un Hanson o un De Andrea nos sentimos impactados: transgreden nuestro sentido de la realidad o la realidad de nuestros sentidos. Las figuras no solo invaden nuestro espacio, sino también nuestra credibilidad. A mi juicio, pro-



Carlin Jeffrey  
Instalación  
1972  
Cortesía de O. K. Harris Works of Art, Nueva York  
Fotografía de Eric Pollitzer

ceden no tanto de la escultura como del *collage*, como algo que se realiza en el espacio exterior y que luego la galería convierte en arte. Fuera, situadas en el contexto adecuado, serían aceptadas como vida, es decir, no se las miraría dos veces. Son paradas intermedias en el trayecto hacia la forma última del *collage*, la figura viva. La figura que Carlin Jeffrey presentó en 1972 en O.K. Harris: la escultura viviente que, como una pieza de *collage*, contaba –cuando se le pedía– su historia personal. Esta figura viva como *collage* nos devuelve al vestuario que diseñó Picasso para *Parade [Desfile]*, que era un cuadro cubista en movimiento. Y aquí hay un buen motivo para volver a ocuparnos de las dos constantes de la modernidad: la Mirada y el Espectador.

A partir del cubismo analítico, la Mirada y el Espectador toman direcciones distintas. La Mirada se va con el cubismo sintético en tanto en cuanto le preocupa redefinir el plano pictórico. El Espectador, como hemos visto, investiga la manera

en que el plano pictórico invade el espacio real, abierto ya, como una caja de Pandora, por el *collage*. Estas dos direcciones –o tradiciones como las llamó el crítico Gene Swenson– compiten entre sí en mutuos reproches. La Mirada contempla por encima del hombro al Espectador y este piensa que la Mirada ha perdido todo contacto con la vida real. La relación entre ambos recuerda a una comedia de Oscar Wilde: una Mirada sin cuerpo y un cuerpo casi sin Mirada suelen ignorarse mutuamente. Aun así, mantienen una especie de diálogo indirecto que ninguno quiere reconocer. Y en el período más reciente de la modernidad se reencuentran con el fin de renovar su incapacidad para entenderse. Tras el último clímax –americano– de la modernidad, la Mirada lleva triunfalmente el plano pictórico de Pollock hacia la pintura *color field*; y el Espectador lo lleva al espacio real, donde cualquier cosa puede suceder.

A finales de los años sesenta y en los setenta, la Mirada y el Espectador pactaron algunas fórmulas de compromiso. Los objetos *minimal* solían provocar percepciones que no eran visuales. Aunque lo que estaba ahí presente se revelaba de inmediato a la Mirada, tenía que ser comprobado. De lo contrario, ¿qué sentido tenía la tridimensionalidad? Se planteaban dos tiempos diferentes: la Mirada aprehendía el objeto de una sola vez, como la pintura, y luego el cuerpo hacía que se moviera en torno a él. Eso provocaba una retroalimentación entre las expectativas que se confirmaban (comprobación) y una sensación corporal que hasta entonces había sido subliminal. La Mirada y el Espectador no se fusionaron entre sí, pero cooperaron en esa coyuntura. En la Mirada, bien afinada, se conservaba la huella de su cuerpo abandonado en datos residuales (la sinestesia de la gravedad, del seguimiento visual). Los demás sentidos del Espectador, que estaban ahí desde siempre pero en bruto, se contagiaron de algunas de las finas percepciones de la Mirada. Esta insta al cuerpo, convertido en un recopilador de datos, a que le proporcione información. En esta autopista sensorial se produce una densa circulación en ambas direcciones: entre las sensaciones conceptualiza-



Duane Ha  
Man with hand  
[Hombre con carr  
Instal

Cortesía de O.K. Works of Art, Nueva York  
Fotografía de Eric Pollitzer



as y los conceptos actualizados. En ese inestable acercamiento se ubican los orígenes de los escenarios perceptivos, de la *performance* y del *body art*.

La galería vacía, por tanto, no está vacía. Sus paredes están sensibilizadas por el año pictórico, su espacio preparado por el *collage* y tiene dos inquilinos con contrato de larga duración. ¿Por qué fue necesario inventarlos? ¿Por qué la Mirada y el Espectador se alejan de nuestra vida cotidiana para interrumpir y duplicar nuestros sentidos? A menudo parece como si ya no pudiéramos experimentar nada si antes no lo alienamos. En efecto, es probable que la alienación sea hoy un requisito previo de la experiencia. Todo lo que está demasiado cerca de nosotros lleva la etiqueta: «Conviértelo en un objeto e ingiérello de nuevo». Esta forma de manejar la experiencia –sobre todo experiencia artística– es inconfundiblemente moderna. No obstante, aunque su *pathos* sea obvio, no todo resulta negativo. Como forma de experiencia podríamos decir que es una experiencia degenerada, pero no lo es más que nuestro *espacio*. Simplemente es el resultado de determinadas necesidades que se nos imponen. Gran parte de nuestra experiencia solo se realiza a través de una mediación. El ejemplo más habitual es el de las fotografías. Solo con ellas es posible apreciar lo bien que lo pasamos en verano: así podemos ajustar nuestra experiencia a determinados códigos de lo que significa *pasarlo bien*. Utilizamos esos iconos de Kodak para convencer a los amigos de que sí nos lo pasamos bien; si ellos se lo creen, nosotros también. Todo el mundo quiere tener fotografías no solo para demostrar, sino también para inventarse sus propias experiencias. Esa constelación de narcisismo, inseguridad y *pathos* tiene tanta capacidad de influencia que supongo que nadie está a salvo de ella.

Así pues, en la mayoría de las áreas de la experiencia hay una densa circulación de sustitutos y suplentes. La consecuencia es que la experiencia directa podría acabar con nosotros. El sexo solía ser el último reducto en el que la privacidad aseguraba la experiencia directa sin la interposición de modelos. Pero cuando el sexo se volvió público y su estudio se volvió tan inevitable como el tenis, entró en escena el fatal sucedáneo, que prometía una experiencia *real* a través de la misma conciencia del yo que hacía inaccesible. Al igual que en otras experiencias mediadas, *el sentimiento* se convierte en un producto de consumo. Sin embargo, el arte moderno, en este como en otros ámbitos, va por delante de su tiempo, pues el Visor –literalmente algo por lo que se mira– y la Mirada validan la experiencia. Se unen a nosotros siempre que entramos en una galería y es obligatorio que deambulemos por ella en soledad, ya que estamos celebrando un miniseminario con nuestros sustitutos. En ese preciso momento, nos hallamos ausentes. Por ello, situarnos ante una obra de arte equivale a au-

sentarnos de nosotros mismos en favor de la Mirada y el Espectador, que nos cuentan lo que podríamos haber visto de haber estado allí. Con frecuencia está más presente para nosotros una obra de arte ausente (Rothko entendió esto mejor que ningún otro artista). Esta compleja operación anatómica, por medio de la cual se ve el arte, constituye nuestro viaje *a otro sitio* y resulta fundamental para nuestra provisional identidad moderna, la cual está siendo continuamente reacondicionada por nuestros volubles sentidos. El Espectador y la Mirada son convenciones que estabilizan un sentido de nosotros mismos que ya hemos perdido. Reconocen que nuestra identidad es en sí misma una ficción y nos proporcionan la ilusión de que estamos presentes a través de una autoconciencia de doble filo. De este modo, convertimos el arte en un objeto y lo consumimos para alimentar nuestro yo inexistente o para mantener a ese hambriento llamado *individuo formalista*. Todo esto quedará mucho más claro si volvemos atrás, al momento en el que el cuadro se convirtió en un participante activo en la percepción.

Los primeros espectadores del impresionismo debieron de tener muchos problemas al ver los cuadros. Cuando se acercaban a ellos para tratar de averiguar cuál era el tema, este desaparecía. El Espectador se sentía obligado a dar un paso adelante y otro atrás para atrapar pequeños fragmentos del contenido antes de que se evaporasen. El cuadro, que ya no era un objeto pasivo, dictaba sus instrucciones. Y el Espectador empezó a lanzar sus primeras quejas: no solo «¿qué se supone que es esto?» y «¿qué es lo que quiere decir?», sino también «¿dónde se supone que me debo ubicar?». Los problemas de comportamiento son intrínsecos a la modernidad. El impresionismo inició ese acoso al Espectador que hoy es ya inseparable del arte más avanzado. Al leer las proclamas de las vanguardias tenemos la sensación de que la modernidad desfilaba por un vasto territorio de angustia sensorial pues, una vez que el objeto examinado se vuelve activo, nuestros sentidos se ponen a prueba. La modernidad subraya el hecho de que, en el siglo xx, la *identidad* se centra en la percepción, tema en el que han convergido también importantes aportaciones de la fisiología, la psicología y la filosofía del sujeto. En efecto, del mismo modo que los *sistemas* constituyeron la obsesión del siglo xix, la *percepción* es la del siglo xx. Media entre el objeto y la idea, e incluye a los dos. Una vez que el objeto artístico *activo* se incluye en el arco perceptual, los sentidos se ponen en cuestión y, como los sentidos aprehenden los datos que confirman la identidad, esta se vuelve problemática.

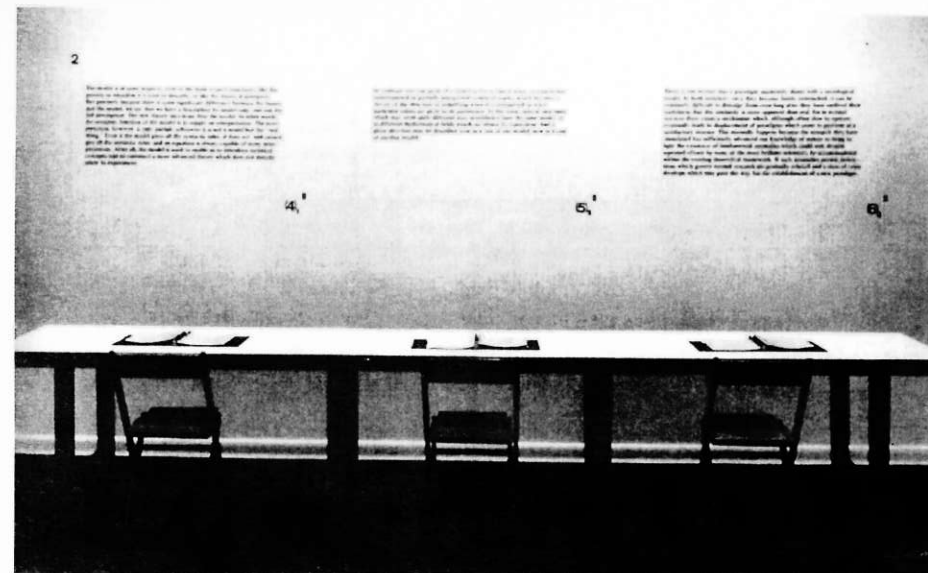
La Mirada representa entonces dos fuerzas opuestas: la fragmentación del yo y la ilusión de mantenerlo unido. El Espectador hace posible esa experiencia en

su máxima expresión. La alienación y el distanciamiento estético se confunden – y no sin beneficios–. Parece una situación inestable: un yo fracturado, los sentidos alterados y los sustitutos ocupados en tareas de fina discriminación. Pero se trata de un pequeño y compacto sistema que conserva mucha estabilidad. Un sistema que se refuerza cada vez que recurrimos a la Mirada y al Espectador.

Ahora bien, tanto la una como el otro representan algo más que unos sentidos huidizos y una identidad mutante. Cuando fuimos conscientes de nuestra contemplación de una obra de arte (cuando llegamos a contemplarnos a nosotros mismos contemplándola), toda certidumbre acerca de lo que hay *ahí* se vio erosionada por las incertidumbres del proceso perceptivo. La Mirada y el Espectador encarnan ese proceso, un proceso que continuamente reformula las paradojas de la conciencia. Hay, no obstante, una posibilidad de prescindir de estos dos sustitutos y de tener una experiencia *directa*. Esa experiencia anula, claro está, la propia conciencia que sostiene a la memoria. Así, la Mirada y el Espectador reconocen el deseo de tener una experiencia directa y, al mismo tiempo, reconocen que la conciencia moderna solo puede sumergirse temporalmente en ese proceso. La Mirada y el Espectador adquieren de nuevo una doble función: cuidan de nuestra conciencia y, a la vez, la subvierten. Cierta arte posmoderno se entiende exactamente así. Sus cuotas de proceso se ven congeladas por esos restos de memoria organizada; de documentación que proporciona no la experiencia sino la prueba de ella.

Por consiguiente, el proceso nos ofrece oportunidades tanto de eliminar a la Mirada y al Espectador como de institucionalizarlos, y esto es lo que ha sucedido. El conceptualismo de línea más dura elimina a la Mirada en favor de la mente. El público lee. El lenguaje está razonablemente bien equipado para examinar los conjuntos de condiciones que formulan el producto final del arte: *el significado*. Esta investigación tiende a ser autorreferencial (sobre el propio arte) o contextual (sobre las condiciones que lo sustentan).

Una de esas condiciones es el espacio expositivo. Así, en la *instalación* que Joseph Kosuth montó en la galería Castelli en 1972, se da una maravillosa paradoja: las mesas, los bancos, los libros abiertos. Ya no se trata de una sala para contemplar, sino para leer. La ceremonia de la informalidad es engañosa. Aquí se encuentra el aura del estudio de Wittgenstein tal como podríamos imaginarlo. ¿O se trata de un aula de colegio? Desnudo, esencial, puritano incluso, anula –y utiliza– ese especial templo de la estética que es la galería. Se trata de una imagen importante.



Joseph Kosuth  
Vista de la instalación en  
la galería Leo Castelli, Nueva York  
1972

© Joseph Kosuth, VEGAP, Murcia, 2010

Pero lo contrario también lo es: una imagen de un hombre dentro de un espacio que amenaza a su propia sustancia con una violencia implícita o explícita. Si el conceptualismo elimina a la Mirada y la convierte una vez más en la sierva de la mente, el *body art*, como el de Chris Burden, identifica al Espectador con el artista y al artista con el arte –una trinidad sacramental–. El castigo del Espectador es uno de los temas del arte de vanguardia. Eliminar al Espectador identificándolo con el cuerpo del artista y representar sobre ese cuerpo las vicisitudes del arte y de su proceso es una idea extraordinaria. De nuevo percibimos el doble movimiento. Se hace posible la experiencia, pero solo al precio de alienarla. Hay algo infinitamente patético en la figura solitaria que se encuentra en la galería para probar sus límites, ritualizando los asaltos a su cuerpo, reuniendo una información escasa sobre la carne de la que no puede desprenderse.

En esos casos extremos, el arte se convierte en la vida de la mente o en la vida del cuerpo, y ambas tienen su remuneración. La Mirada desaparece en la mente y el Espectador –en un simulacro de suicidio del sustituto– induce su propia eliminación.

### 3 El contexto como contenido

Cuando todos vivíamos en casas que tenían puertas que daban a la calle –sin telefonillos ni porteros automáticos–, llamar con los nudillos presentaba aún ciertas resonancias atávicas. Uno de los mejores pasajes de Thomas de Quincey es el que se refiere a los golpes que se dan a la puerta en una escena de *Macbeth*. Son golpes que anuncian que «el terrible paréntesis» –el crimen– ya ha concluido y que «han vuelto los tejemanejes del mundo en el que vivimos». La literatura nos coloca en la posición del que llama (la señora Blake acude a la puerta porque el señor Blake está en el cielo y no debe ser importunado) y del que recibe (la visita que viene de Porlock saca a Coleridge de la nube del *Kubla Khan*). La visita inesperada provoca expectativa, inseguridad e incluso temor a pesar de que, por lo general, no es nada; quizás tan solo un chiquillo que ha llamado a la puerta y ha salido corriendo.

Si la casa es la casa de la modernidad, ¿qué tipo de visitas cabe esperar? La propia casa levantada sobre cimientos ideales es imponente, si bien el barrio está cambiando. Tiene una cocina dadaísta, un precioso ático surrealista, un cuarto de juegos utópico, un *office* para críticos, galerías limpias y bien iluminadas para lo que hoy se lleva, luces votivas dedicadas a varios santos, un armario para suicidios, enormes espacios para guardar cosas y, en el sótano, un albergue para indigentes donde las historias fallidas deambulan mascullando como vagabundos. Oímos en

a puerta los estruendosos golpes del expresionista, los golpes codificados del surrealista, al realista llamando por la puerta de entrada de las mercancías, al dadaísta errando la puerta de atrás. Muy característico es el golpe único, no repetido, del abstracto. E inconfundible es el golpe perentorio de la inevitabilidad histórica que hace que todos los de la casa se pongan a correr de un lado para otro.

Normalmente, cuando estamos absortos en algo, un golpe suave hace que, por falta de pretensiones, acudamos de inmediato a la puerta –no puede ser nada importante–. Al abrirla nos encontramos con una figura más bien desaliñada, con un rostro como el de la Sombra, pero muy bondadosa. Siempre nos sorprende ver allí a Marcel Duchamp, pero ahí está, dentro de la casa antes de que nos demostremos y, tras su visita –nunca se queda demasiado tiempo–, la casa ya no es la misma. Visitó por primera vez el *cubo blanco* de la casa en 1938 e inventó el techo si la invención es hacernos tomar consciencia de aquello que hemos acordado no hacer, es decir, en dar por sentado–. La segunda vez, cuatro años después, le entregó nuestra consciencia todas y cada una de las partículas del espacio interior, pues la consciencia y su ausencia es la dialéctica básica de Duchamp.

El techo parecía que estaba más o menos a salvo de los artistas hasta que Duchamp se *plantó* en él en 1938. Hoy está tomado por tragaluces, lámparas de araña, carriles, focos. Ya no miramos mucho hacia el techo. En la historia del mirar hacia arriba no obtenemos una buena nota. Sin embargo, en otros tiempos habíamos mirado los techos un montón de cosas que mirar. Pompeya propone, entre otras cosas, que sean las mujeres, más que los hombres, las que miren hacia arriba. El techo neoclasicista encierra en módulos geométricos sus figuras pintadas. El techo biedermeier siempre nos está vendiendo algo que es distinto del propio techo, como si quisiera que ir más allá de la idea de cobijo. Este techo es, en realidad, un arco, una bóveda, un cielo, un torbellino que arremolina las figuras hasta que desaparecen por un orificio celestial, como si se tratase de un sublime inodoro aéreo; o es también un lujoso mueble hecho a mano, estampado, dorado; un álbum para el recuerdo familiar. El techo rococó tiene tantos bordados como la ropa interior (sexo) como una blonda (comida). El techo georgiano parece una alfombra blanca con un borde estucado que a menudo no llega al ángulo que forma con las paredes; dentro se encuentra el rosetón central, rehundido por la sombra, del que cuelga una opulenta lámpara de araña. Con frecuencia, la iconografía que allí se presenta quiere que el mirar hacia arriba se pensó como una forma de mirar hacia abajo, y se invierte suavemente al espectador y lo convierte en una estalactita andante.

Con la luz eléctrica, el techo se convirtió en un jardín densamente cultivado de aparatos y la modernidad, sencillamente, lo ignoró. Perdió su papel en el conjunto de la sala. El techo georgiano, por ejemplo, dejó caer una empalizada sobre la moldura del cuadro y extendió los dominios del techo a modo de un cierre escalonado y elegante. La arquitectura moderna se limitó a unir la pared blanca con el techo blanco y a rebajar la *tapa* del espacio. Pero, ¡menuda tapa! Las mangueras de cables, los focos, las cajas de conexión, los filtros y los conductos lo convierten en el territorio de los técnicos. Ahí arriba sigue habiendo un lenguaje popular por descubrir, con toda la sinceridad funcional que certifica que su singular organización de cuadrículas y material insonorizado es *honesto* –esto es, inconsciente–. Así es que nuestra consciencia, que se propaga como un hongo, inventa virtudes que el/la diseñador/a barato/a ignoraba que poseía –la moralidad de lo popular es nuestro nuevo esnobismo–. Al techo, la única tecnología que se le concede es la iluminación indirecta, que florece como los nenúfares en el estanque que tenemos encima o que, desde los focos empotrados, inunda una zona del mismo con la suavidad crepuscular de un Olitski. La iluminación indirecta es el *color field* del techo. Pero allí arriba hay también un deslumbrante jardín de *gestalts*. En los regimientos cada vez más frecuentes de luces empotradas que se entrecruzan en un interminable juego perceptivo, podemos proyectar la estética de la época del minimalismo y de la seriación. El orden y el desorden se fusionan con elegancia en una sola idea mientras nos movemos por debajo, planteando la posibilidad de una alternativa a ambos.

Debía de provocar una sensación extraña entrar en la *Exposition Internationale du Surréalisme [Exposición Internacional del Surrealismo]*, que se celebró en la Galerie Beaux-Arts en 1938, y ver a la mayoría de aquellos *salvajes* limpiamente situados en sus marcos ortodoxos; mirar luego hacia arriba, esperando ver el techo muerto como de costumbre, y encontrarse, sin embargo, *el suelo*. En nuestras historias del arte moderno, tendemos a considerar las fotografías de la época como si fueran la



Marcel Duchamp  
1.200 Bags of Cement  
[1.200 sacos de cemento]  
Vista de la instalación  
en la Exposition Internationale  
du Surréalisme [Exposición  
Internacional del Surrealismo], 1938  
© Succession Marcel Duchamp  
VEGAP, Murcia, ADAGP, París, 2008

iblia. Pero solo son una prueba, así que no las acribillamos a preguntas como haríamos con otros testigos. Además, hay tantas preguntas sobre *1.200 Bags of Coal* que no enen respuesta... ¿Eran de verdad 1.200? Tratar de contarlos sería una tarea que volvería loco al más paciente. ¿Era la primera vez que un artista cuantificaba un objeto tan grande y que, por tanto, confería a un hecho una cuota, un marco conceptual? ¿De dónde sacó Duchamp esos 1.200 sacos? Al principio pensó en colgar araguas abiertos, pero no pudo conseguir tantos. ¿Y cómo podían estar llenos de carbón? El techo –y la policía– le habría caído encima. Tenían que estar rellenos de papel. Y, ¿cómo hizo para sujetarlos entre sí? ¿Quién lo ayudó? Podemos revisar todo lo que se ha escrito sobre Duchamp y aun así no tenerlo claro. ¿Qué pasó con las vigas del techo? En las fotografías vemos varios sacos iluminados aquí y allá. Y, misterio de los misterios: ¿por qué los demás artistas le dejaron que se saliera con la suya?

A Duchamp lo habían nombrado *generador-árbitro* de toda la exposición. ¿Decidió también él cómo colgar los cuadros de los artistas participantes? ¿Los utilizó simplemente como un decorado para el gesto que quería realizar? Si se le acusara de capturar el interés de la exposición, podría contestar que solamente cogió lo que nadie quería –el techo y un pequeño trozo del suelo–; la acusación subrayaría su (descomunal) modestia, su (excesiva) humildad. Nadie mira al techo ya que no es un lugar preferente. De hecho, hasta entonces no era en absoluto un territorio. Colada sobre nuestras cabezas, la pieza más grande de la exposición no resultaba físicamente una molestia, aunque psicológicamente suponía un estorbo total.

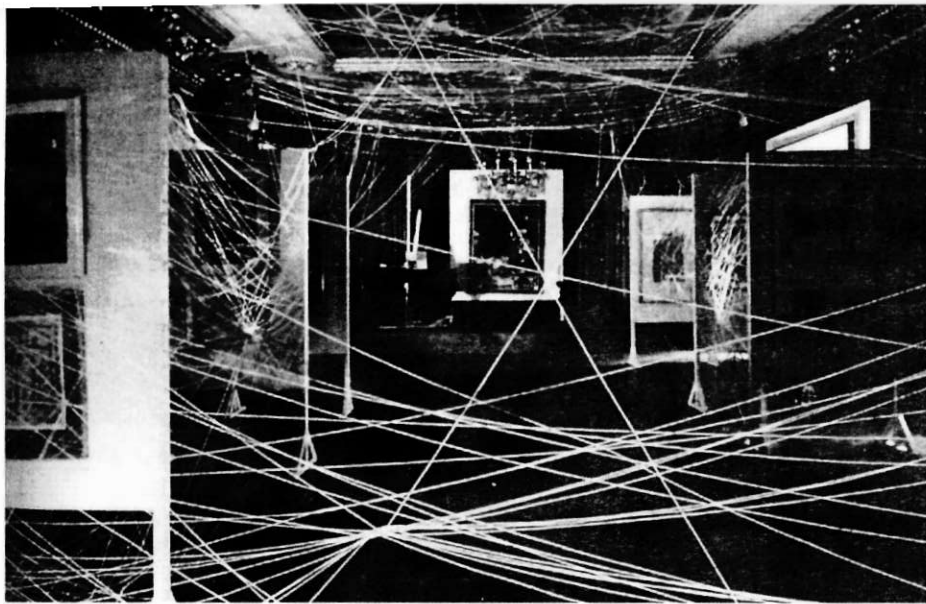
En uno de esos malvados juegos de palabras que tanto le gustaban, Duchamp usó la exposición patas arriba y al público «haciendo el pino». El techo es el suelo y el suelo, para entendernos, es el techo. La estufa que había en el suelo –un brasero improvisado con un viejo barril, o eso parece en la fotografía– se convirtió en una lámpara de araña. La policía, lógicamente, no le permitió que encendiera fuego en ella, de modo que optó por una bombilla. Arriba (abajo) están los 1.200 sacos de combustible y abajo (arriba) el aparato que los consume. Entre ambos se tiende una perspectiva temporal, al final de la cual se encuentra un techo vacío, una transformación de masa en energía, cenizas, quizás un comentario sobre la historia y sobre el arte.

Aquella inversión fue la primera vez que un artista ocupó el espacio entero de la galería con un único gesto, y lo consiguió pese a que la galería estaba llena de otro tipo de arte. Lo logró atravesando el espacio desde el suelo hasta el techo. Pocos

recuerdan que en aquella ocasión Duchamp también tenía algo que decir acerca de las paredes: diseñó las puertas de entrada y de salida de la galería. Las convirtió –de nuevo con reticencias por parte de la policía– en puertas giratorias, es decir, en puertas que confunden el interior con el exterior para quien queda atrapado en ellas. Esta confusión dentro-fuera es coherente con la idea de inclinar la galería sobre su propio eje. Al mostrar el efecto del contexto sobre el arte, del contenedor sobre el contenido, Duchamp daba carta de naturaleza a un ámbito artístico que aún no se había inventado. Aquella invención del contexto inició una serie de gestos que *desarrollaban* la idea del espacio expositivo como una unidad susceptible de ser manipulada como un mostrador estético. Desde aquel momento, la energía del arte se filtró hacia su entorno. Con el tiempo, la proporción entre la literalización del arte y la mitificación de la galería se incrementaría pero a la inversa.

Como todo buen gesto, los *sacos de carbón* de Duchamp se ven, *post facto*, como una obviedad. Los gestos son una forma de invención. Solo pueden hacerse una única vez, a menos que todo el mundo coincida en olvidarlos. La mejor forma de olvidar algo es asumirlo; nuestros presupuestos se pierden de vista. No obstante, como invención, la patente del gesto es su característica más importante –mucho más que su contenido formal, si es que lo tuviere–. Supongo que el contenido formal de un gesto radica en su aptitud, su economía y su elegancia. Despacha el toro de la historia de una sola estocada. Aun así necesita ese toro, ya que desplaza repentinamente la perspectiva sobre un conjunto de supuestos e ideas. En ese aspecto es, como dice Barbara Rose, didáctico, si bien este término puede subrayar en exceso el propósito de enseñar algo. Si enseña, es mediante la ironía y el epigrama, mediante el ingenio y la sorpresa. Un gesto nos revela algo. Para lograr su efecto depende del contexto de ideas que transforma y en el que se integra. Quizás no sea arte, pero se le parece, y posee así una «meta-vida» que gira *en torno* al arte y *sobre* el arte. Cuando no está logrado se olvida o se queda en una curiosidad congelada. Cuando está logrado se convierte en historia y tiende a autoeliminarse. Vuelve a la vida cuando el contexto imita al que lo había suscitado, lo que lo convierte de nuevo en *significativo*. De ese modo, los gestos se presentan históricamente de una manera singular, se desvanecen siempre y después se reactivan.

El gesto del trasplante techo/suelo podría repetirse ahora como un *proyecto*. Un gesto puede ser un *proyecto joven*, pero es más argumentativo y epigramático, se arriesga a especular con el futuro. Llama la atención sobre supuestos no probados, sobre contenidos ignorados, sobre fallos de la lógica histórica. Los proyectos –arte



Marcel Duchamp  
*Mile of String [Milla de cuerda]*  
 Vista de la instalación en la exposición *First Papers of Surrealism*, 1942  
 © Succession Marcel Duchamp/VEGAP, Murcia, ADAGP, París, 2010

de corto plazo realizado para lugares y ocasiones específicos— plantean la cuestión de cómo sobrevive, si es que lo hace, lo que no es permanente. Los documentos y las fotografías desafían la imaginación histórica presentándole un arte que ya está muerto. El proceso histórico se ve tan obstaculizado como favorecido cuando se suprime el original, que se vuelve cada vez más ficticio a medida que su vida ulterior es cada vez más precisa. Lo que se mantiene y lo que se deja caer en desuso editan la idea de historia —la forma de memoria colectiva que goza de favor en cada momento—. Los proyectos no documentados pueden sobrevivir como un rumor y vincularse a la individualidad de quienes los originaron, los cuales se ven obligados a desarrollar un mito convincente.

En última instancia, los proyectos son, a mi juicio, una forma de revisionismo histórico que se formula desde una posición privilegiada. Esa posición se define por dos supuestos: que los proyectos sean interesantes al margen de su condición de *arte* —es decir, que de algún modo sean populares en el mundo— y que puedan

resultar atractivos tanto para las sensibilidades que están formadas como para las que no. Nuestros arquitectos del espacio personal, los cuasi antropólogos, los revisionistas de la percepción y los mitólogos frustrados han abierto así una brecha en la forma en que se concibe el público. Sabemos que hoy se intenta conectar con un público al que a la posmodernidad le gustaría convocar, pero que aún no es cuantitativamente suficiente. Esto no es poner en marcha un nuevo populismo. Es reconocer un recurso que ha sido descuidado, así como generar un distanciamiento respecto al espectador privilegiado que se sitúa por su educación artística en el espacio de la galería. Marca un alejamiento de la concepción del espectador en la modernidad, maltratado por su supuesta incompetencia, lo cual es, sobre todo, una actitud romántica.

Los gestos miran hacia el futuro y, vistos retrospectivamente, a veces pueden llegar a convertirse en proyectos. En los dos gestos que Duchamp realizó en aquella galería está implícito un sagaz anuncio de un proyecto. Han sobrevivido a su irreverencia y se han convertido en material histórico, en un material que elucida el espacio de la galería y su arte. Con todo, tal es el carisma de Duchamp que siguen viéndose exclusivamente en el contexto de su obra. Con gran eficiencia mantienen a raya a la historia, que es una forma de seguir siendo modernos —y Joyce sería su equivalente literario—. Tanto *1.200 Bags of Coal* como *Mile of String*, que realizó cuatro años después para la exposición *First Papers of Surrealism* (en 551 Madison Avenue, 1942), tienen un tratamiento ambiguo. ¿Se dirigen al espectador, a la historia, a la crítica de arte, a otros artistas? A todos, evidentemente, pero el destinatario estaba difuminado. Si me obligaran a pronunciarme, diría que estaban dirigidos a otros artistas.

¿Por qué los demás artistas lo aguantaron no solo una sino dos veces? Duchamp estaba siempre muy dispuesto a sacar los peores instintos de la gente, sobre todo cuando se disfrazaban de ideología. En la ideología surrealista, el provocar un *shock*, el causar una fuerte impresión, se manifestaba a veces en forma de unas relaciones públicas exaltadas. Como muestra la historia de la vanguardia, el *shock* es hoy un arma de pequeño calibre. Estoy seguro de que a Duchamp lo veían como alguien capaz de atraer la atención. Al delegar en él ese papel, los artistas jugaban a ser pequeños faustos con un demonio afable. ¿Qué es *Mile of String*? A un nivel tan obvio nuestra sofisticación lo desaprueba, una imagen del tiempo muerto, una exposición inmovilizada en un envejecimiento prematuro y convertida en un grotesco desván de película de terror. En los dos gestos duchampianos no se reconoce

el otro tipo de arte que está a su alrededor y que queda convertido en papel para empapelar paredes. Aun así, la protesta de los artistas (¿alguno de ellos llegó a decir en algún momento cómo se sintió?) es una respuesta anticipada, pues el hostigamiento a su trabajo está disfrazado de hostigamiento a los espectadores, que tienen que moverse altivamente, como gallinas, a su alrededor. Dos niños (los hijos de Sidney Janis) jugaban ruidosamente durante la inauguración a la que Duchamp, por supuesto, no asistió. Especialista en expectativas de todo tipo, la interferencia de Duchamp con el *escenario* del espectador forma parte de su perversa neutralidad. La cuerda, al mantener separado del arte al espectador, era lo único que este podía recordar. En vez de ser una intervención, algo situado entre el espectador y el arte, con el tiempo se convirtió, poco a poco, en un nuevo tipo de arte. Lo que causaba ese hostigamiento era inocuo: unos 1.600 metros de cuerda continua. Una vez más, esa cuantificación que es imposible verificar aporta limpieza conceptual al epigrama.

En las fotografías vemos que la cuerda lleva a cabo un reconocimiento implacable del espacio, enlaza y tensa cada saliente con enloquecida insistencia. Se entrecruza, cambia de velocidad, rebota en los puntos de sujeción, se agrupa en nudos, hace girar nuevos conjuntos de paralajes a cada paso, parcela el espacio desde su interior sin la más mínima preocupación formal. Con todo, sigue la alineación de la sala y sus divisiones, reproduciendo erráticamente el techo y las paredes. Ninguna línea oblicua atraviesa el espacio central, que queda encerrado imitando casualmente la forma de la sala. A pesar de ese aparente nerviosismo de aleatoriedad, la sala y lo que se encuentra en ella determinan las peregrinaciones de la cuerda de un modo bastante ordenado. El espectador se siente acosado. Cada fragmento de espacio está marcado. Duchamp desarrolla la mónada moderna: el espectador en su caja-galería.

Al igual que todos los gestos, la historia se traga la cuerda o se queda atascada entre sus dientes. Ocurrió lo segundo, lo que quiere decir que aún no se ha desarrollado (si es que existe) su aspecto formal. La genealogía de la cuerda se remonta al constructivismo y es un estereotipo de la pintura surrealista. La cuerda literalizaba el espacio que ilustraban muchos de los cuadros de la exposición. Ese *hacer real* una convención pictórica podría ser un precedente (¿inconsciente?) de la voluntad de objetivación que se produjo a finales de los años sesenta y en los setenta. Pintar algo es relegarlo al ámbito de la ilusión, y disolver el marco transfería esa función al espacio de la galería. Encerrar el espacio (o crear espacio en la caja)

es un elemento básico de la temática formal del arte duchampiano: contener/dentro/afuera. Desde ese punto de vista, sus dispersos artefactos se ordenan en lo que es más o menos un esquema. ¿Es la caja –contenedor de ideas– un sustituto de la cabeza? ¿Son canales de los sentidos las ventanas y puertas, las diferentes aberturas? Ambas cosas se cierran en una metáfora bastante convincente. La cuerda que rebota (¿ámbitos de asociación?) envuelve el espacio de la galería, el contenedor de pensamiento de la modernidad; *Boîte-en-Valise* es memoria; *Le grand verre [El gran vidrio]* es un simulacro de la apoteosis mecánica de abrir e insertar (¿la inseminación de la tradición?, ¿el acto creativo?); las puertas (¿abiertas/cerradas?) y las ventanas (¿opacas/transparentes?), los poco fiables sentidos, a través de los cuales la información circula en ambos sentidos (al igual que en los juegos de palabras), disolviendo la identidad como lugar fijo. La identidad se halla dispersa por ahí, en partes del cuerpo alienadas con humor que contemplan el dentro/afuera, la idea/sensación, la consciencia/inconsciencia –o más bien el corte (¿vidrio?) entre ambas cosas–. Carentes de identidad, las partes, los sentidos, las ideas descomponen al iconógrafo paradójico que se desliza por esas ruinas antropomórficas. Como puso de manifiesto *Mile of String*, a Duchamp le gustan las bombas trampa. Mantiene al espectador, cuya presencia es siempre voluntaria, suspendido en su propia etiqueta y le impide, de ese modo, que desaprobe el acoso al que está sometido –lo cual lo irrita aún más–.

La hostilidad hacia el público es una de las coordenadas fundamentales de la modernidad, y es posible clasificar a los artistas según el ingenio, el estilo y la profundidad con que la expresan. Al igual que otros temas obvios, este aspecto ha sido ignorado (resulta sorprendente cuántos historiadores de la modernidad imitan la sombra de los comisarios artísticos, dirigiendo el tráfico en torno a la obra). Esa hostilidad dista de ser trivial o autoindulgente, aunque ha sido ambas, pues a través de ella se libra un conflicto ideológico sobre valores –del arte, de los estilos de vida que lo rodean, de la matriz social en que ambas cosas se encuentran–. La semiótica recíproca del ritual de hostilidad es fácil de leer. Ninguna de las dos partes, ni el público ni el artista, tiene libertad absoluta para romper con ciertos tabúes. El público no puede montar en cólera, es decir, no puede convertirse en un zafio ignorante. Debe sublimar su enfado, lo cual es ya, en cierto modo, empezar a valorar. Al cultivar al público por medio de la hostilidad, la vanguardia le dio la oportunidad de trascender la ofensa (segunda naturaleza de la gente del gremio) y de vengarse (también una segunda naturaleza). El arma de la venganza es la selección. El re-

razo, según el guion clásico, alimenta el masoquismo y la furia del artista, su sensación de ser víctima de una injusticia. Se genera la suficiente energía para que tanto el artista como el público supongan que desempeñan sus roles sociales. Cada uno de ellos se mantiene bastante fiel a la concepción que el otro tiene de su papel, ese es el vínculo más fuerte de la relación. Proyecciones positivas y negativas van y vienen como una pelota de tenis en una charada social que oscila entre la tragedia y la farsa. De los diferentes intercambios negativos, hay uno que es fundamental: el artista intenta vender al coleccionista aprovechándose de su estupidez y escaso criterio –fácil de proyectar en alguien lo bastante interesado por lo material como para desear algo– y el coleccionista anima al artista a exponer su responsabilidad. Una vez que se le asigna al artista el papel marginal de niño autodestructivo, se le puede alienar del arte que produce. Sus ideas radicales se interpretan como los malos modales que se les supone a los artífices muy dotados. La zona militarizada que hay entre el artista y el coleccionista bulle de guerrillas, enviados especiales, agentes dobles y mensajeros, sumado a los contendientes principales que, bajo diversos disfraces, median entre los principios y el dinero.

En su versión más seria, la relación artista/público puede verse como la puesta a prueba del orden social por parte de unas propuestas radicales, pero también como la completa absorción de esas propuestas por el sistema de apoyo (galerías, museos, coleccionistas, hasta revistas y críticos de la casa) creado para canjear el orden por anestesia ideológica. El principal instrumento de esa absorción es el espacio, ejemplo máximo de constructo de estabilización social. En el arte, el estilo, cualquiera que sea su milagrosa y autodefinida naturaleza, es el equivalente de la etiqueta en sociedad. Es una elegancia coherente que establece un sentido de pertenencia a un lugar y que es, por tanto, esencial para el orden social. Los que creen que el arte más avanzado carece de importancia contemporánea ignoran que ha sido un crítico implacable y sutil del orden social al ponerlo siempre a prueba: bien fracasando a través de rituales de éxito, bien triunfando a través de rituales de fracaso. Ese diálogo artista/público ayuda a formular una definición útil del tipo de sociedad que hemos creado. Cada arte permitió locales (la sala de conciertos, el teatro, la galería) en los que se amoldó a la estructura social, aunque en ocasiones puso a prueba. La hostilidad de la vanguardia clásica se expresa a través de la incomodidad física (teatro radical), el excesivo nivel de ruido (música) o la supresión de constantes perceptuales (galería). Comunes a todos ellos son la transgresión de la lógica, la disociación de los sentidos y el aburrimiento. En esos escenarios, el

orden (el público) ensaya cuánto desorden es capaz de soportar. Tales lugares son, así, metáforas de la conciencia y la revolución. Al espectador se le invita a un espacio en el que el acto de acercamiento se repliega sobre sí mismo. Quizás, el acto vanguardista perfecto sería invitar a un público y disparar sobre él.

Con la posmodernidad, el artista y el público se parecen más entre sí. La hostilidad clásica es mediada con demasiada frecuencia por la ironía y la farsa. Ambas partes se muestran muy vulnerables al contexto, y las ambigüedades resultantes difuminan su discurso. El espacio expositivo lo pone de manifiesto. En la época clásica de la polarización artista/público, el espacio de la galería mantenía su *statu quo* amortiguando sus contradicciones en los imperativos socioestéticos prescritos. A muchos de nosotros el espacio de la galería todavía nos provoca vibraciones negativas cuando nos movemos por él. La estética se transforma en una especie de elitismo social: la galería es un espacio *exclusivo*. Aislados en compartimentos, los bienes que se exponen parecen escasos y valiosos: joyas, plata...; la estética se transforma en negocio: el espacio de la galería es *caro*. Lo que contiene es, para los no iniciados, casi incomprendible: el arte es *difícil*. Un público exclusivo, unos objetos extraños, difíciles de entender; aquí tenemos un esnobismo social, financiero e intelectual que modela, y en su peor versión parodia, nuestro sistema de producción limitada, nuestras formas de asignar valor y nuestros hábitos sociales en general. Nunca hubo antes un espacio que, diseñado para dar cabida a los prejuicios y mejorar la imagen que las clases medias-altas tienen de sí mismas, estuviera tan eficazmente codificado.

La galería moderna clásica es el limbo que hay entre el estudio del artista y el salón de casa, allí donde las convenciones de ambos se dan cita sobre un terreno cuidadosamente neutralizado. En ella, el respeto del artista por lo que ha inventado se superpone perfectamente al deseo de posesión de la burguesía, pues la galería es, al fin y al cabo, un lugar para vender cosas –lo cual está bien–. Los misteriosos usos sociales que rodean ese hecho –un buen tema para la comedia de costumbres– desvían la atención del negocio que supone asignar un valor material a algo que carece de él. El artista hostil es un agente comercial *sine qua non*. Al alimentar su autoimagen con un combustible romántico obsoleto, le proporciona a su agente los medios necesarios para separar al artista de su obra y facilitar así su compra. El personaje del artista irresponsable es una invención burguesa, una ficción necesaria para proteger determinadas ilusiones de un análisis demasiado incómodo –ilusiones compartidas por el artista, el galerista y el público–. Es difícil evitar ahora



la conclusión de que el arte de la modernidad reciente está inevitablemente dominado por los supuestos –en su mayoría inconscientes– de la burguesía. El texto profético a este respecto es «Aux bourgeois» [«A la burguesía»], la despiadada y noble presentación que escribió Baudelaire para el *Salon de 1846* [*Salón de 1846*]. Por medio de paradojas recíprocas, respalda, a la vez que ataca, la idea de libre mercado en el arte, así como la teoría que lo sostiene. Y ese ataque se convirtió en una farsa consentida de la que ambas partes salieron relativamente satisfechas.

Esta es quizás la razón por la que el arte de los setenta sitúa sus ideas radicales no tanto en el propio arte como en su actitud hacia la estructura *artística* heredada, cuyo icono principal es la galería. Esa estructura es cuestionada no por el temor de los clásicos, sino por los proyectos y los gestos, por un modesto didacismo y unas alternativas escalonadas. Tales son las energías ocultas de los setenta. Presentan un paisaje rebajado que se encuentra atravesado por ideas desprovistas de absolutos y propulsado por una dialéctica de baja intensidad. No se corona ninguna cumbre a través de presiones irreconciliables. El paisaje se iguala en parte porque los géneros que intervienen en los procesos mutuos de aceptación y rechazo (posminimalismo, conceptualismo, *color field*, realismo, etc.) no son jerárquicos –cualquiera es tan bueno como los demás–. La democratización de medios que aportaron los años sesenta se extiende ahora a los géneros que, a su vez, reflejan una estructura social desmitificada (las *profesiones* están en la actualidad peor recompensadas y han perdido prestigio). Los sesenta todavía brillan en la percepción mayoritaria de los setenta. De hecho, una de las *propiedades* del arte de esta década es que los críticos de la década anterior no supieron verlo. Medir los setenta con criterios de los sesenta es un error, pero es un error inevitable (toda nueva época en la que se inserta un artista se juzga en relación con la época precedente). Tampoco ayuda la teoría de la década *saltada*: el *revival* de los años cincuenta resultó un latazo.

El arte de los setenta es diverso, integrado por géneros no jerárquicos y soluciones muy provisionales, inestables de hecho. Las principales energías ya no se dirigen ni a la pintura ni a la escultura formales (los artistas jóvenes suelen tener un olfato bastante bueno para detectar cuándo se agota la historia), sino a categorías mixtas (*performance*, posminimalismo, vídeo, sintonía del entorno), que presentan un mayor número de situaciones temporales que implican una revisión de la conciencia. Cuando es necesario, el arte de los setenta atraviesa los medios suavemente, sin crear polémica –la discreción es una característica de su bajo perfil–. Tiende a

tratar con lo que es inmediato a los sentidos y a la mente y se presenta, por tanto, como íntimo y personal. Así, a menudo parece narcisista, siempre que no se entienda este término como una forma de situar el límite en el que una persona *termina* y empieza otra cosa distinta. No trata de buscar certezas, pues tolera bien la ambigüedad. Sus intimidades tienen un cierto aire anónimo, ya que sacan al exterior la privacidad para convertirla en una cuestión de discurso público –forma de distanciamiento en esos años setenta–. A pesar de esta importancia de lo personal, no hay ninguna curiosidad por los problemas de la identidad, aunque sí, y grande, acerca de la construcción de la conciencia. Emplazamiento [*location*] es una palabra clave; resume una preocupación por el *dónde* (espacio) y el *cómo* (percepción). *Aquello que* se percibe, como vemos en géneros tan distantes como el fotorrealismo y el posminimalismo, ya no es tan importante (a pesar de que deambula por allí, llamando a todas las puertas, un enano llamado iconografía). Da la impresión de que, en su mayor parte, el arte de los setenta intenta realizar una serie de verificaciones en una escala ascendente: lo físico (exterior), lo fisiológico (interior), lo psicológico y, a falta de otra palabra mejor, lo mental. Estos valores se corresponden más o menos con diversos géneros existentes. Sus correlatos son el espacio personal, las revisiones perceptuales, la exploración de las convenciones temporales y el silencio.

Al efectuar estas verificaciones se localizan un cuerpo, una mente y un lugar que pueden ser *ocupados*, o al menos arrendados parcialmente. Si el hombre de los cincuenta era un superviviente vitrubiano y el de los sesenta se componía de partes alienadas que se mantenían unidas por unos sistemas, el de los setenta es una mónada manipulable –figura y lugar, una trasposición de la figura y el fondo hacia una situación casi social–. El arte de los setenta no rechaza las consecuencias del arte de los cincuenta y sesenta, pero algunas actitudes básicas han cambiado. El público de los sesenta es rechazado por el arte de los setenta. A menudo se intenta comunicar con un público que ha estado al margen de las interferencias del arte, con lo que desaparece la cuña que se ha colocado entre percepción y cognición (parte de este fenómeno es la proliferación, por todo el país, de espacios alternativos que se desmarcan de la estructura formal del museo; un cambio de público, de sede y de contexto que permite a los artistas neoyorquinos hacer en otros sitios lo que no pueden llevar a cabo en Nueva York). Aunque el arte de los setenta es en gran parte temporal y rechaza la conciencia histórica, la historia sigue presente de manera molesta. Cuestiona el sistema en el que se presenta, si bien la mayor

arte aceptó ese sistema. Sus creadores sienten un compromiso social, pero son olímpicamente ineficaces. Algunos de los dilemas que se suprimieron en la época de las vanguardias han vuelto para quedarse y el arte de los setenta pasa por ellos de un lado a otro.

Con la posmodernidad, el espacio de la galería deja de ser *neutral*. La pared se convierte en una membrana a través de la cual se produce una ósmosis entre valores estéticos y valores comerciales. Cuando esa sacudida molecular se hace perceptible en las paredes blancas de la sala, hay otra inversión más del contexto: las paredes asimilan, el arte libera. ¿Qué podría hacer el arte sin ellas? Ello da la exacta medida del grado de mitificación de la galería. ¿Cuánto contenido eliminado del objeto puede ser sustituido por la pared blanca? El contexto proporciona una gran parte del contenido del arte de la modernidad tardía y de la posmodernidad. Tal es la cuestión que, sobre todo, plantea el arte de los setenta (y que es también su virtud y su defecto).

La aparente neutralidad de la pared blanca es una ilusión. Representa a una comunidad que comparte determinadas ideas y supuestos. El artista y el público se encuentran, como si dijéramos, invisiblemente desplegados en dos dimensiones, con las alas abiertas a la manera de un águila sobre un fondo blanco. La creación del cubo blanco, espacio prístino que no está en ningún sitio, es uno de los hallazgos de la modernidad: un hallazgo comercial, estético y tecnológico. En un extraordinario *striptease*, el arte que se expone en su interior se desnuda cada vez más hasta que, finalmente, presenta unos productos formalistas y unos fragmentos de la realidad exterior que hacen de su espacio un *collage*. El contenido de la pared es cada vez más rico (quizás un coleccionista debiera comprar el espacio *vacío* de la galería). El arte periférico se distingue por querer que incluya demasiadas cosas; el contexto no puede suplir lo que queda fuera porque no hay un sistema de supuestos que sea asumido por todos.

La pared immaculada de la galería, aunque sea un producto frágil y sumamente especializado de la evolución, es impura. Subsume el comercio y la estética, la ética y la conveniencia, al artista y al público. Responde a la imagen de la sociedad que la produce, de modo que es una superficie idónea desde la que devolver, rebotando, nuestras paranoias. Pero hay que resistirse a esa tentación. El cubo blanco no dejó entrar a los menos cultos y permitió que la modernidad pusiera fin a su incansable costumbre de autodefinirse. Acogió como en un invernadero la eliminación en serie del contenido. En ese trayecto se compraron numerosas epifanías que solo se pueden llegar a comprar eliminando contenido. Si la pared blanca no puede suprimirse de un plumazo, al menos puede ser entendida. Saber esto cambia el concepto de la pared blanca, ya que

su contenido se compone de proyecciones mentales basadas en supuestos sin revelar. La pared es nuestros supuestos. Para todo artista es imperativo conocer ese contenido y el modo en que afecta a su trabajo.

El cubo blanco suele verse como un emblema del extrañamiento del artista con respecto a una sociedad a la que la galería también da acceso. Se trata de un espacio-gueto, un recinto de supervivencia, un protomuseo que enlaza directamente con lo intemporal, una serie de condiciones, una actitud, un lugar que no está en ningún sitio, un reflejo del muro-cortina vacío, una cámara mágica, un estado de concentración mental, tal vez un error. Preserva la posibilidad del arte, pero lo hace difícil. Se trata fundamentalmente de una invención formalista en el sentido de que la ingravidez tónica de la pintura y de la escultura abstractas lo dejan en un estado de escasa gravedad. Sus paredes solo se pueden atravesar mediante los últimos vestigios del ilusionismo. ¿Se nutrió el cubo blanco de una lógica interna similar a la de su arte? ¿Fue su obsesión por el cerramiento una respuesta orgánica que enquistó un tipo de arte que de otro modo no habría sobrevivido? ¿Fue un constructo económico creado por los modelos capitalistas de escasez y demanda? ¿Fue una contracción tecnológica perfecta derivada de la especialización, o un vestigio del constructivismo de los años veinte que se convirtió primero en un hábito y luego en una ideología? Para bien o para mal, es la única convención importante por la que ha pasado el arte. Lo que la mantiene estable es la falta de alternativas. Son muchos los proyectos que se han dedicado a los problemas de la *location*, pero más que proponer alternativas lo que han hecho ha sido incorporar la galería a la lista de elementos del discurso estético. Las alternativas de verdad no pueden proceder del interior de ese espacio. Aun así, no es un símbolo inoble para conservar aquello que a la sociedad le parece oscuro, intrascendente e inútil. Ha incubado ideas radicales que lo habrían eliminado. El espacio de la galería es todo lo que tenemos y la mayor parte del arte lo necesita. Cada lado del interrogante sobre el cubo blanco tiene a su vez dos, cuatro o seis lados.

El artista que acepta ese espacio expositivo ¿es conformista con el orden social? ¿El malestar con la galería es el malestar por el papel debilitado del arte, su asimilación y su condición de vagabundo como refugio de fantasías sin hogar ni formalismos narcisistas? Durante la modernidad, el espacio de la galería no se percibió al principio como un problema importante. Después, sin embargo, se vio que los contextos no se leían con facilidad desde dentro. El artista no era consciente de que no estaba aceptando otra cosa que no fuera la relación con el galerista. Y si era capaz de ver más allá, de aceptar un contexto social acerca del cual nada se podía hacer, demostraba mucho

entido común. La mayoría de nosotros hacemos exactamente lo mismo. Ante las grandes cuestiones morales y culturales, el individuo se siente indefenso pero no mudo. Sus armas son la ironía, la rabia, el ingenio, la paradoja, la sátira, el desapego, el escepticismo. En este punto viene a cuento una forma de pensar que conocemos bien: inabundante, autocrítica, imaginativa ante la reducción de las opciones, consciente del vacío y próxima al silencio. Es una mente sin residencia fija, empírica, que siempre pone a prueba la experiencia, consciente de sí misma y, por tanto, de la historia –y que sufre de ambas–.

Este cóctel faustiano les va más o menos bien a muchos artistas modernos, desde Van Gogh hasta De Kooning. A veces, estas figuras nos convencen de que la mortalidad es una enfermedad que solo pueden contraer los más dotados, y de que la percepción privilegiada reside en una psique que es capaz de maximizar las contradicciones inherentes a la existencia. Sea su linaje simbolista o existencial, esa figura padece la infección romántica de lo absoluto; sufre por alcanzar la trascendencia, pero se queda atrapada en el proceso. Habiendo generado la mayor parte de los mitos de la modernidad, nos ha prestado un gran servicio, pero pertenece a un período determinado y eso hace que sea, muy probablemente, esté del todo jubilada. Hoy por hoy, la contradicción es nuestro lenguaje cotidiano y vemos esa figura con un enfado pasajero (¿una síntesis a corto plazo?), con humor y con una especie de perpleja indiferencia. Toleramos la necesaria anestesia de otros como ellos toleran la nuestra. Quien deja caer sobre sí mismo los efectos de la contradicción no se convierte en un héroe, sino en un punto de fuga de un cuadro antiguo. En beneficio propio, somos duros con el arte que nos ha precedido. No vemos el arte como un emblema de actitudes, contextos y mitos que nos parecen inaceptables. Hallar un código con el que rechazar ese arte anterior nos permite inventar el nuestro.

La modernidad nos ha proporcionado también otro arquetipo: el artista que, sin saber que está en minoría, cree que es posible transformar la estructura social a través del arte. Un creyente al que le interesa más el género humano que el individuo; es, de hecho, una especie de socialista discretamente autoritario. Ese impulso racional y reformista nos remite a la época de la razón y se alimenta del hábito de la utopía. Tiene asimismo un fuerte componente místico/ideal que le exige grandes responsabilidades con la función del arte. Con ello se tiende a cosificar el arte y a convertirlo en un artefacto que mide exactamente lo que lo disocia de la relevancia social. Así, ambos arquetipos cuestionan el arte de la estructura social, pero con intenciones opuestas. Ambos son parte de la antigua pareja hegeliana y raramente son puros. Podemos escoger la pareja

que más nos guste: Picasso y Tatlin, Soutine y Mondrian, Ernst y Albers, Beckman y Moholy-Nagy.

Pero la historia de la utopía en la modernidad es bastante brillante. El grado de atrevimiento del individuo es tan claro para nosotros como para él. Al mismo tiempo que se alinea con energías místicas, corteja las racionalidades del diseño, un reflejo del Diseño del Creador que el artista-creador trata de corregir. Al final de una época es fácil reírse de esas ambiciones. Tendemos a ser condescendientes con los grandes ideales cuando ya han fracasado. Pero los idealistas/utópicos son despreciados con demasiada facilidad por nuestra mentalidad neoyorkina, en la que está firmemente instalado el mito del individuo como una república de sensibilidades. Aquí no les va muy bien a los utópicos europeos –¿quién puede olvidar a Kiesler moviéndose como una partícula browniana por el ambiente de Nueva York?–. Procedentes de otra estructura distinta, sus ideas no dan juego en una sociedad que reorganiza sus clases una generación sí y otra no. Sin embargo, con una mentalidad europea es posible hacer muy buenas reflexiones sobre los problemas sociales y la capacidad de transformación que posee el arte. Hoy nos planteamos algunas de las mismas preguntas en torno a la deserción del público y el lugar adonde se ha ido. La mayor parte de la gente que hoy ve arte en realidad ya no lo ve, tan solo ve la idea del arte que tiene en la cabeza. Se podría escribir un buen texto sobre el público del arte y la falacia educativa. Parece que hemos acabado por tener el público equivocado.

Lo interesante de los artistas son aquellas contradicciones en las que caen en su afán por atraer la atención –las tijeras que inventan con las que podar la imagen que tienen de sí mismos–. Al artista/reformador utópico le parece que su individualidad, que debe ajustarse a la estructura social que se imagina, rompe con esa uniformidad por medio de, precisamente, su individualismo. Como escribió Albert Boime (*Arts*, verano de 1970): «Mondrian se opone a la subjetividad porque el individualismo conduce a la falta de armonía y al conflicto, y entorpece la creación de un “entorno material armonioso” (es decir, una perspectiva universalmente objetiva y colectiva). Al mismo tiempo, le preocupa la originalidad artística porque a su juicio solo el individuo singularmente dotado puede descubrir el orden universal. De ahí que inste a todos los artistas a que se distancien de “la mayoría de la gente”». Para estos artistas, la intuición debe racionalizarse a conciencia. El desorden, secretamente suprimido en las limpias líneas y superficies de Mondrian, se manifiesta sin embargo en el carácter habitualmente arbitrario de sus elecciones. Como dice Boime, «para alcanzar el equilibrio, Mondrian tuvo que dar muchos y complejos pasos, y la multiplicación de decisiones nos

revela su personalidad». Por tanto, ¿qué podemos decir al entrar en la habitación de Mondrian (que él mismo jamás pisó, pues el *Salon de Madame B. à Dresde* [*Salón de Madame B. en Dresde*] que dibujó en 1926 no se construyó hasta 1970, para una exposición en la Pace Gallery)?

Era una propuesta que conjugaba necesidades elementales —una cama, una mesa, una estantería— con unos principios de armonía derivados del orden natural. «Precisamente debido a su profundo amor por las cosas —escribió Mondrian— el arte no figurativo no aspira a plasmarlas en su apariencia concreta». Pero la habitación de Mondrian está tan claramente inspirada en la naturaleza como si estuviera flanqueada por filas de árboles. Los paneles están tan ajustados que avanzan y retroceden dentro de unos límites estrechos. La habitación respira, por así decir, a través de las paredes. Este efecto se ve subrayado por la perspectiva, que produce aquellas líneas oblicuas que para Mondrian estaban formalmente proscritas. La habitación no es tanto antropomórfica cuanto *psicomórfica*. Sus potentes ideas coinciden con unos contornos mentales que Mondrian siente perfectamente: «Al suprimir de la obra cualquier objeto, el mundo no se separa del espíritu, sino, al contrario, se coloca en una oposición equilibrada con el espíritu, puesto que uno y otro han sido purificados. Se consigue así una unidad perfecta entre los dos contrarios». Como las paredes —a pesar de las objeciones de Mondrian al realismo cubista— representan una naturaleza sublimada, el ocupante se ve análogamente animado a trascender su propia naturaleza animal. En este espacio es inapropiada la obesidad; en esta habitación hay que desterrar los eructos y las flatulencias. Mediante sistemas de contrafuertes y deslizamientos, el rectángulo y el cuadrado definen un espacio que nos sitúa dentro de un cuadro cubista. El ocupante se ve sintetizado en un coeficiente de orden cuyo movimiento está en consonancia con los ritmos que lo rodean por todas partes. El suelo —que contiene una forma ovalada nada característica de Mondrian (¿una alfombra?)— y el techo ejercen presiones verticales. Visitar esta habitación es algo maravilloso.

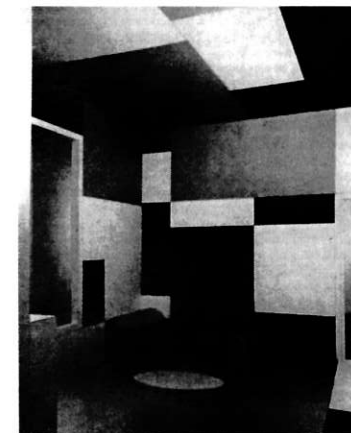
La visión no es hermética. Las ventanas hacen posible el discurso con el exterior. El proceso aleatorio —lo que vemos a través de la ventana— está enmarcado con precisión. Se reconoce esto formalmente en el pequeño mordisco que la esquina inferior izquierda de la ventana le saca a un cuadro negro (igual que Texas arranca un trozo de Arkansas)? Pese a su sobrio programa idealista, esta habitación me recuerda que a Mondrian le gustaba bailar (aunque su estilo era horrible, se basaba más en el placer que generan los movimientos programados en compañía de alguien que en un alocado dejarse llevar). La habitación de Mondrian proponía una alternativa al cubo blanco que

la modernidad ignoró: «A través de la unificación de la arquitectura, la escultura y la pintura surgirá una nueva realidad plástica. La pintura y la escultura ya no se manifestarán como cosas distintas, tampoco como "arte mural", que destruye la propia arquitectura, ni como "arte aplicado", sino que *al ser puramente constructivas* contribuirán a crear un entorno no meramente utilitario o racional sino también puro y completo en su belleza».

Las habitaciones manipuladas por Duchamp —irónicas, divertidas, falibles— todavía aceptaban el espacio expositivo como un lugar legítimo para el discurso. La impoluta habitación de Mondrian —un santuario consagrado al espíritu y a Madame Blavatsky— trataba de introducir un nuevo orden en el que se pudiera prescindir de la galería. Eran dos categorías contrapuestas que sugerían un enfrentamiento típico del cine cómico de la modernidad: el sucio y el limpio, el infectado y el higiénico, el descuidado y el detallista. Parte de la gran ironía que preside estas diferencias dialécticas se origina en que esos contrarios suelen imitarse mutuamente bajo disfraces demasiado complicados como para quitárselos de encima.

Mondrian y Malevich compartían una fe mística en el poder transformador del arte. Las incursiones con que ambos se aventuraron fuera del plano del cuadro constituían un experimento; ambos eran políticamente inocentes. Tatlin, por el contrario, era todo compromiso social y estaba lleno de grandes planes y de energía.

Solo una figura, Lissitzky, buscó un compromiso entre el radical programa social de Tatlin y el idealismo formal de Malevich para realizar exposiciones que pudieran, y así lo hicieron, alterar la mentalidad del público. Lo consiguió gracias a una inspiración que no suele darse en los idealistas ni en los reformadores sociales radicales. Aceptó la figura del visitante, el cual se convirtió en el espectador involucrado. Lissitzky, nuestra conexión rusa, fue probablemente el primer diseñador/montador de exposiciones. En el proceso de invención de la exposición moderna, también reconstruyó el espacio de la galería. Fue el primer intento serio de intervenir en el contexto en el que el arte moderno y el espectador se encuentran.



Piet Mondrian  
*Salon de Madame B. à Dresde*  
[*Salón de Madame B. en Dresde*]  
Vista de la instalación  
en The Pace Gallery, Nueva York, 1970  
Cortesía de The Pace Gallery  
Nueva York

Fotografía de Ferdinand Boer

## 4 La galería como gesto

El valor de una idea se demuestra en su capacidad  
para organizar el tema.

J. W. GOETHE

Desde los años veinte hasta los setenta, la historia de la galería es tan clara como la del arte que en ella se expone. En el arte mismo, una trinidad de cambios trajo consigo un nuevo dios. El pedestal se desvaneció y dejó al espectador metido hasta la cintura en el espacio delimitado por las paredes. Al caerse el marco, el espacio se deslizó por ellas y generó turbulencias en los rincones. El *collage* salió de golpe del cuadro y se instaló en el suelo con la misma naturalidad que un indigente. El nuevo dios, un espacio amplio y homogéneo, ocupó con facilidad todas las partes de la galería. Se eliminaron todos los obstáculos, salvo el *arte*.

El nuevo espacio empezó a presionar suavemente contra la caja que contenía el objeto artístico, el cual, impregnado ahora de la memoria del arte, ya no estaba limitado a su zona más inmediata. Poco a poco, la galería se vio infiltrada por la conciencia. Las paredes se convirtieron en fondo, el suelo en pedestal, los rincones en vórtices, el techo en un cielo congelado. El cubo blanco se convirtió en arte-en-potencia, su espacio cerrado en un medio alquímico. El arte pasó a ser lo que se depositaba en su interior, lo que se quitaba y se reemplazaba con frecuencia. ¿Es la galería vacía, ahora llena de ese espacio elástico que podemos identificar con la Mente, el gran invento de la modernidad?

Presentar el contenido de este espacio nos plantea algunos interrogantes que tienen que ver con el zen: ¿cuándo un *vacío* es un *lleno*?, ¿qué es lo que cambia

todo y, a su vez, no sufre cambios?, ¿qué es lo que no tiene lugar ni tiempo y es, sin embargo, período?, ¿qué es lo que constituye en todas partes el mismo lugar? Al retirarse por completo todo el contenido aparente, la galería se convierte en un espacio cero e infinitamente mutable. Su contenido implícito puede verse obligado a manifestarse a través de los gestos que la utilizan en su totalidad. Ese contenido va en dos direcciones: aquella que comenta el *arte* que hay dentro, para el cual es contextual, y aquella otra que comenta el contexto más amplio –la calle, la ciudad, el dinero, el mercado– que lo contiene.

Los primeros gestos resultan vacilantes, lo que revela una conciencia imperfecta. Es posible que con su gesto en la galería Iris Clert, el 28 de abril de 1958, Yves Klein buscara «...un mundo sin dimensión. Y que no tiene nombre. Para darse cuenta de cómo entrar en él, Uno lo abarca por completo. Aun así no tiene límites». Pese a todo, tuvo profundas consecuencias para el espacio expositivo. Fue un *acontecimiento* tan extraordinariamente realizado como lo fue su propia imagen, un ángel místico que devoraba el aire cargado de promesas. Como vemos en una famosa fotografía, se lanzó en caída libre desde la ventana de un segundo piso. Por sus conocimientos de yudo sabía cómo caer sin hacerse daño. Pero donde realmente cayó fue, quizás, en la piscina no poco complaciente del pictoricismo francés. El tiempo confiere método a su locura e ilustra la forma en que la modernidad recrea, a partir de fotografías, algunas de sus piedras de toque más influyentes.

Los gestos de la vanguardia tienen dos tipos de público: uno que estaba allí y otro que no –la mayor parte de nosotros–. El público de ese primer momento suele estar inquieto y aburrido por su presencia forzada en algo que no puede abarcar del todo; aburrimiento que crea, además, un foso temporal alrededor de la obra. La memoria (tan ignorada por una modernidad que con frecuencia intenta recordar el futuro olvidando el pasado) completa la obra años después. Por tanto, el público contemporáneo al evento va por delante de sí mismo. Nosotros, desde la distancia, lo conocemos mejor. Las fotografías de la *performance* nos devuelven al instante original, pero con mucha ambigüedad. Son certificados que compran el pasado con facilidad y en nuestros propios términos. Como toda moneda de cambio, puede sufrir una inflación. Con la ayuda del rumor, estamos impacientes por establecer las coordenadas en las que la *performance* agrandará su importancia histórica. Se nos ofrece así una oportunidad irresistible para participar en una especie de creación.

Pero volviendo a Yves Klein suspendido sobre el pavimento como una gárgola, aquel gesto tuvo un ensayo anterior, en la galería Colette Allendy de París, en 1957.

El artista dejó vacía una pequeña habitación para, como él mismo dijo, «dar testimonio de la presencia de la sensibilidad pictórica en el estado inicial de la materia». Esa «presencia de la sensibilidad pictórica» –el contenido de la galería vacía– fue, a mi juicio, una de las ideas más fatídicas del arte de posguerra. En su gran gesto de la Iris Clert, «pintó la fachada principal de color azul –escribe Pierre Descargues en un catálogo del Museo Judío–, sirvió cócteles azules a los espectadores, trató de iluminar con luz azul el obelisco de Luxor en la plaza de la Concordia y contrató a un gendarme para que, vestido de uniforme, se colocara en la puerta de entrada a la galería. Del interior había retirado todo el mobiliario, había pintado las paredes de blanco y había una única vitrina en la que no se mostraba nada». La exposición se titulaba *Le vide*, pero su título completo, que desarrollaba una idea del año anterior, era más revelador: *La especialización de la sensibilidad al estado material primario en sensibilidad pictórica estabilizada*. Uno de los primeros visitantes fue John Coplans, al que le pareció una excentricidad.

A la inauguración acudieron tres mil personas, entre ellas Albert Camus, que escribió en el libro de visitas: «Con el vacío. Plenos poderes». Al ofrecerse como lugar y como objeto, la galería acogía sobre todo un gesto trascendente. El espacio expositivo, el *locus* de la transformación, se convirtió en una imagen del sistema místico de Klein; la magnífica síntesis derivada de los simbolistas en la que el *azur* (el azul internacional de Klein) era el mecanismo que hacía posible la transustanciación, el símbolo –como lo fuera para Goethe– del aire, del éter y del espíritu. En 1957 –en una idea que nos recuerda a Joseph Cornell–, Klein había tocado el espacio volando en un *sputnik* que rodeó de un halo místico. Las ideas de Klein constituían una mezcla excéntrica pero extrañamente convincente de misticismo, arte y *kitsch* a partes iguales. Su obra plantea de nuevo, como lo hace la de algunos carismáticos de éxito, el problema de la separación de las piezas artísticas de las reliquias de culto. La obra de Klein posee generosidad, ingenio utópico, obsesión y cierta transcendencia. En esa apoteosis de comunicación que se convierte en comunión, Klein se ofreció a los otros, y esos otros lo consumieron. Pero, al igual que Piero Manzoni, él era un jugador de los que toman la delantera, muy europeo, lleno de indignación metafísica ante el definitivo materialismo burgués, aquel que se apropia y conserva la vida como si se tratara de un sofá.

Por fuera azul, y por dentro vacío y blanco. Las paredes blancas del espacio expositivo, recubiertas por una película de *sensibilidad pictórica*, se identifican con el espíritu. La vitrina blanqueada es un epigrama sobre la idea de exposición; plan-



Armand P. Arman  
*Le plein [El lleno]*  
 Instalación en la galería Iris Clert, París. Vista desde la ventana  
 o  
 Instalación de la galería Iris Clert, París

la perspectiva de contextos en serie (en la galería vacía la vitrina no tiene nada en su interior). El doble mecanismo expositivo (galería y vitrina) sustituye por sí mismo, recíprocamente, el arte que falta. Introducir arte en una galería o en una vitrina hace que ese arte esté *entrecomillado*. Convertir el arte en una artificialidad dentro de lo artificial sugiere que el arte de galería es una baratija, un producto de *utilité*. Lo que ahora se denomina *sistema de soporte* (expresión que se hizo popular referida al mantenimiento de la vida en el espacio) se hace transparente.

A medida que pasa el tiempo, el gesto de Klein alcanza mayor repercusión; la historia se convierte, solícitamente, en una cámara de resonancia.

La teatralidad –el guardia, los cócteles (¿otro comentario sobre el dentro/fuera?), el obelisco de Luxor que inscribía el vacío en lo alto como si se tratara de un lápiz arrugado (aunque esta pieza no funcionó...)– consiguió atraer esa atención sin la cual un gesto muere antes de nacer. Fue el primero de una serie de gestos que han utilizado la galería como un contrincante dialéctico. Esos gestos tienen una historia y una procedencia: cada uno de ellos nos dice algo de los consensos sociales y estéticos que mantienen el espacio expositivo. Cada uno de ellos se sirve de una sola obra para atraer la atención sobre los límites de la galería o la contiene en una sola idea. Como el espacio que socializa estos productos de una conciencia *radical*, la galería es el lugar de luchas de poder que se libran a través de la farsa, la comedia, la ironía, la trascendencia y, por supuesto, el comercio. Es un espacio que se sustenta en ambigüedades, en supuestos no explorados, en una retórica que, como la de su progenitor el museo, canjea el malestar de la plena conciencia por los beneficios de la permanencia y el orden. Los museos y las galerías se encuentran en la paradójica situación de *editar* productos que amplían la conciencia y, así, contribuyen con generosidad a la anestesia necesaria de las masas, disfrazada de un entretenimiento que, en último término, no es sino un producto *laissez faire* del ocio. Nada de esto, podría añadir, me parece especialmente perverso, pues proliferan las alternativas que aportan su propia hipocresía reformista.

En un sentido propiamente teleológico, el gesto de Klein provocó una respuesta en la misma galería Iris Clert, en octubre de 1960, el mismo mes en el que los nuevos realistas se constituyeron formalmente como grupo. *Le vide* de Klein se ocupó con *Le plein [El lleno]* de Arman, que consistía en una acumulación de basuras, desechos y desperdicios. En él se desalojaba el aire y el espacio hasta que, en una especie de *collage* invertido, la basura alcanzaba tal volumen que presionaba contra las paredes. Podía verse la presión que ejercía contra la ventana y la puerta. Como gesto, no posee el éxtasis de nostalgia trascendente del de Klein. Con un carácter más mundano y agresivo, utiliza la galería como un motor metafórico. Llena el espacio transformador de la galería con residuos y luego, una vez que este ha sido grotescamente sobrecargado, le pide que lo digiera todo. Por primera vez en la breve historia de los gestos realizados en el espacio expositivo, el visitante se encuentra *fuera* de la galería. En su interior, el espacio expositivo y su contenido son ya tan inseparables como el pedestal y la obra de arte. En todo esto hay algo

lo que el propio Arman llamaba una rabieta. Con sus estrictas leyes, la moderación suele exasperar a sus propios hijos, cuya misma desobediencia es un reconocimiento de la autoridad del padre. Al hacer que la galería fuese inaccesible y al obligar al espectador expulsado a vislumbrar por la ventana la basura que había dentro, Arman puso en marcha no solo un procedimiento de divorcio, sino también un rito de importancia.

¿Por qué esos primeros gestos, a finales de los años cincuenta y durante los sesenta, procedían de los nuevos realistas? Imbuidas de conciencia social, sus obras empezaban a tener una gran influencia que, sin embargo, fue truncada por la poca aceptación internacional. «La mala suerte de la vanguardia parisina –escrita por van der Marck–, bautizada por la presentación de *Le vide* de Yves Klein en Iris Clart en París, en 1958, e institucionalmente consagrada en la exposición *Nieuwe realisten* [Nuevos realistas] del Gemeentemuseum de La Haya, en junio de 1964, que coincidió con el declive de París y el ascenso de Nueva York. En la batalla por conseguir la atención internacional, “lo francés” se convirtió en una desventaja, los jóvenes artistas americanos pensaban que la tradición de la que procedía estaba en quiebra». Los americanos aprovechaban la idea de lo crudo frente a la idea europea de la alta cocina. No obstante, la percepción que tenían los nuevos realistas de la política del espacio expositivo era más sagaz. Sus primeros gestos, aparte de la fantástica trampa de Klein, tienen un aspecto salvaje. Sin embargo, la galería europea posee una historia política que se remonta, al menos, a 1848, por lo que ya tan madura como cualquier símbolo del mercado europeo que pueda presentarse ante la mirada más desconfiada. Hasta el más afable de los gestos de los nuevos realistas posee un núcleo duro. En 1961, en la galería Addi Köpcke (Estocolmo), Daniel Spoerri acordó con el galerista y su mujer, Tut, la venta de verduras recién compradas en una tienda «al precio de mercado de cada artículo». Etiquetado con «PRECAUCIÓN: OBRAS DE ARTE», cada artículo llevaba la firma certificadora de Spoerri. ¿Se enteró el galerista de que era una parodia del mercado? ¿Podría haber ocurrido eso en el eje Milán/París/Nueva York?

El gesto de Nueva York, que cargaba cada partícula del espacio de la galería, tenía un aspecto más amable. Uno de los espectáculos de los sesenta se produjo en 1966 en la galería Castelli (en 4 East 77th Street), aquel histórico espacio de la ciudad elegante de la ciudad: al entrar se podía ver a Ivan Karp dirigiendo con un dedo las almohadas plateadas de Andy Warhol que flotaban y se movían por el aire. El espacio estaba activado en todas sus partes, desde el techo –contra el que cho-

caban las almohadas– hasta el suelo en el que de vez en cuando aterrizaban para volver a elevarse. Aquella obra discreta, cambiante y silenciosa se burlaba de las ruidosas urgencias cinéticas que llenaban las galerías de la época, reivindicaba una genealogía (la del espacio total) y conjuntaba la felicidad con la claridad didáctica. Los espectadores sonreían como si se aliviaran de una pesada responsabilidad. Que la obra no era una casualidad lo demostraban las figuras de vacas que empapelaban las paredes de una pequeña habitación contigua. Procedentes de los heroicos años cuarenta y cincuenta, aún resonaban en el aire expresiones como aquella de Harold Rosenberg: «Papel de pared apocalíptico». Al reducir el símbolo primario de la energía al papel de pared, más debilitado incluso por la repetición, se introducían temas muy serios en el recinto de la decoración de interiores y viceversa.

La astuta relación de Warhol con la riqueza, el poder y lo chic está profundamente enraizada en las ficciones de la inocencia americana, que son muy distintas de la instintiva capacidad europea para detectar al enemigo. La inocencia americana se apoya en una serie de falsas ilusiones que últimamente han tendido a compartir algunas vanguardias de éxito. En el caso de Arman, el asesinato de un Mercedes blanco atacaba un materialismo muy distinto del de los americanos. Los gestos anárquicos no tienen éxito en los Estados Unidos. Tienden a refutar el optimismo oficial que nace de la esperanza. Acumulados bajo el umbral de la forma correcta y del estilo aceptable, suelen quedar olvidados. En este sentido, estoy pensando en las palabras de Therese Schwartz: «El automóvil blanco, sucio y destrozado de Tosun Bayrak en Riverside Drive, Nueva York, lleno de... vísceras de animales, una cabeza de un toro que asoma por la luna delantera... abandonado... hasta que el barrio empezó a apestar».

Cualesquiera que fueran sus excesos, la vanguardia americana jamás atacó la idea de galería, excepto brevemente para fomentar una vuelta a la naturaleza que luego se fotografió y regresó a la galería para ponerse en venta. En los Estados Unidos el materialismo responde a un ansia espiritual profundamente enterrada en una psique que le conquista cosas a la nada y después ya no las suelta. El individuo hecho-a-sí-mismo y el objeto hecho-por-el-individuo son primos hermanos. Así lo entendió el *pop art*. Su borrosa fusión de indulgencia y crítica reflejaba los placeres materiales de la burguesía realzados por un leve anhelo espiritual. El impulso satírico del arte americano, aparte de Peter Saul, Bernard Aptheker y otros pocos más, sigue sin tener un objeto, como si estuviera descentrado e inseguro sobre cuál es la natura-



anza de su empresa. En un país en el que las clases sociales no están perfectamente definidas y en el que la retórica de la democracia hace sospechoso separarlas, la crítica del éxito material parece por lo general una sofisticada forma de envidia. Para el o la artista, por supuesto, todo esto se personifica en su producto, que tiende a ser el agente de su alienación hasta el punto de introducirse en su núcleo social. En una operación que nunca falla, se le roba su significado. Esa operación se realiza en el espacio expositivo. Así, quienes quieren visitar la exposición de Arman y se encuentran con que se les niega la entrada al espacio repleto de la galería Iris Clert pueden reconocer, en su enfado, el mismo enfado que siente el artista.

Ese espectador excluido, al que se obligaba a contemplar no el arte sino la galería, se convirtió en un tema en sí mismo. En octubre de 1968, el artista europeo más sensible a las políticas del espacio expositivo, Daniel Buren, precintó la milanesa galería Apollinaire durante todo el tiempo de la exposición. Pegó en la puerta unas tiras de tela blancas y verdes. La estética de Buren es generada por dos cosas: las tiras de tela y su ubicación. Su propósito es incitar a los sistemas del mundo a verbalizarse a sí mismos mediante el estímulo constante del artista, que es su canalizador, su monograma, su firma, su signo. Las franjas de tela neutralizan el arte por agotamiento de su contenido. Como signos artísticos, se convierten en un emblema de la conciencia: el arte estuvo aquí. «¿Y qué dice el arte?», se pregunta la situación. Esos signos representan un aspecto reconocible de las vanguardias europeas: una fría inteligencia, políticamente sofisticada, que comenta el acuerdo social que permite que se haga arte y que, a la vez, lo degrada. Así pues, lo que las tiras de tela llevan a la puerta de la galería no es tanto arte cuanto un monólogo que procura generar un debate.

Como el de Yves Klein, este gesto tenía un precedente, un ensayo que luego se codificó. En abril de aquel mismo año, en el Salón de Mayo celebrado en el Musée d'art moderne de París, Buren presentó su *Proposition didactique* [*Proposición didáctica*]. Una de las paredes de la galería vacía estaba recubierta de franjas verdes y blancas. Las mismas franjas se colocaron en doscientos espacios publicitarios por toda la ciudad y en los carteles que exhibían dos hombres a las puertas de la galería. Esto nos recuerda a Gene Swenson cuando se paseaba ante el Museum of Modern Art neoyorquino a principios de los setenta con un cartel que llevaba únicamente un signo de interrogación. Swenson y Gregory Battcock eran las dos únicas figuras de Nueva York que tenían una inteligencia comparable a la de los nuevos realistas.

Aunque nadie los tomó muy en serio, la vida sí lo hizo: ambos fallecieron de forma trágica.

Las franjas de Buren en Milán cerraban la galería de una manera muy similar a como los inspectores de sanidad precintan los locales infectados. El espacio expositivo se percibe como síntoma de un cuerpo social desordenado. El agente tóxico que se aísla en su interior no es tanto arte cuanto lo que, en todos los sentidos, lo contiene. El arte está contenido también por otro acuerdo social (en mi opinión externo a él) que se denomina estilo. Las franjas, que identifican a una personalidad con un motivo y a un motivo con el arte, imitan el modo en que funciona el estilo. El estilo es constante y así la incitación permanente de Buren es una parodia grotesca del mismo. El estilo, lo sabemos, extrae de la obra una esencia que es transculturalmente negociable. A través de él, como demostró André Malraux, nos hablan todas las culturas. Esta idea de un esperanto formalista acompaña al no-lugar que es el cubo blanco. El arte formalista en el no-lugar de las galerías representa, como la iglesia medieval, un sistema de mercado y una fe. En la medida en que el estilo lograba que el significado se identificara con él, el contenido de la obra se devaluaba. Esta intervención del *connoisseur* facilitaba su asimilación, por extraña que fuera, en el contexto social. Buren entiende a la perfección esta forma de socialización. «¿Cómo puede el artista enfrentarse a la sociedad –se pregunta– cuando su arte, todo el arte, “pertenece” objetivamente a esa sociedad?».

De hecho, gran parte del arte de finales de los años sesenta y setenta tenía esta preocupación: ¿cómo puede encontrar el artista otro público o un contexto en el que su minoritaria visión no se vea obligada a ser testigo de su propia asimilación? Las respuestas que se han dado a esta pregunta (como, por ejemplo, los *site specific*, las respuestas temporales, las imposibles de comprar, las externas al museo, las dirigidas hacia un público ajeno al arte, las consistentes en una retirada del objeto al cuerpo y del cuerpo a la idea o incluso la invisibles) no han sido impermeables al apetito asimilador de la galería. Lo que sí se produjo fue un diálogo internacional sobre la percepción y los sistemas de valores; un diálogo generoso, atrevido, a veces programático, a veces grosero, siempre inconformista y siempre víctima del orgullo que se precisa para poner a prueba los límites. La energía intelectual era formidable. En sus momentos álgidos parecía que dejaba sin sitio a los artistas que simplemente eran buenos con las manos, que invitaban a seguir con ficciones mudas y a regresar al lienzo. Las revoluciones de los artistas están, sin embargo, inevitablemente limitadas por normas inexorables, entre ellas las implí-

itas en el espacio expositivo vacío. Apareció una estimulante serie de ideas sobre el ciclo de producción y consumo, ideas que iban en paralelo a los problemas políticos de finales de los años sesenta y principios de los setenta. Llegó un momento en el que parecía que las paredes de la galería se estaban haciendo de cristal. Desde su interior se vislumbraba el mundo exterior. Por un instante dio la impresión de que corría serio peligro la galería que aislaba la obra del presente mientras proyectaba hacia el futuro (lo cual nos lleva de nuevo a las puertas cerradas de Brecht). En *The Esthetics of Silence [La estética del silencio]* Susan Sontag escribió: «El artista que crea silencio o vacío debe producir algo dialéctico: un vacío pleno, una vaciedad enriquecedora, un silencio resonante o elocuente». El arte obliga a hablar al vacío que está detrás de la puerta cerrada. En el exterior, el arte encuentra a salvo y se niega a entrar.

Esta conceptualización de la galería alcanzó su máxima expresión un año después. En diciembre de 1969, en el *Art & Project Bulletin*, 17 (sus páginas eran un espacio abierto a los artistas), Robert Barry escribía: «Durante el transcurso de esta exposición, la galería permanecerá cerrada». Esta idea se llevó a cabo en la galería Eugenia Butler de Los Ángeles en el siguiente mes de marzo. Durante tres semanas (del 1 al 21 de ese mes) la galería permaneció cerrada y en el exterior se colocó un cartel con ese mismo mensaje. La obra de Barry siempre ha empleado pocos medios para proyectar la mente más allá de lo visible. Las cosas están ahí, pero apenas se ven (hilos de *nylon*); también se encuentra el proceso, pero no es posible sentirlo (campos magnéticos); y se intenta transmitir ideas sin palabras ni objetos (mentalismo). En la galería cerrada, el espacio invisible (¿oscuro?, ¿abandonado?), no habitado ni por el Espectador ni por la Mirada, solo es penetrable por el medio de la mente. Y cuando empieza a contemplarlo, la mente empieza también a reflexionar sobre el marco, el pedestal y el *collage*; las tres energías que, liberadas de su prístina blancura, lo transforman concienzudamente en arte. Como resultado, todo lo que pueda verse en ese espacio es un obstáculo para la percepción, una dilación durante la cual la expectativa –la idea del arte que tiene el espectador– es proyectada y vista.

Esta duplicación de los sentidos –defendida por personajes tan dispares como Henry David Thoreau y Marcel Duchamp– se convirtió en los años sesenta en un signo de la época, en un estigma perceptivo. Esta duplicación permite a la vista, por así decirlo, verse a sí misma. *Ver la vista* se alimenta de lo vacío; el ojo y la mente se reflejan a sí mismos para iniciar su propio proceso. Aunque esto puede

llegar a producir interesantes formas de narcisismo perceptivo y cuasi ceguera de la percepción, los años sesenta estaban más preocupados por erosionar las barricadas que tradicionalmente se alzaban entre el perceptor y lo percibido, entre el objeto y el ojo. La visión podría circular entonces sin el impedimento de las convenciones tradicionales. Tal utopía perceptual sintonizaba con las profundas transformaciones de lo sensorial que se produjeron en los sesenta. En las galerías, su expresión más contundente fue la exposición *White Sight [Vista blanca]* que presentó Les Levine en la galería Fischbach en 1969. Al entrar en la galería, el espectador, privado de colores y sombras por dos lámparas de vapor de sodio monocromáticas de alta intensidad, intentaba recrear el espacio. El resto de los espectadores que estaban allí presentes se convertían en claves visuales, en puntos de referencia a partir de los cuales leer el espacio. Así, el público se convertía en un *artefacto*. Sin ver nada, se volvía hacia sí mismo y trataba de crear su propio contenido. Ello intensificaba la experiencia de estar a solas en una galería blanca y vacía, en la que el acto de mirar, preparado por la expectativa, se convierte en una especie de artefacto instantáneo. De modo que, para volver al espacio blanco, esos dos contextos gemelos de anticipación –la galería y la mente del espectador– se funden en un sistema único que puede activarse.

¿Cómo pudo conseguirse esto? La aventura minimalista redujo el estímulo y maximizó su resonancia en el sistema. En ese intercambio murió la metáfora (fue la principal aportación del minimalismo y con ella se cerró la puerta a la modernidad). La caja contenedora –el cubo blanco– se vio obligada a desvelar parte de su programa oculto, y esa desmitificación parcial tuvo consecuencias importantes sobre la idea de instalación. Otra respuesta fue literalizar la vida o la naturaleza dentro de la galería como, por ejemplo, presentar los caballos de Jannis Kounellis que se expusieron intermitentemente desde 1969, o los peces que Newton Harrison sacrificó en la galería Hayward en 1971. Todos esos procesos radicales eran algo más alquímico que metafórico. La transformación pasó a ser el papel que desem-



Les Levine  
*White Sight [Vista blanca]*  
Instalación en la Fischbach Gallery  
1969  
© Les Levine, VEGAP, Murcia, 2019  
Fotografía de Les Levine

tas en el espacio expositivo vacío. Apareció una estimulante serie de ideas sobre ciclo de producción y consumo, ideas que iban en paralelo a los problemas políticos de finales de los años sesenta y principios de los setenta. Llegó un momento en el que parecía que las paredes de la galería se estaban haciendo de cristal. Desde su interior se vislumbraba el mundo exterior. Por un instante dio la impresión de que corría serio peligro la galería que aislaba la obra del presente mientras proyectaba hacia el futuro (lo cual nos lleva de nuevo a las puertas cerradas de Jarry). En *The Esthetics of Silence [La estética del silencio]* Susan Sontag escribió: «El artista que crea silencio o vacío debe producir algo dialéctico: un vacío no, una vaciedad enriquecedora, un silencio resonante o elocuente». El arte obliga a hablar al vacío que está detrás de la puerta cerrada. En el exterior, el arte encuentra a salvo y se niega a entrar.

Esta conceptualización de la galería alcanzó su máxima expresión un año después. En diciembre de 1969, en el *Art & Project Bulletin*, 17 (sus páginas eran un espacio abierto a los artistas), Robert Barry escribió: «Durante el transcurso de esta exposición, la galería permanecerá cerrada». Esta idea se llevó a cabo en la galería Eugenia Butler de Los Ángeles en el siguiente mes de marzo. Durante tres semanas (del 1 al 21 de ese mes) la galería permaneció cerrada y en el exterior se colocó un cartel con ese mismo mensaje. La obra de Barry siempre ha empleado muchos medios para proyectar la mente más allá de lo visible. Las cosas están ahí, pero apenas se ven (hilos de *nylon*); también se encuentra el proceso, pero no es posible sentirlo (campos magnéticos); y se intenta transmitir ideas sin palabras ni gestos (mentalismo). En la galería cerrada, el espacio invisible (¿oscuro?, ¿abandonado?), no habitado ni por el Espectador ni por la Mirada, solo es penetrable por el medio de la mente. Y cuando empieza a contemplarlo, la mente empieza también a reflexionar sobre el marco, el pedestal y el *collage*; las tres energías que, liberadas de su prístina blancura, lo transforman concienzudamente en arte. Como resultado, todo lo que pueda verse en ese espacio es un obstáculo para la percepción, una dilación durante la cual la expectativa –la idea del arte que tiene el espectador– es proyectada y vista.

Esta duplicación de los sentidos –defendida por personajes tan dispares como Henry David Thoreau y Marcel Duchamp– se convirtió en los años sesenta en un signo de la época, en un estigma perceptivo. Esta duplicación permite a la vista, y así decirlo, verse a sí misma. *Ver la vista* se alimenta de lo vacío; el ojo y la mente se reflejan a sí mismos para iniciar su propio proceso. Aunque esto puede

llegar a producir interesantes formas de narcisismo perceptivo y cuasi ceguera de la percepción, los años sesenta estaban más preocupados por erosionar las barreras que tradicionalmente se alzaban entre el perceptor y lo percibido, entre el objeto y el ojo. La visión podría circular entonces sin el impedimento de las convenciones tradicionales. Tal utopía perceptual sintonizaba con las profundas transformaciones de lo sensorial que se produjeron en los sesenta. En las galerías, su expresión más contundente fue la exposición *White Sight [Vista blanca]* que presentó Les Levine en la galería Fischbach en 1969. Al entrar en la galería, el espectador, privado de colores y sombras por dos lámparas de vapor de sodio monocromáticas de alta intensidad, intentaba recrear el espacio. El resto de los espectadores que estaban allí presentes se convertían en claves visuales, en puntos de referencia a partir de los cuales leer el espacio. Así, el público se convertía en un *artefacto*. Sin ver nada, se volvía hacia sí mismo y trataba de crear su propio contenido. Ello intensificaba la experiencia de estar a solas en una galería blanca y vacía, en la que el acto de mirar, preparado por la expectativa, se convierte en una especie de artefacto instantáneo. De modo que, para volver al espacio blanco, esos dos contextos gemelos de anticipación –la galería y la mente del espectador– se funden en un sistema único que puede activarse.

¿Cómo pudo conseguirse esto? La aventura minimalista redujo el estímulo y maximizó su resonancia en el sistema. En ese intercambio murió la metáfora (fue la principal aportación del minimalismo y con ella se cerró la puerta a la modernidad). La caja contenedora –el cubo blanco– se vio obligada a desvelar parte de su programa oculto, y esa desmitificación parcial tuvo consecuencias importantes sobre la idea de instalación. Otra respuesta fue literalizar la vida o la naturaleza dentro de la galería como, por ejemplo, presentar los caballos de Jannis Kounellis que se expusieron intermitentemente desde 1969, o los peces que Newton Harrison sacrificó en la galería Hayward en 1971. Todos esos procesos radicales eran algo más alquímico que metafórico. La transformación pasó a ser el papel que desem-



Les Levine  
*White Sight [Vista blanca]*  
 Instalación en la Fischbach Gallery, Nueva York, 1969  
 © Les Levine, VEGAP, Murcia, 2000  
 Fotografía de Les Levine

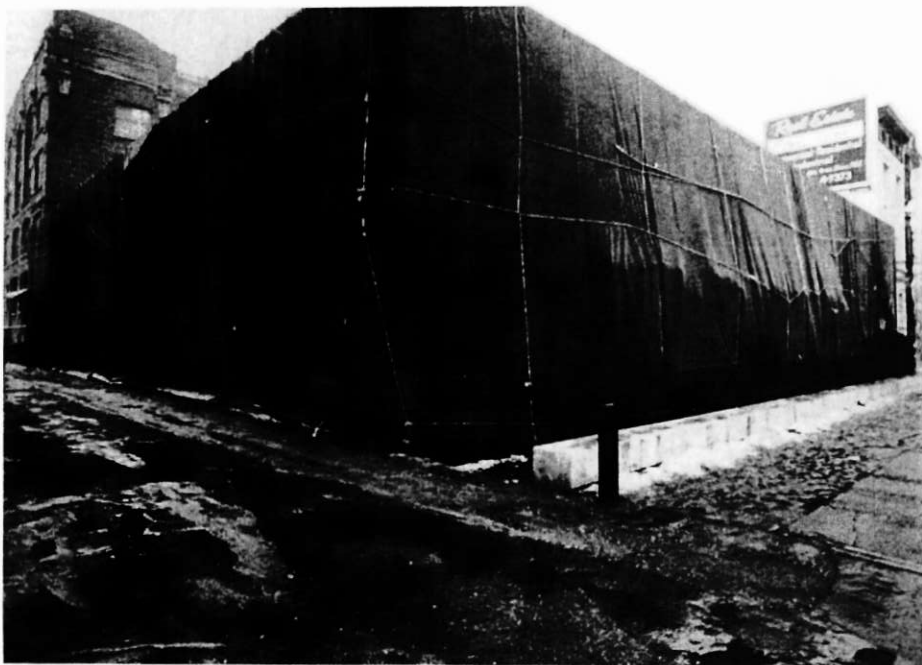
añaba no el artista sino el espectador. De hecho, el papel del artista empezó a consistir en una especie de «decreación» que incitaba al espectador a intervenir en su sistema de creación artística (el arte como el opio de las clases medias-altas).

Al transformar lo que hay en la galería –que se resiste a la transformación– nos convertimos fácilmente en creadores. En ese proceso nosotros mismos nos convertimos en objeto artístico, alienados de la obra incluso cuando la transformamos. En la galería, los espectadores empiezan a parecerse a los caballos de Kounellis. La confusión entre lo animado y lo inanimado (objeto y espectador) invierte el mito de Pigmalión: el arte cobra vida y mejora al espectador. La conciencia es el agente del medio, por lo que la posesión de una mayor conciencia se convierte en una licencia para explotar los productos evolutivos menos desarrollados. De ese modo, la situación de la galería refleja el mundo real que existe fuera. La confusión entre el arte y la vida invita a realizar gestos que intensifiquen al máximo esa confusión: ¿tal vez un asesinato en la galería?; ¿sería arte?; ¿valdría como defensa legal?; ¿testificaría Hegel a favor de su relación dialéctica con el espacio expositivo?; ¿se amaría a Jacques Vaché como testigo de la defensa?; ¿podría venderse la obra?; ¿sería su documentación fotográfica la verdadera obra?). Y durante todo este tiempo, en la galería vacía de Barry el contador sigue corriendo: alguien paga el alquiler. Mientras ayuda a que se planteen tesis sobre el espacio que vende cosas, el galerista ilustrado pierde dinero. Es como si un beduino dejara morir de hambre su caballo o un irlandés ahogara a su cerdo. En la galería cerrada de Barry, durante esas tres semanas, el espacio se agita y refunfuña. El cubo blanco, que es ahora un cerebro en un frasco, lleva a cabo su reflexión.

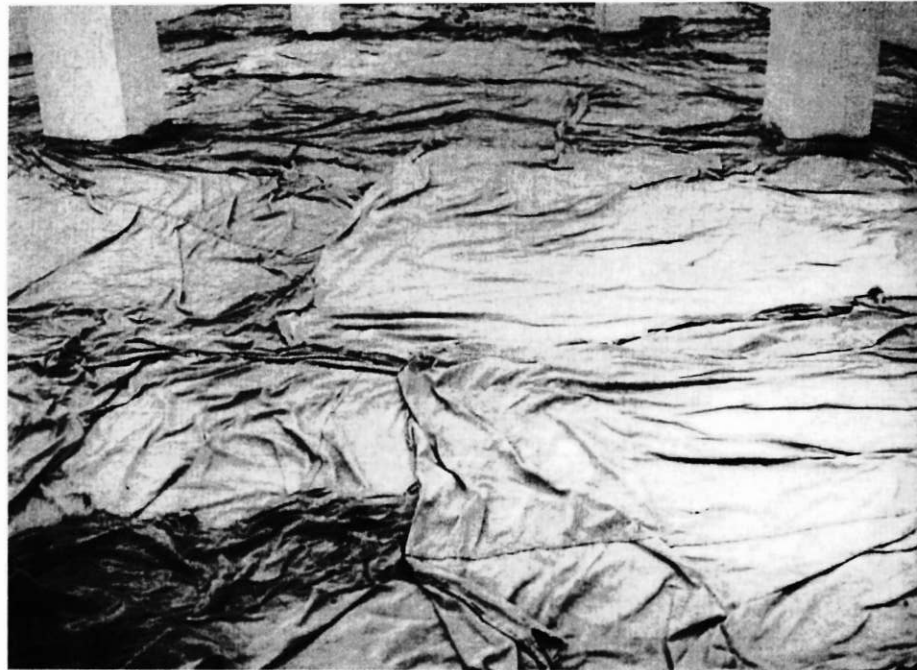
En suma, estos gestos buscan la trascendencia, la exclusión a través del exceso, el aislamiento a través de la dialéctica y de la proyección mental. Hallaron su contrario en una obra realizada, de forma bastante complaciente, en el hemisferio sur. En uno de los grandes libros de los años setenta, *Six Years: The Desmaterialization of the Art Object from 1966 to 1972 [Seis años: la desmaterialización del objeto artístico, de 1966 a 1972]*, Lucy R. Lippard lo describe así: «El grupo de Rosario Bonaventura en marcha su Ciclo de Arte Experimental [...] del 7 al 19 de octubre: Graciela Carnivale [...], una habitación totalmente vacía, la ventana de la pared está tapada para conseguir un ambiente neutro en el que se encuentra reunida la gente que ha asistido a la inauguración, la puerta se cierra herméticamente sin que los espectadores se percaten de ello. La pieza consiste en cerrar todas las entradas y salidas, y en ver las reacciones imprevisibles de los asistentes. Pasada más de una

hora, los “prisioneros” rompen el cristal de la ventana y escapan». Los que ocupaban la galería vacía adquirieron la condición de arte, se convirtieron en objetos artísticos y se rebelaron contra semejante situación. En el transcurso de una hora se produjo una transferencia del objeto (¿dónde está el arte?) al sujeto (yo). El enfado del artista –que es, a mi juicio, un gesto hostil– se transfiere al enfado del público con el artista, lo cual, conforme al guion clásico de las transferencias de la vanguardia, da autenticidad al enfado del artista con el público. ¿Se da así demasiada importancia al hecho de que unas personas estén encerradas en una habitación y se enfaden con su carcelero? La habitación en la que estaban encerradas era, si mi información es correcta, una sala de arte. Quien los tenía aislados era el gran transformador. Encerrar sin motivo alguno a un grupo de personas en una habitación totalmente vacía, y sin dar ningún tipo de explicaciones, tiene –diría yo– más resonancia en Argentina que en el Soho.

Esos gestos que afectaban a toda la galería hicieron furor a finales de los sesenta y continuaron, esporádicamente, a lo largo de los setenta. En cuanto a su escala y multiplicidad de lecturas, su apoteosis tuvo lugar en Chicago en enero de 1969. El tema no era la galería, sino la institución que posee no una galería sino muchas: el museo. Christo, que había coincidido con Klein y Arman en París en torno a 1960, fue invitado por Jan van der Marck a realizar una exposición en el nuevo Museum of Contemporary Art (MCA) de Chicago. Christo, que en ese momento estaba preparando una exposición para una galería privada de la zona, sugirió que en el museo se hiciera algo especial: la operación topológica de envolver tanto el interior como el exterior del edificio. Los problemas prácticos eran enormes; aunque después suelen olvidarse, se trata de problemas que ponen a prueba la seriedad de un gesto; las incomodidades de estar allí se diluyen con el tiempo. De entrada, el jefe de bomberos se opuso, aunque luego transigió. La presencia del alcalde, Richard Daley, pasó inadvertida. Tras la convención nacional del Partido Demócrata de 1968, el tema de la exposición celebrada en el Museum of Contemporary Art había sido la violencia. La que fuera la muestra política de más éxito de los sesenta concitó la unanimidad del patronato del museo y de su personal: suponía una ofensa terrible. Además, en la galería Richard Feigen, que estaba al otro lado de la calle, Daley fue objeto de una feroz protesta por parte de algunos artistas. Entre las obras expuestas destacaba *Lace Curtain for Mayor Daley [Cortina de alambre de espino para el alcalde Daley]* de Barnett Newman. Para sorpresa de todos, la operación de envolver el edificio se realizó sin oposición



Christo y Jeanne-Claude  
 Museum of Contemporary Art de Chicago envuelto  
 1969  
 © Christo, 1969. Cortesía del artista  
 Fotografía de Harry Schunk



Christo y Jeanne-Claude  
 Museum of Contemporary Art de Chicago. Suelo envuelto  
 1969  
 © Christo, 1969. Cortesía del artista  
 Fotografía de Harry Schunk

municipal. Parece que el alcalde, tras ser criticado por los medios de comunicación nacionales, pensó que sería mejor dejarlo pasar. Pero, ¿qué pasaba con la obra?

Fue indudablemente la colaboración más audaz de la época entre un artista y un director, solo comparable en realidad a la que se dio entre Hans Haacke y Edward Fry en el Guggenheim Museum en 1971. El museo era americano, pero los que colaboraron en el museo de Chicago eran ambos europeos, uno holandés y el otro búlgaro. El período en que Van der Marck dirigió el museo es ya un episodio legendario, no superado en los años sesenta por ningún otro colega (con la excepción, quizás, de Elayne Varian en el Finch College de Nueva York). Van der Marck fue en parte cocreador de la obra: presentar el museo como objeto de examen se ajustaba plenamente a una práctica de la modernidad que consistía en poner a prueba los límites de cada supuesto y someterlos a discusión. Y esto no

encajaba dentro de la tradición del director de museo americano ni en la de sus patronatos.

Los envoltorios de los Christo son, en cierto modo, una parodia de las transformaciones divinas del arte. El objeto es poseído, pero la posesión es imperfecta. El objeto se pierde y se mistifica. La individualidad de la estructura –la morfología que lo identifica– se sustituye por un suave esbozo general, una síntesis que, como la mayoría de las síntesis, fomenta la ilusión de comprensión. Recolectemos tan solo algunos de los aspectos que ofrece la acción de envolver el MCA de Chicago (el proceso) o el propio MCA envuelto (el producto). El museo, el contenedor, se ve a su vez contenido. Este doble positivo, que convierte en arte el contenedor y en arte lo que contiene, ¿produce algún negativo? ¿Es una anulación que descarga el contenido acumulado de la galería vacía?

La obra de los Christo empuja las cuestiones estéticas hacia su contexto social para que se inicie allí la intermediación política. Hay que tomar una postura no solo por parte del mundo del arte, sino también del público no habitual al que el arte le resulta tan ajeno como la clasificación de las especies en un acuario. Esto no es una consecuencia de la obra, sino su motivación principal. Es algo tan vanguardista (tradicionalmente comprometido) como posmoderno (si el público está cansado, hay que buscar otro). Asimismo, es notable por la firmeza de sus ironías que van muy en serio –se pierde mucho dinero, algo que el público siempre entiende–, si bien lo que otorga una dimensión política a la obra –un enfrentamiento muy razonado con la autoridad vigente– es la forma en que se lleva a cabo el proceso. Hay una espléndida parodia de la estructura de las empresas: se hacen proyectos, se solicitan informes medioambientales a los expertos, se identifica a la oposición y se celebran reuniones con ella; se abre un debate intenso que va acompañado de su cuota de locura democrática (los debates públicos a nivel local sacan a la luz a los más extraños mutantes de una sociedad libre). A todo ello le siguen las tecnologías constructivas de la instalación, que a veces revelan la incompetencia de diversos proveedores y del *know-how* americano. Luego se realiza la obra, que a continuación se retira rápidamente, como si quienes la ven no pudieran soportar más que un vislumbre de su belleza.

Estas obras públicas tienen la escala de los proyectos de Robert Moses, pero su formidable ambición se consume con la elegancia más amable, tolerante e insistente. Esta combinación de vanguardia estética, sutileza política y métodos empresariales confunde al público. Instalar gigantescas obras de arte en el centro del cuerpo social no forma parte de la tradición americana. El puente de Brooklyn tuvo que construirse antes de que Hart Crane y Joseph Stella pudieran comenzar a trabajar en él. El arte americano a gran escala suele arrastrar al artista adánico a zonas remotas en las que la trascendencia es inmanente. Los proyectos de los Christo imitan a gran escala las buenas obras públicas: cosas que no sirven para nada, pero que tienen un coste descomunal. Envolver implica gastos de tal magnitud (3,5 millones de dólares en el caso de *Running Fence* [Valla corredera]) que a quienes tienen problemas de corazón les puede dar un infarto. Sin embargo, en la tradición imperial del egocentrismo de Ayn Rand, se consigue todo el dinero necesario a través de la venta de la obra. Siempre me sorprende que, aunque la cosa es seria, gente sofisticada piense que se está divirtiendo. Divirtiéndose hasta cierto punto. Los proyectos de los Christo constituyen uno de los escasísimos intentos

de llevar hasta el límite gran parte de la retórica del arte del siglo xx. Fuerzan la cuestión de la utopía en un país que en otros tiempos fue considerado Utopía. Al hacerlo, miden la distancia que hay entre las aspiraciones del arte y la permisividad de la sociedad. Lejos de representar el sueño ruso de un arte avanzado que se siente a gusto en una sociedad avanzada, utilizan los métodos de una sociedad imperfecta y sus mitos de libre mercado para imponer una voluntad tan fuerte como la de cualquier presidente de un consejo de administración. Lejos de ser locuras, los proyectos de los Christo son parábolas gigantescas: subversivas, bellas, didácticas.

La elección de escoger un museo de arte moderno como objeto para envolver demostraba la absoluta seriedad de los Christo y de Van der Marck. Ambos percibieron el malestar de un arte frecuentemente reprimido por una institución, el museo, que en esa época tendía a convertirse, como la universidad, en un proyecto empresarial. Se olvida a menudo que, al envolver el museo, los Christo también envolvían simbólicamente a su personal y sus funciones: el mostrador de productos a la venta (ese pequeño almacén de bricolaje), al personal docente, al personal de mantenimiento (operarios vestidos con mono al servicio de una fe que les resulta ajena) y también, por extensión, a los patronos. Para paralizar sus funciones era necesario envolver también el suelo y las escaleras, y así se hizo. Lo único que no se tocó fueron las paredes sensibles. No se ha comentado mucho la calidad del envoltorio. No se realizó con especial esmero, parecía un trabajo de aficionados. Se pasaron cuerdas y sogas por muescas para que corrieran y se ataron con enormes nudos hechos a mano. No se refleja aquí la gran habilidad que los americanos tienen para envasar con buena presentación y que incluye, por supuesto, el *envasado* de personas. Así, el empaquetado del museo (explícito) y de su personal (implícito) propone que *contener* es sinónimo de *comprender*. Al envolver el museo, ¿se abre el camino hacia el conocimiento?

Como todos los gestos, aquel proyecto generaba una expectativa, una apertura que para cerrarse satisfactoriamente necesitaba, como las preguntas o los chistes, una respuesta. Por definición, un gesto se hace para «subrayar ideas, emociones, etc.», y «muchas veces... tan solo es efectista». Esto tiene que ver con su repercusión inmediata, pues el gesto debe captar la atención o no sobrevivirá lo suficiente como para aglutinar su contenido. Sin embargo, en el tiempo de un gesto hay un problema: su medio real. Revelado por el momento y la circunstancia, su contenido puede estar desajustado con respecto a la forma de presentarse. Tenemos, por

tanto, un efecto inmediato y un efecto lejano, en los que el primero contiene al segundo pero de manera imperfecta.

La forma de presentación tiene sus problemas. El gesto debe remitir a un corpus ya existente de ideas aceptadas y, al mismo tiempo, debe situarse fuera de él. Al principio tiende a percibirse –o a «malpercibirse»– como situado en algún punto del espectro que va desde la hostilidad más rotunda hasta la mera diversión. A este respecto, el hecho de que el gesto tenga que *parecer* arte es un hándicap. Si se percibe como parte de una categoría ya conocida, esa categoría trata de digerirlo. Los gestos logrados –los que sobreviven a su forma de presentarse– suelen evitar el diálogo que procede del universo aceptado del discurso. En un juego, esto equivale a modificar las reglas. Pero en el arte esa modificación se produce con el tiempo y con resultados inciertos e impredecibles. Por ello, los gestos tienen algo de charlatanería y de adivinación. Se apuesta por un futuro que se percibe de manera imperfecta, pero que se desea. Por ende, los gestos son la forma más instintiva de creación artística en el sentido de que no proceden de un conocimiento pleno de aquello que los provoca; nacen de un deseo de conocimiento que, quizás, se haga realidad con el tiempo. La carrera de un artista (si es que los artistas tienen carrera) no puede verse sujeta a demasiados gestos, pues parecería que va dando saltos extraños. Un gesto es antiformal (contra la creencia compartida de que el arte pertenece a su misma categoría) y puede chocar con la suave teleología del resto de la obra de quien lo perpetra. Un artista no puede hacer una carrera a base de gestos a menos que, como en el caso de On Kawara, su carrera se fundamente en la repetición del gesto.

El proyecto de los Christo resulta singular por la consonancia entre su forma de presentación y su contenido posterior, aunque al principio se subrayara evidentemente su aspecto de *diversión*. No hay duda de que los Christo tienen ingenio y sentido del humor, pero sus complejos planteamientos (la risa no es un tema simple) distan mucho de la mera diversión. Su proyecto se dirigía a entender mejor uno de los grandes temas de los sesenta y los setenta: el aislamiento, la descripción y la exposición de la estructura por la que transita el arte, incluido lo que le ocurre al arte en ese proceso. En aquellos momentos la galería era objeto de numerosos ataques bajo cuerda, mientras los artistas, con esa tolerancia ambigua hacia su propia existencia escindida que necesitan para sobrevivir, la utilizaban. Esta es, desde luego, una de las características del arte avanzado en el contexto poscapitalista. Suele haber una feliz coincidencia entre darle al arte lo que es del arte y

darles a los coleccionistas lo que compran. Demasiada conciencia lleva al bochorno, al sonrojo del revolucionario que no se muestra como tal. Haber cumplido con las implicaciones de sus propias ideas y polémicas es un título especial de gloria para algunos artistas de los sesenta y los setenta, incluidos los Christo.

En todos estos gestos la galería se considera como un vacío que está cargado del contenido que en su día tuvo el arte. Afrontar un lugar idealizado que se ha arrogado las virtudes transformadoras del arte ha dado lugar a diversas estrategias. A las ya mencionadas (la muerte de la metáfora, el auge de la ironía, las comedias para asignar valor a lo inútil, la «decreación») debe añadirse la destrucción. La frustración es un ingrediente explosivo del arte tardomoderno cuando las opciones se encierran decididamente en un pasillo convergente de puertas y espejos. Un pequeño apocalipsis se nos viene encima, un apocalipsis que suele confundir sus dilemas con los dilemas del mundo. Solo dos exposiciones reconocieron formalmente esa rabia generalizada: *Violence in Recent American Art [Violencia en el arte americano actual]*, realizada en 1968 en el Museum of Contemporary Art de Chicago de la mano de Van der Marck; y *Destruction Art [Arte de destrucción]*, montada ese mismo año por Elaine Varian en el neoyorquino Finch College, en la que los espacios de la galería mantenían entre sí una relación bastante complicada. Nadie destrozó el museo, si bien los espacios alternativos al mismo se llevaron una paliza. Se logró, con diversos métodos, reducir el carácter de no-lugar y de atemporalidad que tenía la convulsa celda de la galería, así como desplazar de su sitio a la propia galería para reubicarla en otro lugar.

## ■ Epílogo

Volver sobre algo que hemos escrito hace años es lo más parecido que puede haber a regresar de entre los muertos. Asumimos una falsa superioridad sobre nuestro yo anterior, el que realizó todo el trabajo. Así que, al revisar estos artículos, resucitados de las carpetas que los guardan, ¿qué podría añadir? Mucho.

En los últimos diez años se han enterrado muchas cosas como si nunca hubiesen ocurrido. El arte visual no avanza gracias a su buena memoria, y Nueva York es el *locus* de algunos olvidos flagrantes. Se puede reinventar el pasado, debidamente disfrazado, si nadie lo recuerda. De este modo, se define la originalidad, ese fetiche patentado del yo.

¿Qué es lo que se ha enterrado? Uno de los esfuerzos supuestamente nobles de la comunidad artística, la decisión que de manera concertada tomó una generación: poner en cuestión, a través de un conjunto de estilos, ideas y cuasi movimientos, el contexto de su actividad. El arte se hacía antes para crear ilusión; hoy se hace de ilusiones. En los años sesenta y setenta, el intento de acabar con las ilusiones se vio como algo peligroso que no podía tolerarse durante mucho tiempo. Por eso, desde entonces la industria del arte ha venido devaluando aquel intento. Han vuelto las ilusiones, se toleran las contradicciones; el mundo del arte está de nuevo en su sitio y todo en él está en orden.

Cuando se altera o se subvierte la economía de una disciplina, el sistema de valores se vuelve confuso. El modelo económico vigente durante cien años en Europa y en las Américas es el modelo del *producto*. Un producto filtrado por las galerías que se ofrece a coleccionistas e instituciones públicas, que se comenta en revistas, en parte financiadas por esas mismas galerías, y que tiende a acercarse al aparato académico que estabiliza la *historia* –certificando, como hacen los bancos, el valor de su mayor depó-



sito: el museo—. En el arte, al final, la historia vale dinero. Por tanto, no tenemos el arte que nos merecemos, sino el arte por el que pagamos. Este cómodo sistema no fue prácticamente confrontado por la figura clave en la que se apoya: el artista.

La relación del artista de vanguardia con su contexto social se compone de contradicciones, pues el arte visual lleva una lata atada a la cola. Produce *cosas*. Invirtiendo una célebre frase de Emerson, el hombre ha vuelto a tomar las riendas y controla esas cosas; el hombre se ha subido a la silla de montar, pero en su caballo lleva las cosas hacia el banco. Las vicisitudes de este producto, su viaje en zigzag del estudio al museo, provocan por lo general comentarios ocasionales de carácter vagamente marxista. El idealismo implícito en el marxismo es poco atractivo para los empiristas incondicionales (entre los que me incluyo). Cada sistema interpreta la naturaleza humana según los fines que desea conseguir, pero ignorar o disfrazar los aspectos más desagradables de nuestra naturaleza es el elemento fundamental de la capacidad de atracción de todas las ideologías. Nos venden la idea de que somos mejores de lo que somos. Las diversas variantes del capitalismo al menos reconocen nuestro egoísmo esencial: en eso radica su fuerza. Las comedias de la ideología y del objeto (sea una obra de arte, una televisión o una lavadora) se representan en un terreno en el que suelen proliferar las falsas esperanzas, las mentiras y las megalomanías.

El arte está, por supuesto, implicado en todo esto, por lo general como un testigo inocente. Nadie es más inocente que el intelectual profesional, que nunca ha tenido que decidir entre dos males, y para quien el compromiso es sinónimo de arrancarse los galones. La vanguardia introdujo la idea autoprotectora de que su producto poseía un valor estético, social y moral que era místico y redentor. Esta idea nació, a principios de la modernidad, de la fusión de los restos de la filosofía idealista con programas sociales idealistas. Un libro de John Stuart Mill, *On Liberty [Sobre la libertad]*, es posiblemente el texto perfecto para justificar cualquier tipo de vanguardia, sea de derechas o de izquierdas, sea futurista o surrealista. Pero encontrar energía moral en un objeto vendible es como vender indulgencias, y ya sabemos qué tipo de reformas provocó semejante práctica.

Cualesquiera que sean sus virtudes heroicas, el concepto de vanguardia tiene, como vemos ahora, sus cosas negativas. Su peculiar relación con la burguesía (citada por Baudelaire, por primera vez, en su presentación del Salón de 1846) es interdependiente y, en última instancia, paródica. El culto a la originalidad, la determinación del valor, la economía de la escasez de la oferta y la demanda se dan con especial intensidad en las artes visuales. Son el único tipo de arte en el que la muerte del artista causa una

profunda conmoción económica. La marginación social del artista de vanguardia y el lento movimiento de su obra —como si de un avión no tripulado se tratase— hacia los centros de riqueza y de poder se adecuaban perfectamente al sistema económico dominante. Lo primero que se hace con cualquier objeto de valor es separarlo de su creador. Dado que hablaba con una voz privilegiada, el programa social de la modernidad, si es que podemos llamarlo así, ignoró su contexto inmediato para exigir grandes reformas (tal es la falacia de la «fama»: pedirle al jugador de béisbol Babe Ruth soluciones a la Gran Depresión).

Ahora sabemos que el creador tiene un control limitado sobre el contenido de su arte. Es su *recepción* la que en última instancia determina su contenido, y ese contenido es, como nos han enseñado los estudiosos revisionistas, atterradoramente retroactivo. La provisión retroactiva de contenido al arte es hoy una industria artesana y es acumulativa. Todo el mundo ha de encajar su pequeña aportación de contenido. Tampoco tiene el contenido original —si atendemos a la historia de la modernidad— ningún efecto ideológico masivo. La modernidad transformó la *percepción*, si bien aún está por escribirse una política de la misma. En los años sesenta y setenta, durante las protestas de la comunidad artística contra Vietnam y Camboya, se instauró una nueva perspectiva: debía examinarse el sistema por el que transitaba la obra de los artistas. Esto es, a mi juicio, un indicador clave de lo que no sin torpeza ha llegado a denominarse, en las artes visuales, la posmodernidad (¿es la muerte una «posvida»?).

Fue un fenómeno radical. A veces, es más seguro pontificar sobre los grandes temas políticos que limpiar los propios trapos sucios. La valentía política se mide por el grado en que nuestra postura, si se afirma con prudencia, puede perjudicarnos. Resulta menos cómodo iniciar el proceso político desde nuestra casa. Con algunas excepciones (como Stuart Davis y David Smith), los artistas americanos de posguerra entendieron mal la política de la recepción del arte. Sin embargo, varios artistas, en particular los de la generación del minimalismo y el conceptualismo, la entendieron muy bien. Su preocupación implicaba una curiosa trasposición. El examen autorreferencial del arte se convirtió, casi de la noche a la mañana, en un examen de su contexto social y económico.

Hubo varios factores que provocaron este fenómeno. A muchos artistas les irritaba el público que tenía el arte; parecía insensible a todo salvo, en el mejor de los casos, a la «expertización». Y el costoso complejo (galería, coleccionista, casa de subastas, museo) al que inevitablemente se entregaba el arte bajó la voz. La evolución interna del arte empezó a ejercer presión sobre varios límites convencionales, lo que invitaba

a hacer lecturas contextuales. Todo esto ocurría en un agitado contexto social en el que la protesta y las formulaciones radicales estaban a la orden del día. La situación era potencialmente revolucionaria. Esa casi revolución, como no podía ser menos, fracasó. No obstante, algunas de sus ideas y de sus enseñanzas permanecieron, aunque, como ya he dicho, existen intereses creados que quieren hacerlas desaparecer.

Si las respuestas del arte a esta situación fueron teleológicas o políticas es una pregunta que aún hoy no tiene respuesta y que probablemente no la tendrá nunca. Si la obra de arte es la unidad clave del discurso tanto estético como económico –se pensó después–, hemos de eliminarla. El sistema se cierra en un espasmo en torno a un vacío. No hay nada o muy poco que comprar, y *comprar* es, por supuesto, el verbo sacramental. Hagamos que el arte sea difícil y ello estorbará su asimilación. Si el arte vive gracias a la crítica, hagamos que el arte se parezca más a la crítica, convirtámoslo en palabras que hagan que la propia crítica resulte un absurdo. Y luego hagamos que la gente pague por eso. Analicemos al coleccionista, incluida la procedencia de su cuenta bancaria; estudiemos al que Nancy Hanks solía definir como el gran enemigo del museo: el patrono. Estudiemos la deriva empresarial del museo y cómo su director, el miembro de la burguesía más sistemáticamente perseguido, se convierte en un *gitano* con chaqueta y corbata.

Estudiemos el destino monetario del arte, el proteccionismo que rodea a las grandes inversiones. Veamos cómo funciona la casa de subastas, donde el artista vivo puede ser testigo de su propio reconocimiento pero no participar en él. Observemos las contradicciones inherentes al lugar en el que el arte se muestra y se vende. Y advirtamos la autoselección que está implícita en este sistema, en virtud del cual el arte de los museos es muy diferente de aquello de lo que hablaba Cézanne cuando quería rehacer el impresionismo. Justo cuando el formalismo hacía del arte un arte de recetas (y justo cuando la Nueva Crítica solía generar sus propios especímenes poéticos), los museos propusieron un tipo de arte *de museo* –y, en ese sentido, un arte oficial– apropiado para las masas de visitantes. Dudaría en contraponer a esto un declive del buen arte que pudiera escapar a ese proceso. Pero la idea de que aquí hay algo más que nuestra propia arrogancia nos permite percibir unos restos que siguen molestando. ¿Y cómo explicar la pasión por lo temporal que intentó anticiparse al futuro? Sobre todo, se nos recuerda, hemos de ser conscientes de las formas arbitrarias y manipuladoras con las que se asigna valor.

¿Qué carácter tenía esa curiosa explosión de ideas? Aparte del habitual socialismo templado, ¿era un deseo de controlar el contenido del arte por parte de sus productores?

¿O un intento de separar al arte de sus consumidores? Intencionada o no, se dio en los años setenta la descomposición de la corriente dominante en múltiples estilos, movimientos y actividades. Ese pluralismo resultaba intolerable para los puristas estéticos, cuya pasión por esa corriente dominante, sin embargo, ayuda a vender –y no es la primera vez que el idealismo estético y el mercado se solapan a la perfección–.

El sistema mantiene además la certeza del nuevo producto a través de un singular imperativo que yo llamo *encaje* y que es exclusivo de las artes visuales. Casi todos los artistas se encuentran limitados en el tiempo al momento de su mayor contribución y no se les permite salir de ahí. El presente pasa corriendo por delante de ellos y los deja haciendo de conservadores museísticos de su inversión –tristes imperialistas del yo estético–. Tampoco se tolera cambio alguno; el cambio se considera un fracaso moral a menos que pueda demostrarse de forma convincente su moralidad. Desplazados del discurso contemporáneo, esos artistas esperan que les llegue aleatoriamente una brisa del presente. La originalidad se cosifica, su creador también. En cualquier gran ciudad, la escena artística es siempre una necrópolis de estilos y artistas, un columbario visitado y estudiado por críticos, historiadores y coleccionistas.

Qué ironía tan grande que en los años ochenta toda esta perspectiva condujese a una revalidación de todo lo que había sido destapado y rechazado. Regresó el producto y su consumo, y lo hizo con mucho contenido para los que estaban hambrientos de él. La defensa de la nueva obra frente a un consumo tranquilo se realiza bajo diversas máscaras, en las que son descifrables complejas ironías internas. El tema se explota a sí mismo y retornan algunas paradojas del pop, auspiciadas con frecuencia por una crítica que cuestiona brillantemente el fundamento de los juicios de valor. El espacio expositivo ha vuelto a ser de nuevo el escenario incuestionado del discurso. Pero de eso trata este libro. Baste recordar ahora que el esquivo y peligroso arte del período 1964-1976 se está hundiendo, con sus enseñanzas, hasta perderse de vista, como no podía ser de otro modo dadas las condiciones de nuestra cultura.

Brian O' Doherty  
Nueva York, 1986