

1900—1909

52 1900a Sigmund Freud publica *La interpretación de los sueños*: en Viena, el ascenso del arte expresivo de Gustav Klimt, Egon Schiele y Oskar Kokoschka coincide con el nacimiento del psicoanálisis. HF

57 1900b Henri Matisse visita a Auguste Rodin en su estudio de París pero rechaza el estilo escultórico del veterano artista. YAB

64 1903 Paul Gauguin muere en las islas Marquesas, en el Pacífico Sur: el recurso al arte tribal y a las fantasías primitivistas en Gauguin influye en las primeras obras de André Derain, Henri Matisse, Pablo Picasso y Ernst Ludwig Kirchner. HF
Recuadro: Lo exótico y lo naif HF

70 1906 Paul Cézanne muere en Aix-en-Provence, en el sur de Francia: después de las retrospectivas de Vincent van Gogh y Georges Seurat el año anterior, la muerte de Cézanne muestra el Postimpresionismo como pasado histórico, y el Fauvismo como su heredero. YAB
Recuadro: Roger Fry y el Grupo de Bloomsbury RK

78 1907 Con las incoherencias estilísticas y los impulsos primitivistas de *Les Femmes d'Alger*, Pablo Picasso lanza el más formidable ataque de la historia contra la representación mimética. RK

Recuadro: Gertrude Stein RK

85 1908 Wilhelm Worringer publica *Abstraktion und Einfühlung* [Abstracción y empatía], donde compara el arte abstracto con el arte representacional como una retirada del mundo frente al compromiso con él: el Expresionismo alemán y el Vorticismismo inglés profundizan en esta polaridad psicológica de manera diferenciada. HF

90 1909 F. T. Marinetti publica el primer manifiesto futurista en primera plana del diario parisino *Le Figaro*: por vez primera, la vanguardia se asocia con la cultura de los medios de comunicación y se declara en rebeldía frente a la historia y la tradición. BB/RK

Recuadro: Eadweard Muybridge y Étienne-Jules Marey HF

Sigmund Freud publica *La interpretación de los sueños*: en Viena, el ascenso del arte expresivo de Gustav Klimt, Egon Schiele y Oskar Kokoschka coincide con el nacimiento del psicoanálisis.

Sigmund Freud declara en el epígrafe de *La interpretación de los sueños*: «Si no puedo inclinar a los poderes superiores, moveré las regiones infernales». Con este pasaje tomado de la *Eneida*, el fundador vienés del psicoanálisis pretendía «describir los esfuerzos de los impulsos instintivos reprimidos». Y precisamente aquí, podríamos pensar, reside la relación entre este intrépido explorador del inconsciente e innovadores tan descarados del arte vienés como Gustav Klimt (1862-1918), Egon Schiele (1890-1918) y Oskar Kokoschka (1886-1980). Porque también pareció que ellos movían las regiones infernales, en los primeros años del siglo, mediante una expresión liberadora de los instintos reprimidos y los deseos inconscientes.

Y estos artistas movieron las regiones infernales, pero la liberación no fue sencilla. La expresión sin trabas es infrecuente en el arte, menos aún en el psicoanálisis, y Freud no la habría apoyado en ningún caso: coleccionista conservador de objetos antiguos egipcios y asiáticos, recelaba de los artistas modernos. La conexión entre estos cuatro contemporáneos vieneses se traza mejor mediante la idea de «trabajo del sueño» desarrollada por Freud en *La interpretación de los sueños*. Según este histórico estudio, un sueño es un «jeroglífico», una narración en imágenes fracturada, un deseo secreto que lucha por expresarse y un censor interno que lucha por reprimirlo. Este conflicto se sugiere a menudo en las pinturas más provocadoras de Klimt, Schiele y Kokoschka, que con frecuencia son retratos: la lucha entre expresión y represión tanto en el modelo como en el pintor. Tal vez en mayor medida que otros estilos modernos, este arte sitúa al espectador en la posición del intérprete psicoanalítico.

Rebelión edípica

Aunque París es más famoso como capital del arte moderno, en Viena tuvieron lugar varios acontecimientos que son paradigmáticos de las vanguardias del cambio de siglo. En primer lugar, el acto mismo de la «secesión», es decir el abandono de la Academia de Bellas Artes en 1897 por un grupo de 19 artistas (como Klimt) y arquitectos (como Joseph Maria Olbrich [1867-1908] y Josef Hoffmann [1870-1956]) para formar un orden propio, incluso con su propio edificio (1). En contraste con la vieja guardia académica, la *Sezession* abogaba por lo nuevo y lo juvenil incluso en los nombres del estilo internacional que adoptó, que se llamó *Art Nouveau* en francés y *Jugendstil* en alemán (literalmente, «estilo de juventud»). También era típico de las vanguardias que esta defensa provocase un gran escándalo. Primero, en



1 • Joseph Maria Olbrich, *Edificio de la Sezession de Viena*, 1898
Vista de la entrada principal.

1901, la Universidad de Viena rechazó una lúgubre pintura sobre el tema de la filosofía que había encargado a Klimt, que respondió con una segunda obra sobre el tema de la medicina que fue aún más escandalosa. Más adelante, en 1908, la Escuela de Artes y Oficios expulsó a Kokoschka después de una representación de su escabrosa obra dramática de pasión y violencia, *El asesino, la esperanza de la mujer*, la primera prohibición en su larga y nómada vida. Y por último, en 1912, las autoridades acusaron a Schiele de secuestro y corrupción de una menor, lo encarcelaron durante 22 días y quemaron muchos de sus dibujos de contenido sexual explícito.

Estas controversias no se organizaron para excitación de la burguesía, sino que señalaban auténticas fisuras entre la realidad privada y la moralidad pública en la Viena de la época. Porque el nuevo arte surgía mientras el Imperio austrohúngaro se hundía; fue un síntoma, como ha apuntado el historiador Carl E. Schorske, de «la crisis del ego liberal» en el viejo orden. En este punto encontramos una nueva conexión con Freud: más que una liberación del yo, este arte da fe de un conflicto en el interior del sujeto individual en relación con sus autoridades amenazadas, la academia y el Estado —en términos freudianos, el superego que nos vigila a todos—, «una crisis de la cultura caracterizada por una combinación ambigua de rebelión edípica colectiva y búsqueda narcisista de un nuevo yo» (Schorske).

Esta crisis no fue precisamente puntual ni uniforme. Existían diferencias no sólo entre la *Sezession* y la Academia sino también entre la estética expresionista de jóvenes pintores como Schiele y Kokoschka y el *ethos* del *Art Nouveau* de artistas de la *Sezession* como Klimt, que propugnaba una «obra de arte total». (Esta *Gesamtkunstwerk* halló su ilustración en el Palais Stoclet de Bruselas, diseñado por Hoffmann en 1905-1911 con murales arbóreos de mosaico creados por Klimt [2]). La *Sezession* también estaba aquejada de divisiones internas. En sus estudios de artesanía (*Werkstätte*), promovió las artes decorativas, que otros estilos modernos a menudo suprimían («lo decorativo» pasó a ser un término incómodo para muchos defensores del arte abstracto); por ejemplo, Klimt utilizaba medios tan arcaicos como la pintura al temple y el pan de oro, además del mosaico. Por otra parte, en su uso expresivo de la línea y el color, la *Sezession* también promovió experimentos modernos con la forma abstracta. De este modo, quedó atrapado en una contradicción: en estilo, entre la figuración y la abstracción; en talante, entre el malestar del *fin-de-siècle* y la *joie de vivre* de principios del siglo XX. Y este conflicto tendió a ser recordado en la línea tensa, casi neurasténica que Klimt transmitió a Schiele y Kokoschka.

En estas tensiones con el estilo *Art Nouveau* de la *Sezession*, el gran crítico alemán Walter Benjamin (1892-1940) alcanzó a ver más tarde una contradicción esencial entre la base individual del arte trabajado y la base colectiva de la producción industrial:

La transfiguración del alma solitaria fue [el] objetivo aparente [del *Art Nouveau*]. El individualismo fue su teoría. Con [el diseñador belga Henry] van de Velde, apareció la casa como expresión de la personalidad. Los adornos eran para esa casa lo que la firma es para una pintura. La verdadera significación del *Art Nouveau* no se expresaba en esta ideología. Representó el último intento de encontrar una salida por parte del Arte encarcelado por el avance técnico dentro de su torre de marfil. Movilizó todas las fuerzas de reserva de la interioridad. Hallaron su expresión en el lenguaje mediático de la línea, en la flor como símbolo de la Naturaleza desnuda, vegetal que se enfrentaba al entorno armado con tecnología.

Si el *Art Nouveau* representaba una última salida por parte del Arte, la *Sezession* señaló su adopción plena de la Torre de Marfil, tal como ilustra su edificio blanco, con sus adornos florales en la fachada y su cúpula reticulada, concebido por su diseñador Olbrich como «un templo del arte que ofrecería al amante del arte un lugar de refugio tranquilo y elegante». Así pues, incluso cuando la *Sezession* rompió con la Academia, lo hizo sólo para retirarse a un espacio más prístino de autonomía estética. Y sin embargo, en una nueva contradicción, la *Sezession* hizo que esa autonomía expresara el espíritu de su época, tal como anunciaba el lema inscrito bajo la cúpula: «A CADA ÉPOCA SU ARTE, AL ARTE SU LIBERTAD». He aquí, como los historiadores del arte de Viena podrían haber dicho en la época, la misma «voluntad artística» (*Kunstwollen*) de este nuevo monumento.

Desafío teñido de impotencia

El primer presidente de la *Sezession* de Viena fue Gustav Klimt, cuya carrera fue desde la cultura histórica del Imperio austrohúngaro, pasando por la rebelión antitradicional de la vanguardia en el cambio



2 • Josef Hoffmann, Palais Stoclet, Bruselas, 1905-1911
Murales del comedor de Gustav Klimt, muebles de Josef Hoffman.

de siglo, hasta el retrato ornamental de la alta sociedad vienesa cuando esta rebelión moderna pareció, al menos para él, derrotada. Su padre, que era grabador, lo había enviado a la Escuela de Artes y Oficios, de la que salió siendo decorador arquitectónico en 1883, en el momento en que se terminaban los edificios monumentales de la Ringstrasse central de la Viena remodelada. Entre sus primeras obras hubo pinturas alegóricas para dos nuevos edificios de la Ringstrasse: una pintura de figuras dramáticas (incluido Hamlet) para el techo del Teatro Municipal (1886-1888) y una pintura de representantes culturales (incluida Atenea) para el vestíbulo del Museo de Historia del Arte (1891). En 1894, sobre la base de estos éxitos, la nueva Universidad de Viena le encargó la ejecución de tres pinturas en el techo, que debían representar a la Filosofía, la Medicina y la Jurisprudencia, respectivamente, sobre el tema típico de la Ilustración del «Triunfo de la Luz sobre las Tinieblas». Klimt trabajó de forma intermitente en el proyecto durante los 10 años siguientes, exponiendo la primera pintura, *La Filosofía*, en 1900. En esas fechas, sin embargo, estaba absorto en la *Sezession*, y la pintura acabada no fue ni mucho menos lo que la Universidad tenía en mente. En vez de un panteón de filósofos, Klimt presentó un tránsito angustiado de cuerpos entremezclados por un espacio amorfo supervisados por una oscura esfinge en el centro y una cabeza luminosa (que recordaba a Medusa más que a Atenea) en el fondo. En este mundo, las Tinieblas parecían triunfar sobre la Luz.

Si Klimt puso en entredicho la filosofía racionalista en este encargo para la Universidad, se burló de la medicina terapéutica en el siguiente, que vio la luz en 1901. En este caso la Medicina se representa como otro infierno, con más cuerpos si cabe, unos entregados a un sueño sensual, otros mezclados con cadáveres y esqueletos, en una grotesca fantasmagoría de «la unidad de la vida y la muerte, la interpenetración de la vitalidad instintual y la disolución personal»



3 • Gustav Klimt, *La Jurisprudencia*, 1903-1907

Óleo sobre lienzo, dimensiones desconocidas (destruido en 1945).

(Schorske). Esta pintura, que supuso una bofetada aún más fuerte en el rostro de la Universidad, volvió a ser rechazada y Klimt reprimido. Su réplica fue adaptar la representación definitiva de *La Jurisprudencia* [3] para convertirla en un último infierno de castigo penal, con tres grandes e intensas furias alrededor de un hombre escuálido, todos desnudos en un espacio oscuro en la parte inferior, y tres gracias pequeñas e impasibles vestidas en un espacio hierático en la parte superior. Estas figuras alegóricas de la Verdad, la Justicia y la Ley no ayudan ni mucho menos a la víctima masculina, que, rodeada de tentáculos de pulpo, está a merced de las tres furias de castigo (una duerme displicente, otra mira en actitud vengativa, y otra hace un guiño como si aceptase un soborno). Aquí el castigo parece psicologizado como castración: el hombre está demacrado, con la cabeza agachada, el pene cerca de las fauces del pulpo. En cierto sentido, es a este hombre coartado a quien Schiele y Kokoschka intentarán liberar, aunque en su arte también seguirá estando roto. «Su desafío estaba teñido del espíritu de la impotencia», escribe Schorske acerca de Klimt. Esto también es cierto en los casos de Schiele y Kokoschka.

Estos encargos fallidos señalaron una crisis general del arte público en aquella época: era evidente que el gusto del público y la pintura avanzada se habían separado. En general, Klimt abandonó entonces la vanguardia para pintar retratos realistas de elegantes personajes sociales de la alta sociedad, personas decorativas colocadas sobre fondos decorativos. Su abandono dejó en manos de Schiele y Kokoschka el peso de la exploración de los «impulsos instintivos reprimidos», algo que hicieron en forma de figuras a menudo angustiadas, despojadas de referencia histórica y contexto social. (Mirar sus figuras, observó Schiele, es «mirar hacia dentro».) Escépticos en lo relativo a los refinamientos decorativos del *Art Nouveau*, tanto Schiele como Kokoschka acudieron a los pintores postimpresionistas y simbolistas en busca de precedentes. (Como en otras capitales, las exposiciones retrospectivas de Vincent van Gogh y Paul Gauguin fueron influyentes, al igual que las muestras organizadas por la *Sezession* del noruego Edvard Munch [1863-1944] y el suizo Ferdinand Hodler [1853-1918].)

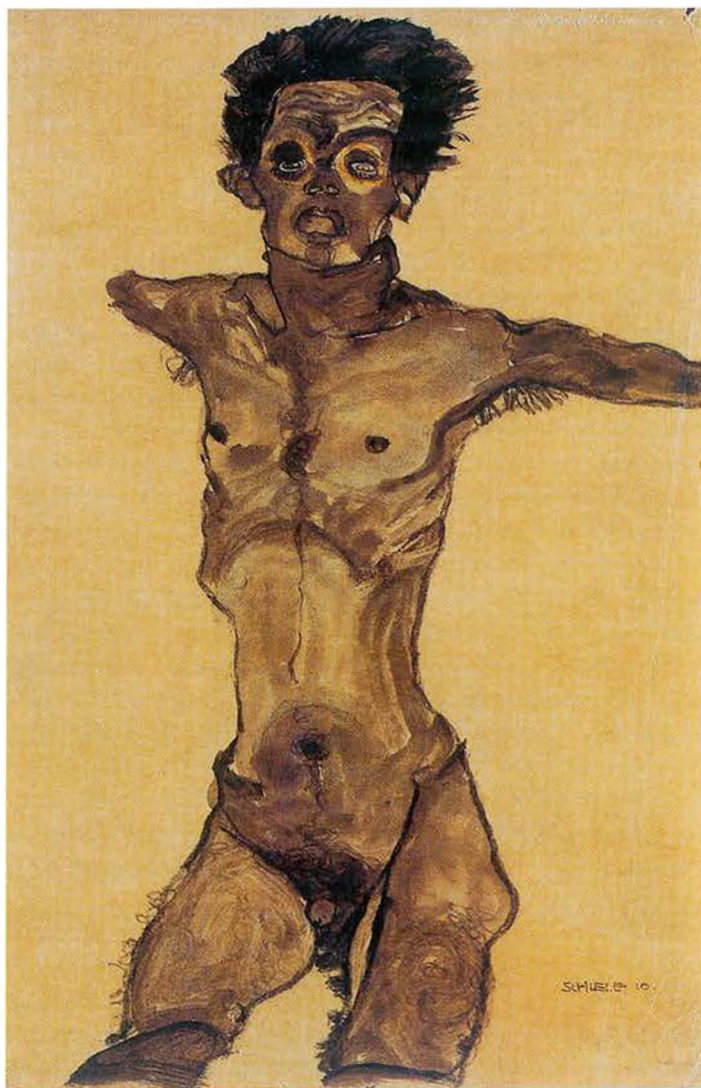
Retratos sintomáticos

Educado en una familia burguesa de funcionarios de los ferrocarriles, Egon Schiele conoció a Klimt en 1907 y no tardó en adaptar la línea sinuosa y sensual de su mentor a su propio modo de dibujar, angular y nervioso; en los diez años que precedieron a su muerte (Schiele murió como consecuencia de la epidemia de gripe de 1918), produjo unas 300 pinturas y 3.000 obras sobre papel. Con rojos sangrientos y ocre terrosos, amarillos pálidos y negros sombríos, Schiele intentó pintar directamente el *pathos* en paisajes melancólicos con árboles raquíticos, pero también imágenes desesperadas de madres e hijos agraviados. Más conocidos son sus dibujos de muchachas adolescentes, a menudo sexualmente explícitas, y sus autorretratos, a veces en posturas igualmente explícitas. Si Klimt y Kokoschka exploraron la relación recíproca entre las pulsiones sádicas y masoquistas, Schiele exploró otro par freudiano de placeres perversos, el voyeurismo y el exhibicionismo. Con frecuencia mira de manera tan atenta —al espejo, a nosotros— que la diferencia entre

su mirada y la nuestra amenaza con disolverse, y parece convertirse en su único espectador, el mirón solitario de su propia exposición. Pero, en general, Schiele no parece insolentemente orgulloso de su propia imagen en tanto en cuanto desvelada patéticamente por su perjuicio.

Examinemos su *Autorretrato desnudo en gris con la boca abierta* [4]. La figura recuerda a la escuálida víctima de *La Jurisprudencia* dada la vuelta y rejuvenecida. Se ha liberado; pero aunque libre, está roto: sus brazos ya no están atados, están amputados. Menos ángel en vuelo, es un espantapájaros alicortado y cercenado por las rodillas. Su ligera asimetría presenta también otras oposiciones: aunque varón, su pene está replegado, y su torso es más femenino que otra cosa. Con cercos alrededor de los ojos, su rostro parece una mascarilla mortuoria, y su boca abierta podría interpretarse igualmente como un alarido o como una boqueada de muerte. Este autorretrato parece captar el momento en que la vitalidad y la mortalidad se encuentran en una morbosidad neurótica.

Esta transformación de la figura es el principal legado del arte vienes de esta época. Podría parecer conservador en relación con otras manifestaciones de arte moderno, pero provocó la condena de los na-



4 • Egon Schiele, *Autorretrato desnudo en gris con la boca abierta*, 1910
Gouache y lápiz negro sobre papel, 44,8 x 31,5 cm

▲ zis por «degenerado» treinta años después. Pasado ya el momento como ideal clásico (el desnudo académico) y tipo social (el retrato correcto), la figura se convierte aquí en una clave de la alteración psicosexual. Sin la influencia directa de Freud, estos artistas desarrollaron una suerte de retrato sintomático que amplió las interpretaciones expresivas de personas de Van Gogh, un retrato que recuerda no tanto los deseos del artista como las represiones del modelo, indirectamente, mediante tics y tensiones del cuerpo. En este caso, lo que es la línea atenuada, a menudo descarnada, en Klimt y Schiele, es la línea agitada, a menudo arañada, en Kokoschka: un signo del aflorar tortuoso del conflicto subjetivo.

También influido por Klimt, Oskar Kokoschka desarrolló este retrato sintomático aún más que Schiele, y llegó más lejos en la exploración de su dimensión perturbadora, hasta el punto de verse obligado a abandonar Viena. Mientras duraron sus problemas, Kokoschka recibió el apoyo del arquitecto moderno y crítico Adolf Loos (1870-1933), ya conocido por sus proyectos austeros y sus virulentas polémicas, y podría decirse que el retrato de este gran purista que Kokoschka pintó en 1909 captó la «asociación de contrarios» de ambos [5]. Esta pintura, parecida al autorretrato de Schiele en aspectos estilísticos (hasta los ojos rodeados de aros), evoca una subjetividad que sin embargo es muy diferente. Loos, vestido, mira hacia dentro: está sereno, pero se nota que está sometido a una gran presión. De hecho, en lugar de expresado, o presionado hacia fuera, su ser parece comprimido, o presionado hacia dentro. Dueño de sí mismo y sereno, contiene sus energías con una ansiedad que parece deformar sus manos retorcidas.

Un año antes de que se pintara el retrato, Loos había publicado su diatriba contra el *Art Nouveau* de la *Sezession*; titulada «Ornamento y delito» (1908), podría haberse titulado igualmente «El ornamento es un delito». Loos entendía el ornamento como algo no sólo de origen erótico sino también excremental, y aunque disculpaba esa amoralidad en los niños y en los «salvajes», «el hombre de nuestro tiempo que, respondiendo a un impulso interior, embadurna las paredes con símbolos eróticos es un delincuente o un degenerado». No es casual que, en el país al que el novelista Robert Musil puso el sobrenombre excremental de «Kakania», Freud publicara también su primer ensayo sobre el «carácter y el erotismo anal» en 1908. Sin embargo, mientras Freud sólo aspiraba a comprender los propósitos civilizados de esta represión de las pulsiones erótico-anales, Loos quería imponerlos: «La cultura de un país puede juzgarse por el grado de suciedad de las paredes de los aseos», escribió. «La evolución de la cultura es sinónimo de eliminación del ornamento de los objetos utilitarios.» Loos no simpatizaba con el psicoanálisis; su amigo y compatriota el crítico Karl Kraus (1874-1936) dijo que era «la enfermedad de la cual piensa que es el remedio». Pero al igual que Freud, Loos imaginó lo anal como una zona turbia de indefinición, y esto explica por qué insinuó que las artes aplicadas de la *Sezession* y los arrebatos violentos del Expresionismo eran excrementales. En contra de esta confusión, Loos y Kraus exigían una práctica autocrítica en la que cada arte, lenguaje y disciplina fuera cada vez más diferenciado, apropiado y puro. No está de más recordar que Viena albergaba no sólo a pintores tan perturbadores como Klimt, Schiele y Kokoschka, sino también a voces tan disciplinadas como Loos en la arquitectura, Kraus en el periodismo, Arnold Schoenberg (1874-1951) en la música y Ludwig Wittgenstein (1889-1951) en la filosofía



5 • Oskar Kokoschka, *Retrato del arquitecto Adolf Loos*, 1909

Óleo sobre lienzo, 73,7 x 92,7 cm

(que escribió que «toda filosofía es la crítica del lenguaje»). Así pues, ya a principios de siglo encontramos en Viena una oposición firme a buena parte del movimiento moderno que siguió: una oposición entre libertades expresivas y limitaciones rigurosas.

BIBLIOGRAFÍA

- BENJAMIN, Walter, «The Paris of the Second Empire in Baudelaire», en *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, Londres, New Left Books, 1973 [ed. cast.: «El París del Segundo Imperio de Baudelaire», en *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, trad. Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1998].
- JANIK, Allan, y TOULMIN, Stephen, *Wittgenstein's Vienna*, Nueva York, Simon and Schuster, 1973 [ed. cast.: *La Viena de Wittgenstein*, trad. Ignacio Gómez de Liaño, Madrid, Taurus, 1998].
- LOOS, Adolf, «Ornament and Crime», en Ulrich Conrads (ed.), *Programs and Manifestoes on 20th-Century Architecture*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1975 [ed. cast.: *Programas y manifestos de la arquitectura del siglo xx*, Barcelona, Lumen, 1973].
- SCHORSKE, Carl E., *Fin-de-Siècle Vienna: Politics and Culture*, Nueva York, Vintage Books, 1980 [ed. cast.: *Viena fin-de-siècle: política y cultura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981].
- VARNEDOE, Kirk, *Vienna 1900: Art, Architecture, and Design*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1985.

Henri Matisse visita a Auguste Rodin en su estudio de París, pero rechaza el estilo escultórico del veterano artista.

Cuando Henri Matisse (1869-1954) visitó a Auguste Rodin (1840-1917) en su estudio en 1900, éste era a sus 65 años una figura de gran prestigio. Rodin gozaba desde hacía tiempo de una considerable reputación de escultor solitario que había sido capaz de rejuvenecer un medio moribundo después de un siglo entero de tediosos monumentos académicos y previsibles estatuas *kitsch*. Pero su producción escultórica se dividía, como ha señalado el historiador del arte estadounidense Leo Steinberg, en una parte pública y otra privada: aunque su reputación se basaba en gran medida en sus obras en mármol, que en algunos aspectos suponían una continuación de la tradición académica más que una inversión, la parte más extensa e innovadora de su producción (en numerosas obras en escayola rara vez pasadas al bronce) se guardaba en el secreto de su estudio. Su *Monumento a Balzac*, con su gruesa columna de un cuerpo vestido con un gabán que lo priva de todo atributo expresivo tradicional, fue quizá la primera escultura pública en la que Rodin desveló su estilo preferido, privado: su inauguración en 1898, que generó un gran escándalo, puede considerarse el nacimiento de la escultura moderna. Rodin había trabajado asiduamente en el monumento durante siete años y se sintió herido (aunque quizá no del todo sorprendido) al ser rechazado como «burdo bosquejo» por los miembros de la Société des Gens de Lettres que la habían encargado y fue caricaturizada temerariamente por la prensa (no se instalaría en su actual emplazamiento público en París hasta 1939). Rodin respondió a las críticas erigiendo un pabellón en la Exposición Universal de 1900, que se celebró en diversos lugares de París de abril a noviembre de ese año, para albergar una retrospectiva de sus obras: para Matisse y muchos otros en este punto, Rodin representaba el ideal romántico del artista inflexible, que se negaba a ceder ante las presiones de una sociedad burguesa.

Dice la leyenda que cuando Matisse, animado por un admirador amigo suyo que era también uno de los muchos ayudantes de Rodin, visitó al veterano escultor, llevó consigo una selección de sus rápidos bocetos sobre el modelo para recabar su opinión, y que a Rodin no le gustó mucho lo que vio. Sus consejos —que Matisse debía «mimar» más su dibujo y añadir detalles— cayeron en un saco decididamente roto: no había mucha diferencia entre este precepto y las instrucciones de la École des Beaux-Arts que Matisse había rechazado definitivamente (y que esperaba que Rodin también desdijera).

Tras los pasos del maestro

Pero cualesquiera que fueran las orientaciones que Matisse esperaba de Rodin en relación con su método de dibujo, la visita debió de estar motivada sobre todo por la curiosidad que sentía por la práctica escultórica de Rodin. No se sabe con certeza si en aquel momento Matisse trabajaba ya en *El siervo* [1]; pero, ya sea como causa subyacente de la visita o como su efecto inmediato, esta escultura señala tanto el



1 • Henri Matisse, *El siervo*, 1900-1903 (fundido 1908)
Bronce, altura 92,4 cm

primer contacto serio de Matisse con el arte de Rodin como su alejamiento definitivo de él, pues se trata de una respuesta directa a *El caminante* sin brazos de Rodin [2], que se expuso como estudio para *San Juan Bautista*, junto con el mucho más anodino y anatómicamente completo *San Juan* propiamente dicho, en el pabellón de 1900. Utilizando el mismo modelo –un hombre apodado Bevilacqua, que era desde hacía tiempo uno de los preferidos de Rodin– en aproximadamente la misma postura, Matisse subrayó su deuda con Rodin y las diferencias entre ambos, una dialéctica que se agudizó más tarde con la amputación de los brazos de *El siervo* en el momento de su fundición, en 1908.

Aun cuando en realidad *El caminante* de Rodin no camina –como ha señalado Leo Steinberg, sus dos pies están firmes en el suelo, de modo muy parecido a los de un «boxeador profesional al lanzar un golpe»–, se crea la ilusión de energía aprisionada: el movimiento está detenido, pero la figura está presta para saltar. *El siervo* de Matisse, en cambio, es irremediabilmente estático, reservado. El espectador nunca siente la tentación de imaginar la figura en movimiento, nunca siente la tentación de animarlo en su mente. El cuerpo parece maleable: las proporciones poco gráciles del modelo se acentúan debido a la sinuosa curva que traza en el espacio la figura entera, una ondulación general que proviene del vientre abultado y abarca el cuerpo en toda su altura, atravesando el tórax retrasado y la espalda encorvada hasta la cabeza inclinada en una dirección, y bajando hasta la espinilla derecha que actúa como ruptura bajo la rodilla doblada hacia dentro, en la otra. No sugiere extensión de ninguna clase, ni en el espacio mental ni en el físico: esta escultura, uno de los primeros antimonumentos decididamente modernos, reivindica su autonomía como objeto.

No quiere decir esto que *El siervo* no deba nada al oficio de Rodin. La misma impresión de maleabilidad de la escultura proviene en gran medida de la agitación superficial de la obra, un rasgo estilístico esencial del arte «privado» de Rodin que señala una de las mayores convulsiones en la tradición escultórica occidental desde la Antigüedad, una tradición que exigía que el escultor «diera vida» al mármol (el mito de Pigmalión), que nos hiciera creer (o más bien que fingiera que nos hacía creer, pues nunca se engaña a nadie) que su estatua estaba dotada de vida orgánica. Aunque el Rodin público es plenamente heredero de esta tradición, el Rodin privado es un maestro del «arte procesual», su escultura es un catálogo de los procedimientos, accidentales o no, que constituyen el arte del modelado o el vaciado. La herida abierta en la espalda de *El caminante*, el gran corte que surca la de la *Figura voladora* (1890-1891), las excrecencias en la frente de su *Baudelaire* de 1898 y muchas otras «anomalías» incorporadas al bronce atestiguan la determinación de Rodin de tratar los procesos escultóricos como un lenguaje cuyos signos son manipulables. En otras palabras, el Rodin público aboga por la transparencia de la escultura como lenguaje, en tanto que el Rodin privado insiste en su opacidad, en su materialidad.

Matisse, estimulado sin duda por estos ejemplos, acentúa la agitación de la superficie de *El siervo*; reúne discontinuidades musculares y concibe toda su escultura como una acumulación de pequeñas formas redondas más o menos lisas, o de muescas en las que la luz titubea. Pero de ese modo va demasiado lejos y se acerca al estilo de Medardo Rosso (1858-1928), el sedicente rival italiano de Rodin que se catalogó como impresionista y que de hecho aspiraba a imitar las pin-



2 • Auguste Rodin, *El caminante*, 1900
Bronce, 84 x 51,5 x 50,8 cm

celadas impresionistas en sus esculturas en cera. A diferencia de la de Rodin, la escultura de Rosso es pictórica, y además rigurosamente frontal. El efecto desvanecedor de la luz sobre las superficies de Rosso, la manera en que los contornos de sus figuras son devorados por la sombra y sólo pueden percibirse desde un único punto de vista, son rasgos que Matisse rechaza en el mismo instante en que coquetea con su posibilidad.

El siervo, una de las dos piezas que sirvieron a Matisse para aprender el arte de la escultura (¡fueron necesarias entre 300 y 500 sesiones con el modelo!), es pues una obra paradójica: en su imitación incontrolada de las marcas «procesuales» de Rodin, Matisse es más papista que el papa. La agitación de la superficie corre el peligro de destruir la integridad de la figura y su arabesco general, y de transformarla, como quería Rosso, en un sucedáneo de la imagen. A partir de entonces, Matisse comprendería mejor el principio de materialidad de Rodin, y no volvería a abusar de él de este modo. Casi todas sus obras en bronce futuras seguirían llevando las marcas de su manipulación de la arcilla, pero sin poner en peligro la esencia física de la escultura. El ejemplo más llamativo de este efecto es quizás la exageración de la frente de *Jeannette V* [3], que causó un impacto tan hondo en Picasso cuando la descubrió en 1930 que se aprestó a emularla en una serie de cabezas o bustos que modeló poco después.

Pero durante su visita al estudio de Rodin, Matisse también aprendió las diferencias esenciales entre su estética y la del maestro: «No entendía cómo Rodin podía trabajar en su *San Juan*, amputando la mano y dejándola en un gancho; trabajó en los detalles sosteniéndola en su mano izquierda, al parecer, manteniéndola de algún modo separada del conjunto, sustituyéndola después en el extremo del brazo; luego intentó encontrar su dirección de acuerdo con su movimiento general. Ya, por mí mismo sólo podía imaginar la arquitectura general, sustituyendo los detalles explicativos por una síntesis viva y sugerente». Matisse había comprendido ya que no era «realista» cuando modeló un jaguar basándose en una obra del escultor francés del siglo XIX Antoine-Louis Barye y no comprendió la anatomía de un gato desollado que se había agenciado para la ocasión (*Jaguar devorando una liebre* [1899-1901], la otra escultura a través de la cual aprendió su arte y dijo adiós a la verosimilitud anatómica). No fue pues la escueta artificiosidad del método de Rodin lo que molestó a Matisse sino la combinación de fragmentos injertados y su interminable fascinación por la figura parcial.

Lo cual quiere decir que Matisse pasó por alto uno de los aspectos más modernos de la práctica de Rodin, que Constantin Brancusi, en cambio, emularía y perfeccionaría (no es casual que Brancusi, después de un breve aprendizaje en el estudio de Rodin, huyera bajo el



3 • Henri Matisse, *Jeannette V*, 1916
Bronce, altura 58 cm



4 • Aristide Maillol, *La Méditerranée (El Mediterráneo)*, 1902-1905
Bronce, 104,1 x 114,3 x 75,6 cm, incluida la base

hechizo de una verdadera «ansiedad de influencia», afirmando que «nada crece bajo las sombras de los grandes árboles»). Cabría decir incluso que el aspecto de cortar y pegar de la escultura de Rodin, en virtud del cual el molde de la misma figura o del mismo fragmento de figura se reutilizaba en diferentes grupos y diferentes orientaciones en el espacio, representó el primer brote de lo que sería, con las cons-

▲ trucciones cubistas de Picasso, uno de los principales tropos del arte del siglo XX.

Matisse se resistió a la fragmentación metonímica de Rodin, y en algunos aspectos su escultura representa el enfoque opuesto. Con otros escultores, ese deseo de pensar la figura como un todo indivisible se transformó en una moda académica, sobre todo porque iba acompañada de un compromiso arraigado con el motivo tradicional del desnudo femenino. Produjo, por ejemplo, los desnudos rechonchos de Aristide Maillol (1861-1944) [4], o las siluetas mucho más esbeltas, en la otra orilla del Rin, de Wilhelm Lehmbruck (1881-1919), ambos escultores con una fuerte inclinación hacia la tradición grecorromana y optando, al contrario de Rodin y Matisse, por superficies decididamente lisas por las cuales se exige al bronce que imite al mármol. Esta reafirmación del conjunto generó incluso una suerte de escultura híbrida que podríamos llamar pseudocubista o proto-Art Deco: Jacques Lipchitz, Raymond Duchamp-Villon y Henri Laurens en París y, hasta cierto punto, Jacob Epstein y Henri Gaudier-Brzeska en Inglaterra produjeron obras que parecen basarse en un modo de articulación cubista pero que en realidad exageran la solidez de la masa, y su discontinuidad de planos permanece en el nivel superficial de una envoltura estilística y nunca compromete plenamente el volumen en el espacio.

El rasgo fundamental que distingue las obras de estos escultores de las de Matisse es que son totalmente frontales —hechas para ser contempladas desde un único punto de vista (a veces desde cuatro distintos, en los casos de Maillol o Laurens)—, mientras que las de Matisse decididamente no lo son. Para comprender este punto, sería útil tener en cuenta lo que el historiador del arte germano-estadounidense Ru-



5 • Henri Matisse, *La espalda (I)*, ca. 1909
Bronce, 188,9 x 113 x 16,5 cm

dolf Wittkower propuso, junto con el ejemplo de Rodin, como uno de los dos únicos caminos que la escultura del siglo XIX ofreció a la generación de Matisse, a saber, las teorías del escultor alemán Adolf von Hildebrand (1847-1921), por improbable que sea que Matisse llegase a conocer a Hildebrand excepto de oídas. Hildebrand sostenía que toda escultura debe ser un relieve disfrazado, formado por tres planos escalonados en profundidad, cuya legibilidad debe ser inmediatamente accesible desde un punto de vista determinado. (En su opinión, la grandeza de Miguel Ángel reside en que siempre nos permite percibir la presencia virtual del bloque de mármol: sus figuras están «emparedadas» entre las partes anterior y posterior de la masa de piedra original.) Un auténtico relieve es aún mejor, escribió Hildebrand, ya que, en éste, las figuras (enmarcadas) están prácticamente exentas de tener que ocuparse de las ansiedades del espacio circundante infinito. En una palabra, Hildebrand pensaba en términos de planos (y desdeñaba el modelado por considerarlo demasiado físico).

Incluso en la serie de cuatro relieves de *Espaldas* que produjo de 1909 a 1930, Matisse desobedeció las instrucciones de Hildebrand (de



6 • Henri Matisse, *La espalda (II)*, 1916
Bronce, 188,5 x 121 x 15,2 cm

hecho, en estas obras estuvo más cerca que nunca de Rodin, cuyo segundo monumento «fallido» famoso, *Las puertas del infierno*, es una confusión impenetrable de formas contra las cuales la vista, a la que no se permite progresión alguna en profundidad, sólo puede llegar bruscamente al final). Tal como lo concebían Hildebrand y toda la tradición académica, el relieve presupone un fondo que representa un espacio imaginario del que surgen las figuras, y los conocimientos anatómicos del espectador aportan toda la información necesaria en relación con lo que está oculto a la vista. El fondo del relieve actúa como el plano de la imagen en el sistema elaborado en el Renacimiento por Leon Battista Alberti: es un plano virtual, al que se supone transparente. En algunos aspectos, de hecho, las *Espaldas* podrían entenderse como una respuesta irónica a Hildebrand por cuanto la figura se identifica gradualmente con el muro que la soporta: en *La espalda (I)* [5], la figura está apoyada en el muro (existe una justificación realista para esta extraña postura que de modo tan deliberado ignora las convenciones del género); en *La espalda (II)* [6], la diferenciación entre el modelado de la espalda y el tratamiento del fondo comienza a



7 • Henri Matisse, *La espalda (III)*, 1916
Bronce, 189,2 x 111,8 x 15,2 cm



8 • Henri Matisse, *La espalda (IV)*, 1931
Bronce, 188 x 112,4 x 15,2 cm

difuminarse (en determinadas condiciones de luz, la columna vertebral desaparece casi por completo); en *La espalda (III)* [7], la figura está casi completamente alineada con los límites del «soporte»; en *La espalda (IV)* [8], se ha convertido en una simple modulación del soporte (no hay diferencia entre la trenza y el espacio que la continúa entre las piernas, simplemente una diferencia de grado de protuberancia). En una palabra, si por una vez Matisse esculpió aquí efectivamente como un pintor (tal como erróneamente afirmaba que siempre hacía), de ningún modo olvidó la revolución pictórica que había llevado a cabo de antemano: tomó de su pintura el antiilusionismo y el efecto «decorativo» (nombre que Matisse daba al *all-over*) que la caracteriza. Huelga decir que esto está muy lejos de Hildebrand.

Pero las *Espaldas*, al ser relieves, eran una excepción. La mayoría de las obras en bronce de Matisse exigen al espectador que se mueva a su alrededor. Un ejemplo es *La serpentina* [9]. Si bien los críticos señalaron hace tiempo que el título hace referencia a la «S» que traza la figura en el espacio y a la reducción de su anatomía a meras cuerdas, en muchos casos se les ha escapado la alusión a la *figura serpentinata*, un

principio establecido por Miguel Ángel y llevado al extremo por el Manierismo. Matisse, sin embargo, era plenamente consciente de su préstamo histórico («Maillol trabajaba con la masa como los antiguos, mientras yo trabajo con el arabesco, como el artista del Renacimiento», solía decir). Al final de su vida, señalando que el modelo de *La serpentina* (tomado de una fotografía) era «una mujer pequeña y regordeta», explicó que había terminado «haciéndola de ese modo para que todo fuera visible, sin tener en cuenta el punto de vista». También habló de «transparencia», y llegó incluso a insinuar que la obra se anticipa a la revolución cubista. Pero Matisse estaba equivocado en este punto, al menos por dos razones.

La inaccesible «cosa en sí»

Hemos visto que Matisse rechazó (junto con Rodin) el ideal de transparencia imaginaria del material apreciado tanto por la tradición académica como por Hildebrand, pero cuando habla aquí de transpa-



9 • Henri Matisse, *La serpentina*, 1909
Bronze, 56,5 x 28 x 19 cm

rencia tiene en mente otros dos significados del término. El primero compendia el sueño relacionado de una transparencia ideacional, la de una comprensión plena e inmediata de la significación de la obra de arte; y la segunda designa, en el lenguaje del estudio, el uso del espacio vacío por los escultores modernos. Comenzando por el segundo, la «transparencia» de *La serpentina* no tiene nada que ver con la manera en que el espacio vacío —siguiendo los pasos de la famosa *Guitarra* de Picasso del otoño de 1912— se transforma en la escultura cubista en uno de los principales elementos constitutivos de un sistema de signos opositivos. En *La serpentina*, el espacio vacío sólo es un efecto secundario de la postura, y Matisse no volvió a utilizarlo. La otra cuestión es más importante, pues lo que en realidad sucede es lo contrario de lo que Matisse afirma: nunca se puede ver todo de una vez; cualquiera que sea el punto de vista, nunca se puede comprender plenamente la significación de la obra. Cuando se rodea *La serpentina*, se ve una suerte de acordeón espacial, que se expande y contrae sin cesar (o, empleando otra metáfora, los espacios negativos se abren y se cierran como las alas de una mariposa). Nos sorprende constantemente la multiplicidad de aspectos que cada vez son absolutamente imprevisibles. Desde la espalda, su minúscula cabeza de insecto (¿la de una mantis religiosa?) deja ver una enorme cabellera que constituye una absoluta conmoción; las junturas de los arabescos formados por el torso, los brazos y la pierna izquierda rompen sin cesar el cuerpo sin invalidar siquiera su línea regordeta (la pierna derecha es rigurosamente paralela al pilar vertical sobre el que descansa el codo). En una palabra, se puede rodear *La serpentina* cien veces, pero nunca se logrará poseerla finalmente; su danza curvilínea en el espacio asegura su totalidad pero también su distancia: esta totalidad, la de la cosa en sí, se torna inaccesible para nosotros.

Y es precisamente aquí donde se localiza la principal diferencia entre la escultura de Matisse y el arte de Miguel Ángel, por ejemplo, o de Giambologna, con el que se ha comparado. Porque Giambologna también nos obliga a rodear sus esculturas, pero siempre llega un momento en que el viaje alrededor de la pieza llega a un punto final ostensible, siempre un momento en el que se comprende lo que está pasando. La razón es sencilla: por una parte, las distorsiones producidas por el *contrapposto* permanecen siempre dentro de los límites del conocimiento anatómico (gracias a lo cual «pasamos por alto» cierta pierna notoriamente alargada o una rodilla en escorzo imposible, e interpretamos la figura como una forma continua); por otra parte, los gestos representados siempre tienen alguna clase de justificación, ya sea realista o retórica (como una bañista arrodillada secándose, o la *Sabina* cuyo patético gesto, pidiendo al cielo que la rescate del coloso que la se la lleva, completa la espiral del grupo más famoso del escultor). A Matisse le preocupa poco todo esto, la anatomía (simplemente la ignora, dando a entender una vez más la lección aprendida del Rodin privado) o los gestos evocadores.

El hecho de que no haya un clímax en nuestra circunnavegación alrededor de una escultura de Matisse, ni se ofrezca una vista privilegiada en cualquier momento, y, además, que los diferentes aspectos sean impredecibles de un punto de vista al siguiente, explica la dificultad que se experimenta cuando se intenta fotografiarla: sólo una película, quizás, haría justicia a la ausencia de aristas —bordes de planos cortantes— que caracteriza el fluir de Matisse. Consciente de esta dificultad, Matisse se ofreció a ayudar a los fotógrafos encargados de dar a conocer sus esculturas. No es sorprendente que rara vez escogiera una vista



10 • Henri Matisse, *Desnudo recostado I (Aurora)*, 1907
Bronce, altura 34,5 cm

frontal (mostró las cinco *Jeannettes* de perfil, por ejemplo, o desde atrás). O si lo hizo, fue cuando el eje de la figura no estaba organizado frontalmente. Parece ser que lo que más le importaba era encontrar el punto de vista más excéntrico, menos esperado, que a menudo es aquel en que los arabescos cierran la escultura sobre sí misma (y por tanto el que suministra menos información sobre sus contorsiones). Matisse hacía a menudo que se tomaran varias fotografías de la misma obra, y parecía disfrutar con las acusadas discordancias entre una y la siguiente. Escogió tres puntos de vista para *Desnudo recostado I* [10]: frontal (tal como aparece en el fondo de la pintura *La lección de música* [1916/1917] en la Barnes Foundation); en perfil de tres cuartos sesgado hacia la espalda, que pliega sobre sí mismo el brazo levantado en una vertical simple y deja ver el «casco» del cabello; pero también de perfil completo (mirando los pies), desde un ángulo que amplía toda la figura, aplasta el torso y el bulto del muslo, rellena los hombros y, sobre todo, impide todo acceso a la longitud del vientre. Es como si jugara una partida con la cognición, burlándose de nuestro deseo de plenitud, y declarando su necesario carácter incompleto, la condición misma de la modernidad.

BIBLIOGRAFÍA

- HILDEBRAND, Adolf von, «The Problem of Form in the Visual Arts» (1893), en Harry Mallgrave y Eleftherios Ikonomou (eds.), *Empathy, Form, and Space: Problems in German Aesthetics, 1873–1893*, Los Ángeles, Getty Institute, 1994 [ed. cast.: *El problema de la forma en la obra de arte*, trad. M.ª Isabel Peña, Madrid, Visor, 1989].
- KRAUSS, Rosalind, *Passages in Modern Sculpture*, Nueva York, Viking Press, 1977; reedición Cambridge, Mass., MIT Press, 1981 [ed. cast.: *Pasajes de escultura moderna*, trad. Alfredo Brotons, Madrid, Akal, 2001].
- MONOD-FONTAINE, Isabelle, *The Sculpture of Henri Matisse*, Londres, Thames & Hudson, 1984.
- STEINBERG, Leo, «Rodin», *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art*, Londres, Oxford y Nueva York, Oxford University Press, 1972.
- WITTKOWER, Rudolf, *Sculpture*, Londres, Allen Lane, 1977 [ed. cast.: *La escultura, procesos y principios*, trad. Fernando Villaverde, Madrid, Alianza, 1980].

Paul Gauguin muere en las islas Marquesas, en el Pacífico Sur: el recurso al arte tribal y a las fantasías primitivistas en Gauguin influye en las primeras obras de André Derain, Henri Matisse, Pablo Picasso y Ernst Ludwig Kirchner.

Cuatro pintores de finales del siglo XIX influyeron por encima de los demás en los modernos a principios del siglo XX: Georges Seurat (1859-1891), Paul Cézanne (1839-1906), Vincent van Gogh (1853-1890) y Paul Gauguin (1848-1903). Cada uno de ellos propuso una nueva pureza en la pintura, pero cada uno lo hizo de acuerdo con una prioridad diferente: Seurat hizo hincapié en los efectos ópticos; Cézanne, en la estructura pictórica; Van Gogh prefirió la dimensión expresiva de la pintura; Gauguin, su potencial visionario. Aunque no tan generativo en cuanto al estilo, Gauguin fue más influyente como personaje: padre del «primitivismo» moderno, planteó la vocación del artista romántico como una suerte de búsqueda de la visión en las culturas tribales. Inspirándose en su ejemplo, algunos artistas modernos intentaron adoptar las costumbres de los nativos, o al menos jugaron a hacerlo. Dos expresionistas alemanes, Emil Nolde (1867-1956) y Max Pechstein (1881-1955), viajaron al Pacífico Sur emulando a Gauguin, en tanto que otros dos, Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938) y Erich Heckel (1883-1970), reprodujeron la vida primitiva en la decoración de su estudio o en excursiones a la naturaleza. Pero muchos modernos acudieron al arte tribal en busca de formas y motivos: algunos, como Henri Matisse y Pablo Picasso, lo hicieron de manera profunda, estructural; otros, de manera superficial, ilustrativa.

Todos estos artistas intentaron cuestionar las convenciones europeas que consideraban represivas, y todos imaginaron lo primitivo como un mundo exótico en el que el estilo y el yo podían recrearse dramáticamente. Aquí el primitivismo va mucho más allá del arte: es una fantasía, de hecho todo un grupo de fantasías, relativas al regreso a los orígenes, la huida a la naturaleza, la liberación de los instintos, etc., todas las cuales se proyectaban sobre las culturas tribales de los otros raciales, sobre todo en Oceanía y África. Pero incluso como construcción de fantasías, el primitivismo surtió efectos reales: no sólo formó parte del proyecto global del imperialismo europeo (del que dependían los corredores que conducían a las colonias, la aparición de los objetos tribales en las metrópolis), sino que también formó parte de las maniobras locales de la vanguardia. Del mismo modo que anteriores retornos dentro del arte occidental (por ejemplo, el redescubrimiento romántico del arte medieval en el siglo XIX por artistas como los prerrafaelitas), estas estancias primitivistas fuera del arte occidental eran estratégicas: parecían ofrecer un camino no sólo para superar las viejas convenciones académicas del arte sino también para superar estilos de vanguardia recientes (por ejemplo, el Realismo, el Impresionismo, el Neoimpresionismo) a los que se consideraba de-

masiado preocupados por temas estrictamente modernos o problemas puramente perceptuales.

El pastiche primitivista

Gauguin llegó tarde a su búsqueda primitivista, sólo después de perder un puesto lucrativo en la Bolsa de París en 1883, a la edad de 35 años. Al principio trabajó en Bretaña, en el oeste de Francia, que entonces era todavía una región folclórica, junto con otros artistas simbolistas como Émile Bernard (1868-1941), primero en 1886 y, después de un viaje fallido a Panamá y la Martinica en 1887, de nuevo en 1888. Gauguin se inspiró en parte para viajar a Tahití en los «poblados nativos» que se erigieron a modo de exhibiciones de zoológico de pueblos indígenas en la Exposición Universal de París de 1889; también se quedó prendado del espectáculo del Lejano Oeste de Buffalo Bill. A pesar de su retórica de pureza, a menudo el primitivismo no era más que una mezcla de *kitsch* y cliché (dice la leyenda que Gauguin llegó a Tahití tocado con un sombrero de *cowboy*). Salvo un regreso de 18 meses a París a finales de 1893 para gestionar el mercado para su arte, vivió en Tahití desde 1891 hasta su traslado final a las islas Marquesas en 1901. De hecho, Gauguin pasó de la cultura popular de Bretaña al paraíso tropical de Tahití (ésta era su condición legendaria, al menos desde la publicación en 1796 del *Suplemento* de Denis Diderot al *Viaje de Bougainville*), y después a las Marquesas, a las que consideraba un lugar de sacrificio y canibalismo, oscuro complemento del luminoso Tahití. De este modo, Gauguin entendió su viaje por el espacio como un viaje de vuelta en el tiempo: «La civilización cae de mí poco a poco», escribió en sus memorias de Tahití, *Noa-Noa* (1893). Esta refundición, como si más lejos de Europa fuera igual que más atrás en la civilización, es característica del primitivismo, en realidad de la ideología racista de la evolución cultural dominante en la época.

Pero Gauguin propuso también una reevaluación parcial de esta ideología. Pues en sus pinturas y escritos lo primitivo se convirtió en el término puro y lo europeo en el corrupto. En «el reino del oro», escribió acerca de Europa poco antes de su primer viaje a Tahití, «todo está podrido, incluso los hombres, incluso las artes». Ésta es la fuente de su rechazo estilístico del Realismo y su crítica romántica del capitalismo, dos posiciones que sus seguidores expresionistas también mantuvieron. Desde luego, invertir esta oposición entre lo primitivo y lo europeo no era deshacerla ni deconstruirla. Los dos términos seguían plenamente vigentes, y su revisión de esta realidad binaria sólo forzó a



1 • André Derain, *La danza*, 1905-1906

Óleo y color a la cola sobre lienzo, 179,5 x 228,6 cm

Gauguin a adoptar una posición ambivalente. «Yo soy el indio y el hombre de sensibilidad [en uno]», escribió a su abandonada esposa Mette, poniendo un énfasis especial en su ascendencia parcial peruana. Su mito de la pureza tahitiana también pasaba por alto los hechos sociales. En 1891, después de 10 años como colonia francesa, Tahití no era ni con mucho el «paraíso desconocido» donde «vivir es cantar y amar», y los tahitianos difícilmente eran una raza nueva después del Diluvio bíblico, como Gauguin los presentó en las páginas de *Noa-Noa*.

Si la Polinesia era políglota, también lo era su arte. Menos purista que ecléctico, Gauguin se inspiró en el arte refinado de Perú, Camboya, Java y Egipto más que en el arte tribal de Oceanía o África. («Refinado» y «tribal» sugieren diferentes órdenes sociopolíticos, aunque ambos términos son hoy tan discutidos como «primitivo».) Los motivos de estas diversas culturas aparecen a menudo en extraños conjuntos; las mujeres tahitianas de su *Día de mercado* (1892), por ejemplo, están sentadas en posturas que tienen su origen en una pintura funeraria del Egipto de la Dinastía XVIII. Su llegada a Tahití tampoco transformó de forma espectacular su estilo: los marcados contornos que Gauguin tomó de las esculturas en piedra de las iglesias bretonas, así como los colores intensos que desarrolló a partir de las estampas japo-

nesas, persistieron. También lo hicieron muchos de sus temas: la espiritualidad visionaria de las mujeres bretonas en *La visión después del sermón* (1888), por ejemplo, se convierte en la angelical simplicidad de las mujeres tahitianas nativas de *Dios te salve María* (1891), sólo que aquí es la inocencia pagana y no la creencia popular lo que redefine la gracia cristiana. Este sincretismo estilístico y temático podía sugerir un compartir primigenio de los impulsos estéticos y religiosos entre las culturas (esta posibilidad interesó a otros primitivistas, como Nolde), pero también señala una paradoja de gran parte del arte primitivista: que a menudo persigue la pureza y la primacía a través del hibridismo y el pastiche. De hecho, en muchos casos el primitivismo es tan variopinto en lo estilístico como contradictorio en lo ideológico, y esta construcción ecléctica es lo que Gauguin transmitió a sus legatarios.

Gambitos de vanguardia

En 1906 se celebró una gran retrospectiva de Gauguin en el Salon d'Automne de París, pero artistas como Picasso habían comenzado a estudiarlo en 1901. Ya en una pintura como *La danza* [1] —una dispo-

El primitivismo no fue en modo alguno el primer exotismo de la Europa moderna: las versiones fantasmagóricas de Oriente abundaban tanto en el arte como en la literatura. El siglo XVIII conoció la moda de la porcelana china (*chinoiserie*), y los artistas del siglo XIX se sintieron atraídos primero por el norte de África y Oriente Medio (orientalismo) y después por Japón (*japonisme*). En muchos casos, estas fascinaciones siguieron a conquistas históricas (por ejemplo, la campaña napoleónica en Egipto en 1798 y la forzada apertura de Japón al comercio exterior en 1853) y caminos imperiales (por ejemplo, los artistas franceses tendían a poner rumbo a las colonias francesas, los artistas alemanes a las alemanas, etc.). Pero estos lugares eran «geografías imaginarias» (en palabras de Edward Said en su libro *Orientalismo*, de 1978); es decir, eran mapas espacio-temporales en los que se podían proyectar la ambivalencia psicológica y la ambición política.

Así pues, el arte orientalista representaba a menudo el Oriente Medio como una civilización antigua, una cuna de la civilización, pero también como decrepito corrupto, femenino, necesitado de dominación imperial. Se sabía que Japón era también una cultura antigua, pero los *japonistes* entendían su pasado como inocente, con una visión pura a la que, conservada en las estampas, los abanicos y los biombo japoneses, podían acceder los europeos obnubilados por las convenciones occidentales de la representación. El primitivismo proyectó un origen aún más primigenio, pero también en este caso lo primitivo se dividía en un salvaje pastoril o noble (en el paraíso sensual del trópico, a menudo asociado a Oceanía) y un salvaje sanguinario o innoble (en el corazón sexual de las tinieblas, generalmente relacionado con África). Estos escenarios exóticos perduran hasta nuestros días, por muy atenuados o modulados que sean, y otros se han unido a ellos, propagados, como sucedió entonces, por los medios de comunicación de masas. Los vanguardistas apelaron a estas geografías imaginarias por razones tácticas. Los impresionistas y los postimpresionistas habían ocupado ya Japón, llegó a decir Picasso, por lo que su generación se apropió de África, aunque algunos como Matisse y Paul Klee mantuvieron también escenarios orientalistas. Del mismo modo, los surrealistas se

dirigieron a Oceanía, México y el noroeste del Pacífico porque en esos lugares las artes eran más surrealistas, según dijeron, pero también fue para sortear a los cubistas y los expresionistas. La regla que dice que un paso fuera de una tradición es también una estrategia dentro de ella es válida también para el recurso frecuente al arte popular, ya sean los crucifijos de Gauguin y Breton, la pintura sobre cristal bávara y de Wassily Kandinsky, o los iconos bizantinos de Kazimir Malevich y Vladimir Tatlin.

Un caso especial es la celebración moderna del artista *naïf*, como Rousseau (1844-1910), también llamado Le Douanier (el Aduanero) por su trabajo diurno durante 15 años. El arte *naïf* se asoció a menudo al arte infantil, tribal y popular como un arte no instruido e intuitivo. Pero Rousseau era un parisino, no un campesino, que, lejos de pasar por alto el arte académico, intentó una representación realista basada en fotografías tomadas en estudio y composiciones del Salon. Su pintura les pareció surrealista a sus contemporáneos vanguardistas en parte por la sencilla razón de que era técnicamente torpe. Guillaume Apollinaire nos cuenta que Rousseau medía los rasgos de los modelos de sus retratos, y después trasladaba las longitudes directamente al lienzo, sólo para producir, buscando un efecto realista, un efecto surrealista. Sus imágenes de selvas tienen también una intensidad ansiosa, mientras las plantas domésticas cotidianas se transforman, con cada enredadera y cada hoja moldeada meticulosamente y aplanada en el lienzo, en un bosque inquietantemente animado. Rousseau era sincero, como lo fue el reconocimiento de sus amigos modernos, entre ellos Picasso, que ofreció un banquete en su honor en 1908. Sincero, pero, de nuevo, estas identificaciones eran a menudo tácticas y temporales. En este punto podríamos dejar la última palabra al sociólogo Pierre Bourdieu: «El artista coincide con el “burgués” en un aspecto: prefiere la *naïveté* a la “pretenciosidad”. El mérito esencial de la “gente corriente” es que no tiene ninguna de las pretensiones del arte (o del poder) que inspiran las ambiciones del “pequeño burgués”. Su indiferencia reconoce tácitamente el monopolio. Por ello, en la mitología del artista y los intelectuales, cuyas estrategias de flanqueamiento y doble negación los llevan de vuelta a gustos y opiniones “populares”, la “gente” desempeña tan a menudo un papel no muy distinto del que representa el campesinado en las ideologías conservadoras de la aristocracia en decadencia».

sición rítmica de mujeres ornamentales situadas en un escenario tropical imaginario con papayos y serpientes—, André Derain (1880-1954) trató el primitivismo de Gauguin como si fuera un parque temático fauvista de libertad decorativa y sensualidad femenina. Matisse también pintó tales idilios en *Luxe, calme et volupté* (*Lujo, calma, voluptuosidad*, 1904-1905) y *Le Bonheur de vivre* (*La alegría de vivir*, 1905-1906), pero estas escenas son más pastoriles que primitivistas, y, del mismo modo que cuando acometió el arte tribal directamente en 1906, su interés era más formal que temático. Resulta irónico que este interés formal llevase a Matisse y a Picasso lejos de Gauguin más o menos en la época de su retrospectiva. Interesados en fortalecer la base estructural de su arte, los dos pasaron de Gauguin y los motivos de Oceanía a Cézanne y los objetos africanos, que interpretaron en términos recíprocos, en parte para defenderse contra la influencia excesiva de uno y otro término. De hecho, Picasso insistió más adelante en que los objetos africanos —que él, al igual que Matisse, coleccionaba— eran «testigos», no «modelos», del desarrollo de su arte, un reco-

nocimiento defensivo de la importancia del arte tribal que otros primitivistas también harían.

Las trayectorias primitivistas de Matisse y Picasso fueron divergentes. Al principio, a los dos les interesó la escultura egipcia que vieron en el Louvre. Pero Picasso no tardó en pasar a los relieves ibéricos, cuyos anchos contornos influyeron en sus retratos de 1906-1907, mientras que Matisse, que siempre estuvo más involucrado en la dimensión orientalista de la pintura francesa, viajó al norte de África. Desde finales de 1906, sin embargo, ambos artistas estuvieron preparados para aprender de las máscaras y figuras africanas. «Van Gogh tenía estampas japonesas», observó sucintamente Picasso, «nosotros tuvimos África». Pero, también en este caso, desarrollaron lecciones diferentes a partir de su arte. Mientras que la escultura africana fue decisiva para el *collage* cubista y la construcción en particular, Matisse lo utilizó para aportar una alternativa plástica al Cubismo. Sobre todo, admiró sus «planos y proporciones inventados». Esto resulta evidente en sus esculturas de la época, como *Dos negras* (1908), que posee las grandes

cabezas, los pechos redondos y las nalgas prominentes de algunas figuras africanas. Pero los «planos y proporciones inventados» son también evidentes en sus pinturas contemporáneas, donde ayudaron a Matisse a simplificar sus dibujos y a liberar su color de funciones descriptivas. Esto es evidente en su lienzo primitivista más destacado, *Desnudo azul: recuerdo de Biskra*, que, del mismo modo que su equivalente escultórico, *Desnudo recostado I* (1907), es una revisión radical del desnudo académico.

Desde que Édouard Manet (1832-1883) arrojó el desnudo académico —desde las Venus de Tiziano hasta las Odaliscas de Ingres— al humilde diván de una prostituta parisina en *Olympia* (1863), la pintura de vanguardia se jugó sus reivindicaciones transgresoras a la subversión de este género más que ningún otro. Gauguin copió la *Olympia* sobre lienzo [2] además de en una fotografía que se llevó a Tahiti como una suerte de talismán, y pintó a su esposa tahitiana adolescente Teha'amana en una escena que cita la pintura de Manet. Pero *El espíritu de los muertos vela* [3] recuerda a la *Olympia* más que nada para superarla. Para la historiadora del arte Griselda Pollock, se trata de un «gambito de vanguardia» de tres jugadas en una: Gauguin hace referencia a una tradición, aquí no sólo la tradición del desnudo académico sino también su subversión de vanguardia; también muestra deferencia hacia sus maestros, aquí no sólo Tiziano e Ingres sino



2 • Paul Gauguin, *Copia de la Olympia de Manet*, 1890-1891
Óleo sobre lienzo, 89 x 130 cm



3 • Paul Gauguin, *El espíritu de los muertos vela (Manao Tupapau)*, 1892
Óleo sobre arpillera montada sobre lienzo, 73 x 92 cm

▲ 1900b

1900 - 1909

también Manet; y por último, propone su propia diferencia, un desafío edípico a todos estos antecedentes paternos, una reivindicación del estatus de maestro junto a ellos. Es evidente que Matisse con *Desnudo azul*, Picasso con *Les Femmes d'Alger* (Olympia, 1907) y Kirchner con *Muchacha bajo una sombrilla japonesa* [4] también intervienen en una competición pictórica con antepasados artísticos y entre sí, escenificada, por decirlo así, sobre cuerpos de mujer. Cada artista contempla la tradición occidental –en un retorno al arte tribal, en una fantasía del cuerpo primitivo– como una manera de avanzar dentro de la tradición occidental. Visto a posteriori, este exterior, este otro, se incorpora después a la dialéctica formal del arte moderno.

En primer lugar, Gauguin revisa a Manet, adapta su escena franca de una prostituta de París para convertirla en una visión imaginaria de un «espíritu de los muertos» tahitiano. Invierte las figuras, sustituye a la muchacha negra de la *Olympia* por un espíritu negro y reemplaza el cuerpo blanco de la prostituta por el cuerpo negro de la muchacha primitiva. Gauguin también aparta su mirada (esto es fundamental: *Olympia* nos devuelve la mirada, mira fijamente al espectador masculino como si fuera un cliente), y gira su cuerpo para dejar al descubierto sus nalgas (esto también es fundamental: es una postura sexual que Teha'amana, a diferencia de *Olympia*, no controla, lo hace el espectador masculino en cuestión). Contra este doble precedente de la *Olympia* y el *Espíritu* lucharán, en rápida sucesión después de la retrospectiva de Gauguin, Matisse, Picasso y Kirchner. En *Desnudo azul: recuerdo de Biskra* [5], Matisse traslada la figura recién forjada de la prostituta/primitiva a un escenario orientalista, el oasis de Biskra, en el norte de África (que había visitado en 1906), cuyas líneas del suelo y hojas de palma recuerdan los contornos del codo doblado y

las nalgas prominentes de su desnudo. De este modo, rememora el término odalisca en esta dialéctica concreta del cuerpo primitivo (una odalisca era una esclava, por lo general una concubina, en el Oriente Próximo, una figura de fantasía para muchos artistas del siglo XIX); y sin embargo, como se ha señalado más arriba, su figura es más africanista que orientalista (como si quisiera subrayar este punto, Matisse añadió el subtítulo en 1931). Así pues, aunque Matisse recupera la postura de la *Olympia*, también ahonda la primitivización de la sexualidad femenina que había comenzado en el *Espíritu*, cuyo principal signo son las nalgas prominentes (resultado de la rotación violenta de su pierna izquierda por su zona púbica). De este modo, *Desnudo azul* supera a Manet y a Gauguin, en otra victoria moderna librada en el campo de batalla del desnudo de la prostituta/primitiva.

Ambivalencia primitivista

Expuesto con gran alboroto en el Salon des Indépendants de 1907, *Desnudo azul* incitó entonces a Picasso a una competencia extrema con *Les Femmes d'Alger*, que devuelve el cuerpo primitivo a un burdel, y por tanto «resuelve» la prostituta y la primitiva en una sola figura. Por otra parte, Picasso multiplica esta figura por cinco –tres con semblante en su estilo ibérico, dos en su estilo africano– y las empuja verticalmente hasta el plano frontal del lienzo, donde miran al espectador con una amenaza sexual que supera no sólo la de Gauguin y Matisse sino también la de Manet. En *Muchacha bajo una sombrilla japonesa*, Kirchner también responde a *Desnudo azul* (no podía haber visto *Les Femmes d'Alger*); invierte la postura pero mantiene la notable rotación del cuerpo que eleva las nalgas. Kirchner también sustituye el escenario orientalista de *Desnudo azul* por objetos japoneses como el parasol. Pero el elemento revelador del decorado es el friso de figuras esquemáticas sobre el desnudo. Esto recuerda los tapices que decoraban su estudio con imágenes sexualmente explícitas, algunas de ellas inspiradas en vigas de casas de la colonia alemana de Palau que Kirchner había estudiado en el Museo Etnográfico de Dresde. En este friso, Kirchner señala una fantasía de erotismo anal sólo insinuado por *Espíritu* y *Desnudo azul*, y señala también una dimensión narcisista del primitivismo moderno que no es simplemente formal, y quizás no tan magistral como a primera vista parece. Porque la prostituta/primitiva es una imagen tan peligrosa no sólo porque trastoca un género académico sino también porque provoca una gran ambivalencia en lo relativo a las diferencias sexuales y raciales.

Aunque subordinada como una prostituta, *Olympia* es dueña de su sexo, que cubre con su mano, y este poder parcial es fundamental para la provocación de la pintura. En *Espíritu*, Gauguin elimina este poder femenino: Teha'amana está boca abajo, subordinada a la mirada del espectador. Pero la tradición del cuerpo primitivo no tiene que ver simplemente con el dominio voyeurista. Gauguin se inventó una historia de pavor religioso para acompañar a su pintura, pero esto nos distrae de su relevancia sexual: *Espíritu* es un sueño de dominio sexual, pero este dominio no es real; su representación pictórica puede incluso compensar la ausencia percibida de ese dominio en la vida real. Esto sugiere que la pintura se basa en una ansiedad o una ambivalencia que Gauguin en secreto, tal vez de manera inconsciente, suponía. Esta ambivalencia –quizás un deseo y un pavor simultáneos de la sexualidad femenina– es más activa que en *Desnudo azul*, y Matisse



4 • Ernst Ludwig Kirchner, *Muchacha bajo una sombrilla japonesa*, 1909
Óleo sobre lienzo, 92,5 x 80,5 cm

▲ 1907



5 • Henri Matisse, *Desnudo azul: recuerdo de Biskra*, 1907

Óleo sobre lienzo, 92,1 x 142,5 cm

también se defendió de ella de manera más activa. «Si me encontrara con una mujer así en la calle», afirmó inequívocamente cuando su pintura fue atacada, «saldría corriendo aterrado. Pero sobre todo no creo un ser humano, hago una imagen». Kirchner no pareció necesitar esa clase de defensa; al menos en *Muchacha bajo una sombrilla japonesa* hizo ostentación de una fantasía erótica sin mucha ansiedad, pero también sin mucha fuerza.

Fue su genio problemático el que indujo a Picasso a transformar sus ambivalencias sexuales y raciales en experimentos temáticos y formales. De hecho, *Les Femmes d'Alger* describe dos escenas-recuerdos uno sobre otro: una visita lejana a un burdel de Barcelona (su ciudad de estudiante) y una visita reciente al Musée d'Ethnographie du Trocadéro en París (hoy Musée de l'Homme), al parecer ambas traumáticas para Picasso, la primera desde el punto de vista sexual, la segunda desde el racial, en aspectos que la pintura refunde. El encuentro en el museo etnográfico fue trascendental: entre otros efectos, Picasso transformó *Les Femmes d'Alger* a continuación. Estas visitas —para ver objetos tribales en exposición en museos, ferias, circos, etc.— fueron importantes para muchos primitivistas, y algunos lo contarían después precisamente como encuentros traumáticos en relatos en los que la relevancia plena del arte tribal se pone de manifiesto a posteriori, sólo para negarlo en parte (de nuevo, la afirmación de que tales objetos son «testigos», no «modelos»). En una versión del relato de su visita al Trocadéro, Picasso dijo que *Les Femmes d'Alger* era su «primera pintura de exorcismo». Este término es sugerente en aspectos que

él no sospechaba, pues buena parte del primitivismo moderno sólo se ocupa del arte tribal y los cuerpos primitivos en ocasiones para exorcizarlos formalmente, del mismo modo que sólo reconoce las diferencias sexuales, raciales y culturales en ocasiones para negarlas de manera fetichista.

BIBLIOGRAFÍA

- EISENMAN, Stephen F., *Gauguin's Skirt*, Londres y Nueva York, Thames & Hudson, 1997.
 FOSTER, Hal, *Prosthetic Gods*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2004 [ed. cast.: *Dioses prostéticos*, Madrid, Akal, de próxima publicación].
 GILMAN, Sander L., *Difference and Pathology: Stereotypes of Sexuality, Race and Madness*, Ithaca, Nueva York, Cornell University Press, 1985.
 GOLDWATER, Robert, *Primitivism in Modern Art*, Nueva York, Vintage Books, 1967 [publicado originalmente en 1938].
 LLOYD, Jill, *German Expressionism: Primitivism and Modernity*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1991.
 POLLOCK, Griselda, *Avant-Garde Gambits 1883-1893: Gender and the Colour of Art History*, Londres y Nueva York, Thames & Hudson, 1992.
 RUBIN, William (ed.), «Primitivism», en *20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1984.

Paul Cézanne muere en Aix-en-Provence, en el sur de Francia: después de las retrospectivas de Vincent van Gogh y Georges Seurat el año anterior, la muerte de Cézanne muestra el Postimpresionismo como pasado histórico, y el Fauvismo como su heredero.

Henri Matisse sentía predilección por una máxima concreta de Cézanne: «¡Cuidado con el maestro influyente!», y la citaba a menudo cuando hablaba de la cuestión de la herencia y la tradición. Señalando que Cézanne había vuelto a Poussin para escapar del hechizo de Courbet, Matisse se enorgullecía de que «nunca evité la influencia de los demás», subrayando la importancia de Cézanne en su formación (es «una suerte de dios de la pintura», «el maestro de todos nosotros»; «si Cézanne tiene razón, yo tengo razón», etc.). Pero cuando Matisse afirma que era lo bastante fuerte para asimilar el ejemplo de un maestro sin sucumbir a él, es insincero en lo que se refiere a Cézanne. A diferencia de su amigo y futuro colega fauvista Charles Camoin (1879-1965), que visitó con desenfado en varias ocasiones al veterano pintor en Aix, Matisse era plenamente consciente del posible peligro que Cézanne representaba para los jóvenes admiradores como él. Al contemplar *Naturaleza muerta con porrón I*, o *Place des Lices, Saint-Tropez*, obras pintadas por Matisse en el verano de 1904, no podemos menos de pensar en una declaración que hizo medio siglo después (una de las últimas que hizo): «Cuando se imita a un maestro, la técnica del maestro estrangula al imitador y forma a su alrededor una barrera que lo paraliza».

Los cuatro evangelistas del Postimpresionismo

En 1904, Cézanne, aislado de un mundo que se había burlado de él toda su vida, alcanzó por fin la celebridad. Se publicaron sobre él artículos impresionantes (en particular un ensayo de Émile Bernard [1868-1941]); marchantes distintos de Ambroise Vollard, su único partidario oficial desde 1895, comenzaron a apostar por él (celebró una exposición individual en Berlín); y en el otoño se presentó una pequeña retrospectiva de su obra (con 31 pinturas) en el Salon d'Automne, una de las dos ferias de arte anuales del París de la época (tres años después, en 1907, su equivalente de primavera, el Salon des Indépendants, superaría a este acontecimiento con una exposición con doble número de obras).

Un documento de 1905 permite asomarse al ambiente del mundo del arte parisino de la época. El artículo «Enquête sur les tendances actuelles des arts plastiques» (Investigación sobre las tendencias actuales de las artes plásticas), del poeta y crítico Charles Morice, presentaba las respuestas a un cuestionario que su autor había enviado a artistas de diversas convicciones. La pregunta que recibió las más extensas y apasionadas respuestas fue: «¿Qué piensa de Cézanne?» (Ma-

tisse no se molestó en dar su respuesta obvia). El ascenso de la reputación de Cézanne era entonces incontenible: cuando murió, en octubre de 1906, su atracción era tan omnipresente que su más destacado defensor, el pintor y teórico Maurice Denis (1870-1943) —que paradójicamente lo había considerado el salvador de la tradición moribunda del clasicismo francés— tildó de infecta la obra de sus muchos seguidores, a los que reprochó una excesiva falta de originalidad o, en el caso de Matisse, una verdadera traición.

La «Investigación» de Morice nos ayuda a situar en su contexto este súbito revuelo que rodeó a Cézanne. Se había preguntado sin rodeos: «¿Ha terminado el Impresionismo?» Y después, en un tono más diplomático: «¿Estamos en vísperas de algo?» y «¿Debe el pintor esperar todo de la naturaleza, o sólo debe pedirle los medios plásticos para realizar el pensamiento que está dentro de él?». A estas preguntas les seguía la petición de una evaluación de la obra de Whistler, Fantin-Latour y Gauguin, además de la de Cézanne. Si bien la pregunta acerca de Gauguin era de esperar, ya que Morice era desde hacía tiempo un aliado directo del pintor (era coautor de *Noa-Noa*), las relativas a Whistler y Fantin-Latour, que atestiguaban la participación activa de Morice en el movimiento simbolista veinte años antes, estaban fuera de lugar (como confirmaron las respuestas). Un crítico más espabilado habría juxtapuesto los nombres de Van Gogh y Seurat a los de Cézanne y Gauguin en ese cuestionario, pues para entonces era obvio que el enérgico «sí» de la nueva generación a la secuencia de preguntas de Morice contra el Impresionismo era un efecto acumulativo de la obra coetánea de este cuarteto.

Debemos señalar que Van Gogh y Seurat habían muerto hacía tiempo —el primero en 1890, el segundo, el año siguiente— y que Gauguin, que murió en 1903, había vivido fuera del país durante más de un decenio. No es de extrañar, pues, que entre los cuatro evangelistas del Postimpresionismo, Cézanne fuera el más presente en este momento. Sin embargo, para Matisse y sus colegas, era urgente tener en cuenta a todos ellos. Entre 1903 y la muerte de Cézanne en 1906, se había ensalzado a Van Gogh, Gauguin y Seurat mediante varias exposiciones retrospectivas (con la consiguiente secuela de publicaciones), en algunos casos con la intervención directa de Matisse. Y aunque las relaciones personales entre estas cuatro figuras paternas de la pintura moderna se habían deteriorado debido a una ignorancia hostil, cuando no al conflicto declarado, ahora parecía posible captar lo que tenían en común.

Sus epígonos directos habían hecho ya parte del trabajo de base en lo que se refiere a la teoría del arte. Tanto Denis como Bernard habían

defendido una síntesis entre el arte de Gauguin y el de Cézanne; pero el hecho más importante para Matisse y sus adláteres fue la serialización de *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme* (De Eugène Delacroix al Neoimpresionismo) de Paul Signac en *La Revue blanche* en 1898. Este tratado no sólo presentaba el método de Seurat (catalogado indistintamente como «divisionismo» o «neoimpresionismo») de manera ordenada y accesible, sino que, como su título dejaba claro, estaba concebido como un relato teleológico, como una genealogía de lo «nuevo» en el arte desde principios del siglo xx. Sorprendía el escaso énfasis que se ponía en el sueño de Seurat o en las teorías sobre la fisiología óptica en las que se basaba —la idea de que el ojo humano podía realizar algo así como la descomposición prismática de la luz a la inversa, de que los colores «divididos» se resintetizarían en la retina para alcanzar la luminosidad del sol—, quizá porque Signac había admitido ya para sí mismo que esto era una quimera. En cambio, Signac insistía en las sucesivas «contribuciones» de Delacroix y de los impresionistas, entendidas como la preparación del terreno para la emancipación total del color puro realizada por el Neoimpresionismo. En este contexto, las pinceladas peculiares, atomistas de Cézanne (un color por pincelada, cada una siempre claramente diferenciada) se consideraban una contribución congruente que consolidaba la proscripción de la mezcla de colores que había seguido siendo habitual en el Impresionismo.

La primera toma de contacto de Matisse con el evangelio de Signac fue prematura. Después de un viaje a Londres para ver las pinturas de Turner (siguiendo los consejos del mentor de Cézanne, el viejo Camille Pissarro), se dirigió a Córcega, donde su arte —a la sazón una forma sombría y no muy competente de Impresionismo— se volvió «epiléptico», como escribió presa del pánico a un amigo, tras su repentino descubrimiento de la luz meridional. En las numerosas pinturas que ejecutó en Córcega y después en Toulouse en 1898 y 1899, las febriles pinceladas son de grueso impasto, y los colores pierden ineluctablemente la incandescencia que pretenden al mezclarse las pastas directamente en el lienzo. El axioma fundamental del Postimpresionismo (de cualquier tendencia), que era preciso «organizar la propia sensación», dicho sea con la célebre frase de Cézanne, llegó a Matisse a través de Signac precisamente en este momento. Pero su intento de seguir los minuciosos procedimientos que exigía el sistema divisionista, durante los meses siguientes, siguió siendo frustrante. Pero este fracaso agudizó su deseo de comprender todo el Postimpresionismo (en particular, adquirió varias obras de sus maestros —en aquel entonces un considerable sacrificio económico para él—, entre ellas una pintura de pequeñas dimensiones de Gauguin y, sobre todo, las *Tres bañistas* de Cézanne, una obra de la segunda mitad de la década de 1870 que guardaría como un talismán hasta que la donó a la ciudad de París en 1936).

Cohabitar con estas pocas obras y no perderse ninguna muestra postimpresionista constituyó la parte más importante de la educación moderna de Matisse antes de su segunda ronda de divisionismo. Comprendió gradualmente que a pesar de las grandes diferencias en su arte, los cuatro postimpresionistas principales habían hecho hincapié en que para ensalzar el color y la línea, para realzar su función expresiva, tenían que independizarse de los objetos que representaban. Además, estos artistas enseñaron a Matisse que la única manera de afirmar esta autonomía de los elementos básicos de la pintura era aislarlos primero (como haría un químico) y recombinarlos después en

un nuevo todo sintético. Aunque Seurat se equivocó cuando intentó aplicar este método experimental a la inmaterialidad de la luz, ese inalcanzable Santo Grial de los pintores, su proceso de análisis/síntesis acarreó la apoteosis de los componentes físicos, no miméticos de la pintura, y era ese retorno a lo esencial —Matisse estaba ahora dispuesto a entenderlo— el que regía el Postimpresionismo en general. Dado que el divisionismo era la única rama postimpresionista que contaba con un método explícito, era un buen lugar para volver a empezar. Cuando Signac invitó a Matisse a pasar el verano de 1904 en Saint-Tropez, Matisse seguía probando los diversos dialectos postimpresionistas, pero era un moderno mucho más avezado que en 1898. Aun cuando para Matisse era ahora más difícil representar el papel de aprendiz, el momento era oportuno.

Matisse alcanza la mayoría de edad para encabezar a los fauvistas

Por lo que a Signac se refería, el inquieto y reactivo Matisse resultó finalmente su mejor alumno: Signac adquirió *Luxe, calme et volupté* [1], el lienzo más importante que Matisse realizó en París a su regreso de Saint-Tropez y que se expuso en el Salon des Indépendants de 1905 (en el que Van Gogh y Seurat tuvieron una retrospectiva). ¿Fue el tema idílico lo que sedujo especialmente a Signac —cinco ninfas desnudas de merienda campestre a la orilla del mar ante la mirada de una Madame Matisse sentada y vestida, y la de un niño de pie envuelto en una toalla? ¿O fue el título tomado de Charles Baudelaire (1821-1867), una alusión literaria directa, poco frecuente en la obra de Matisse? Sea como fuere, Signac prefirió no reparar en los contornos de colores intensos que se retorcián por toda la composición desafiando su sistema. Pero cuando Matisse envió *Le Bonheur de vivre* al Salon des Indépendants del año siguiente, a Signac le indignaron precisamente esos elementos en el lienzo y los planos de color lisos y enteros. Entre estos dos acontecimientos había tenido lugar el escándalo de los fauvistas en el tristemente célebre Salon d'Automne de 1905.

Como observó el crítico, pintor y profesor británico Lawrence Gowing, «el Fauvismo fue la mejor preparada de las revoluciones del siglo xx». Pero cabría agregar que también fue una de las más breves: sólo duró una temporada. Es cierto que la mayoría de los fauvistas se conocían desde hacía años y que hacía tiempo que consideraba a Matisse, mayor en edad, como su jefe (entre 1895 y 1896, Albert Marquet [1875-1947], Henri Manguin [1874-1949] y Charles Camoin fueron compañeros suyos en el estudio de Gustave Moreau, el único oasis de libertad en la École des Beaux-Arts, y cuando se cambió a la Académie Carrière tras la muerte de Moreau en 1898, coincidió con André Derain, que no tardó en presentarle a Maurice de Vlaminck [1876-1958]). Pero la chispa inicial puede encontrarse en la visita de Matisse al estudio de Vlaminck, a instancias de Derain, en febrero de 1905. Matisse había terminado poco antes *Luxe, calme et volupté*, obra de la que estaba justamente orgulloso, pero ahora le inquietó la violencia colorista de la producción de Vlaminck. Tardaría todo el verano, que pasó con Derain en Collioure, cerca de la frontera española, en superar la audacia fuera de Vlaminck. Estimulado por la presencia de Derain y por la visita que ambos realizaron juntos a un tesoro escondido de obras de Gauguin, pintó sin parar durante cuatro meses. Los resul-



1 • Henri Matisse, *Luxe, calme et volupté*, 1904-1905
Óleo sobre lienzo, 98,3 x 118,5 cm

tados de aquella campaña sorprendentemente productiva fueron las obras principales de lo que pronto se llamó Fauvismo.

Al ver las esculturas académicas en mármol de un escultor olvidado hacía ya mucho tiempo en medio de la sala donde se exponían las obras de Matisse y sus amigos Derain, Vlaminck, Camoin, Manguin y Marquet, en el Salon d'Automne de 1905, un crítico exclamó: «Donatello chez les fauves!» («¡Donatello entre las fieras!»). La etiqueta prosperó –tal vez sea el episodio bautismal más famoso del arte del siglo XX– en gran parte por las considerables proporciones del alboroto. Los lienzos fauvistas de Matisse –*Mujer con sombrero* [2] en particular, pintado poco después de regresar de Collioure– provocaron la hilaridad de la muchedumbre como ninguna obra lo había hecho desde la exposición pública de la *Olympia* de Manet en 1863, y la noticia de que aquella infame pintura había sido adquirida (por Gertrude y Leo Stein) no aplacó el sarcasmo de la prensa. No sólo los colegas de Matisse se beneficiaron de la súbita fama de éste, sino que cristalizó la idea de que era el jefe de una nueva escuela pictórica, y de hecho su arte fue emulado (a los fauvistas del principio no tardaron en

unirse otros como Raoul Dufy [1877-1953], Othon Friesz [1879-1949], Kees van Dongen [1877-1968] y, momentáneamente, Georges Braque [1882-1963]). Pero mientras que sus acólitos, con la excepción de Braque, se obstinaron para siempre en la explotación (y trivialización) del lenguaje pictórico inventado en el verano de 1905, para Matisse la explosión de Collioure sólo había sido el principio: señaló el momento en que logró finalmente la síntesis de las cuatro tendencias del Postimpresionismo que lo habían cautivado, y sentó las bases de su propio sistema, cuya primera manifestación pictórica en toda regla sería *Le Bonheur de vivre*.

El sistema de Matisse

Lo primero que se constata en la producción fauvista de Matisse es el progresivo abandono de la pincelada divisionista: Matisse conserva de las enseñanzas de Signac el uso del color puro y la organización del plano de la imagen por medio de contrastes de pares complementa-



Roger Fry (1866-1934) y el Grupo de Bloomsbury

El más apasionado defensor de la pintura francesa avanzada en el mundo de habla inglesa a principios del siglo XX fue sin lugar a dudas el artista y crítico británico Roger Fry. Fue el primero que, con su exposición «Manet y los postimpresionistas», celebrada en la Grafton Gallery en 1910, introdujo la obra de Cézanne, Van Gogh, Gauguin, Seurat, Matisse y otros a un incrédulo público de Londres, acuñando mientras tanto el término ahora familiar de «Postimpresionismo». Siguió la muestra con una segunda en 1912, también en la Grafton Gallery, «La segunda exposición postimpresionista».

Fry fue uno de los miembros más destacados del Grupo de Bloomsbury, una comunidad cambiante de artistas y escritores en Londres durante las primeras décadas del siglo XX de la que formaron parte la novelista Virginia Woolf, su esposo Leonard, su hermana, la pintora Vanessa Bell, y el amante de ésta, Duncan Grant; los hermanos Strachey, James y Lytton, ambos escritores; y el economista John Maynard Keynes.

El esteticismo y la pasión de Fry por el arte francés de vanguardia formó parte del modelo de vida del Grupo, una vida consagrada al análisis minucioso de la sensación y la conciencia. El poeta Stephen Spender lo describió así: «No considerar sacrosantos a los pintores impresionistas y postimpresionistas franceses, no ser agnóstico, y en política liberal con inclinaciones socialistas, era ponerse fuera de Bloomsbury». En su ensayo de 1938 «My Early Beliefs», Keynes intentó transmitir la sensibilidad del Grupo:

Nada importaba excepto los estados de ánimo, los nuestros y los de otras personas, desde luego, pero sobre todo los nuestros. Estos estados de ánimo no se asociaban a la acción ni al logro ni a las consecuencias. Consistían en estados de contemplación y comunión eternos, apasionados, en gran medida independientes del «antes» y el «después». Su valor dependía, conforme al principio de unidad orgánica, de la situación en su conjunto, que no podía analizarse con provecho por partes.

El ejemplo que Keynes ofrece de ese estado es el enamoramiento:

Los temas apropiados para la contemplación y la comunión apasionadas eran una persona amada, la belleza y la verdad, y los

objetos principales de la vida eran el amor, la creación y el disfrute de la experiencia estética y la búsqueda del saber.

El recuerdo de Fry que escribió Virginia Woolf ilustra muchas de las caracterizaciones de Bloomsbury que hizo Keynes, como la búsqueda de «estados de contemplación y comunión eternos, apasionados, en gran medida independientes del «antes» y el «después», cuyo «valor dependía, conforme al principio de unidad orgánica, de la situación en su conjunto, que no podía analizarse con provecho por partes». En consecuencia, describe las primeras conferencias Slade de Fry en el Queen's Hall de la Universidad de Cambridge en 1933 y sus efectos sobre la audiencia:

Sólo tenía que señalar un pasaje en una imagen y murmurar la palabra «plasticidad» y se creaba una atmósfera mágica. Parecía un fraile haciendo ayuno con una cuerda ceñida a la cintura a pesar de su traje de etiqueta: la religión de sus convicciones. «Diapositiva, por favor», dijo. Y allí estaba la imagen –Rembrandt, Chardin, Poussin, Cézanne– en blanco y negro en la pantalla. Y el conferenciante señalaba. Su largo puntero, temblando como la antena de un insecto milagrosamente sensible, se posaba en una «frase rítmica», una secuencia, una diagonal. Y después continuaba para hacer ver al público «las notas como piedras preciosas; las aguamarinas; y los topacios que se hallan en el hueco de sus túnicas de satén; decolorando las luces hasta evanescentes palideces». La diapositiva en blanco y negro de la pantalla resplandecía de alguna manera merced a la neblina y asumía el grano y la textura del verdadero lienzo.

Agregaba sin pensarlo lo que acababa de ver como si fuera la primera vez. Ése era, quizá, el secreto de su control de los asistentes. Ellos podían ver cómo la sensación acudía y se formaba; él podía dejar al descubierto el momento mismo de la percepción. De modo que con pausas y prisas el mundo de la realidad espiritual surgía en una diapositiva tras otra –en Poussin, en Chardin, en Rembrandt, en Cézanne– en sus puntos altos y sus puntos bajos, todos conectados, todos de algún modo hechos completos y enteros, en la gran pantalla de Queen's Hall.

La convicción de Fry de que la experiencia estética puede comunicarse haciendo que otro perciba la unidad orgánica de una obra, y su rasgo acompañante de la «plasticidad», condujo a un estilo de exposición verbal centrado exclusivamente en el carácter formal de una obra determinada. En consecuencia, sus escritos han sido tildados de «formalistas». En un intento de transmitir la búsqueda de la inmediatez perceptual de Fry, Woolf narra sus palabras acerca de la contemplación de imágenes: «Pasé la tarde en el Louvre. Intenté olvidar todas mis ideas y teorías y mirarlo todo como si no lo hubiera visto antes. [...] Sólo así se pueden hacer descubrimientos. [...] Cada obra debe ser una experiencia nueva y anónima». Es posible descubrir la captura por Fry de esta «experiencia nueva y anónima» en los ensayos que escribió, algunos de los cuales se reunieron en *Vision and Design* (*Visión y diseño*, 1920) y *Transformations* (*Transformaciones*, 1926).



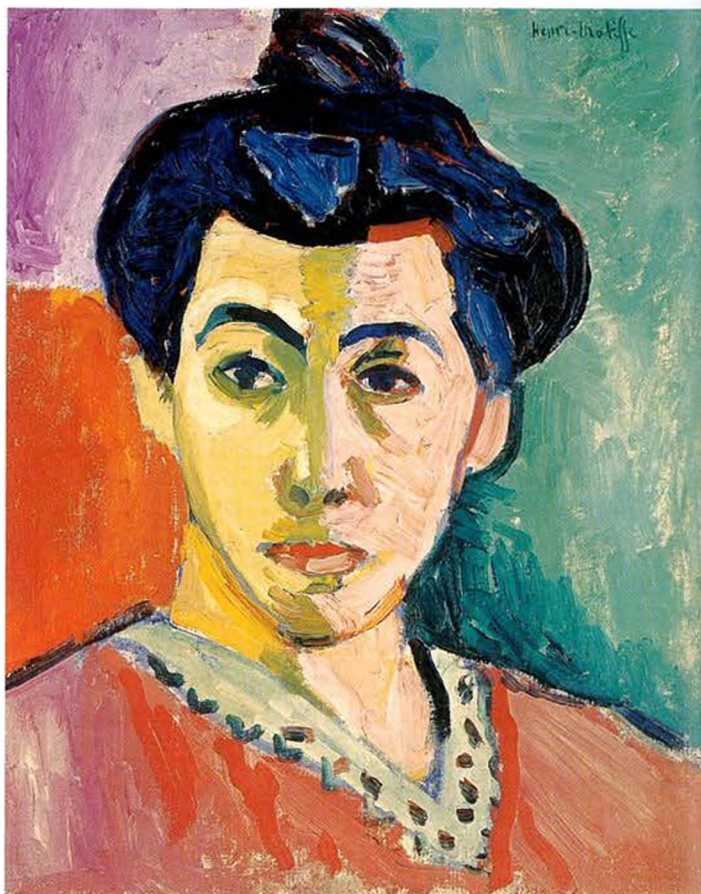
2 • Henri Matisse, *Mujer con sombrero*, 1905
Óleo sobre lienzo, 81,3 x 60,3 cm

rios (esto es lo que garantiza la tensión colorista del cuadro), pero renuncia al denominador común más fácilmente reconocible de Cézanne y Seurat: la búsqueda de un modo unitario de notación (el punto puntillista, la pincelada constructiva) que pudiera utilizarse indistintamente para las figuras y el fondo. Y se evocan otros rasgos importantes del Postimpresionismo: de Gauguin y Van Gogh, los planos lisos, no modulados, de color no mimético y los gruesos contornos con ritmo propio; de los dibujos de Van Gogh, la diferenciación del efecto de las marcas lineales mediante variaciones en su grosor y su proximidad entre sí; de Cézanne, la concepción de la superficie pictórica como un campo totalizador en el que todo, incluso las zonas blancas sin pintar, desempeña un papel constructivo a la hora de reafirmar la energía de la imagen.

El momento en que Matisse «domina» a Cézanne —y deja de tratar simplemente de imitarlo, como había hecho en el pasado— significa también su despedida del tedio del puntillismo: mientras que Signac propugnaba llenar la composición hacia fuera desde cualquier zona (o, más exactamente, desde cualquier línea de demarcación) escogida como punto de partida, los miles de puntos que se añadían con paciencia en una secuencia ordenada de antemano por la «ley de los contrastes», Matisse averiguó que podía no seguir este procedimiento miope e incremental. Como es evidente en uno de los contados lienzos sin terminar de la temporada fauvista, el *Retrato de Madame Matisse* [3], Matisse, como Cézanne, trabaja al mismo tiempo en to-

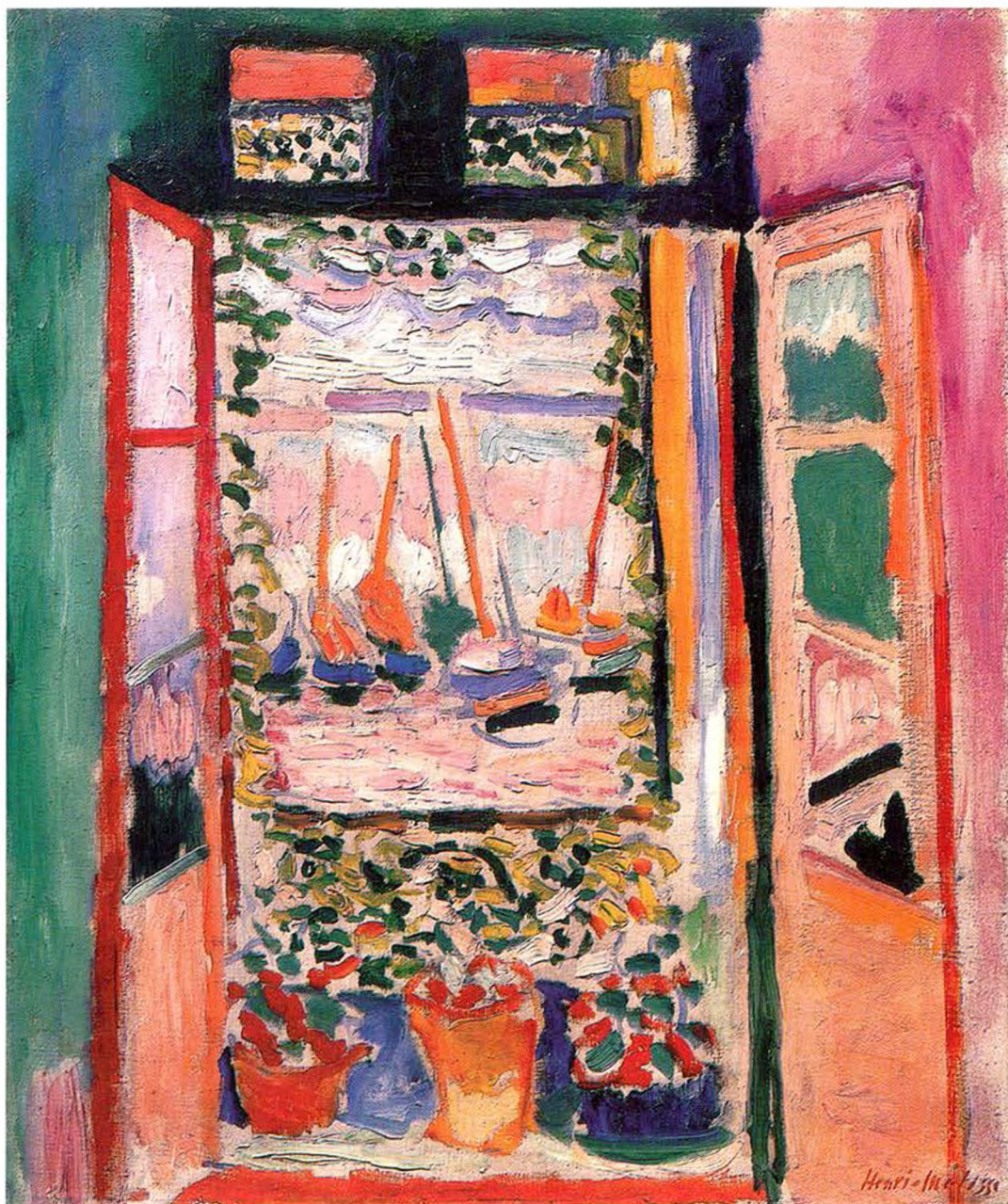
das las zonas de su cuadro y distribuye sus contrastes de color de tal modo que resuenen por toda la superficie (véase, por ejemplo, cómo la tríada anaranjado/verde-ocre/rojo-rosa se disemina y reclama a su vez diversos verdes vecinos). Es cierto que hay un proceso gradual, pero tiene que ver con el nivel de saturación de color: una armonía de color se determina al principio de un modo apagado (fue en este punto donde se interrumpió el *Retrato de Madame Matisse*), después se aviva, todas las partes del lienzo se llevan simultáneamente a un tono superior. ¿Le habría parecido *Mujer con sombrero* menos ofensiva al público del Salon d'Automne si Matisse hubiera expuesto con ella su obra abandonada? Los toques secos de bermellón, el abanico en forma de paleta, la máscara arcoiris del rostro, el fondo arlequinado, la disolución de la unidad del sombrero en un ramillete informe, la anatomía abreviada, tal como se ve a través de un teleobjetivo: ¿le habría parecido todo esto menos arbitrario a la muchedumbre que se reía si Matisse les hubiera dejado entrever su método de trabajo? Nada más lejos de la verdad. *La ventana abierta* [4], que ahora es quizás el lienzo fauvista más famoso, fue no menos censurado en el Salon, pero es menos agresivo que los demás, y más transparente en cuanto a sus procedimientos: es fácil ordenar los pares de colores complementarios que lo estructuran, lo hacen vibrar y expandirse visualmente, y que ordenan a nuestra mirada que no se detenga en ningún punto dado.

Poco después del salón de los fauvistas, Matisse, reflexionando sobre lo que había logrado en los últimos meses, se encontró con un axioma que sería una de sus directrices durante toda su vida. Puede



3 • Henri Matisse, *Retrato de Madame Matisse (La línea verde)*, 1905
Óleo sobre lienzo, 40,6 x 32,4 cm

4 • Henri Matisse,
La ventana abierta, 1905
 Óleo sobre lienzo, 55,2 x 46,4 cm



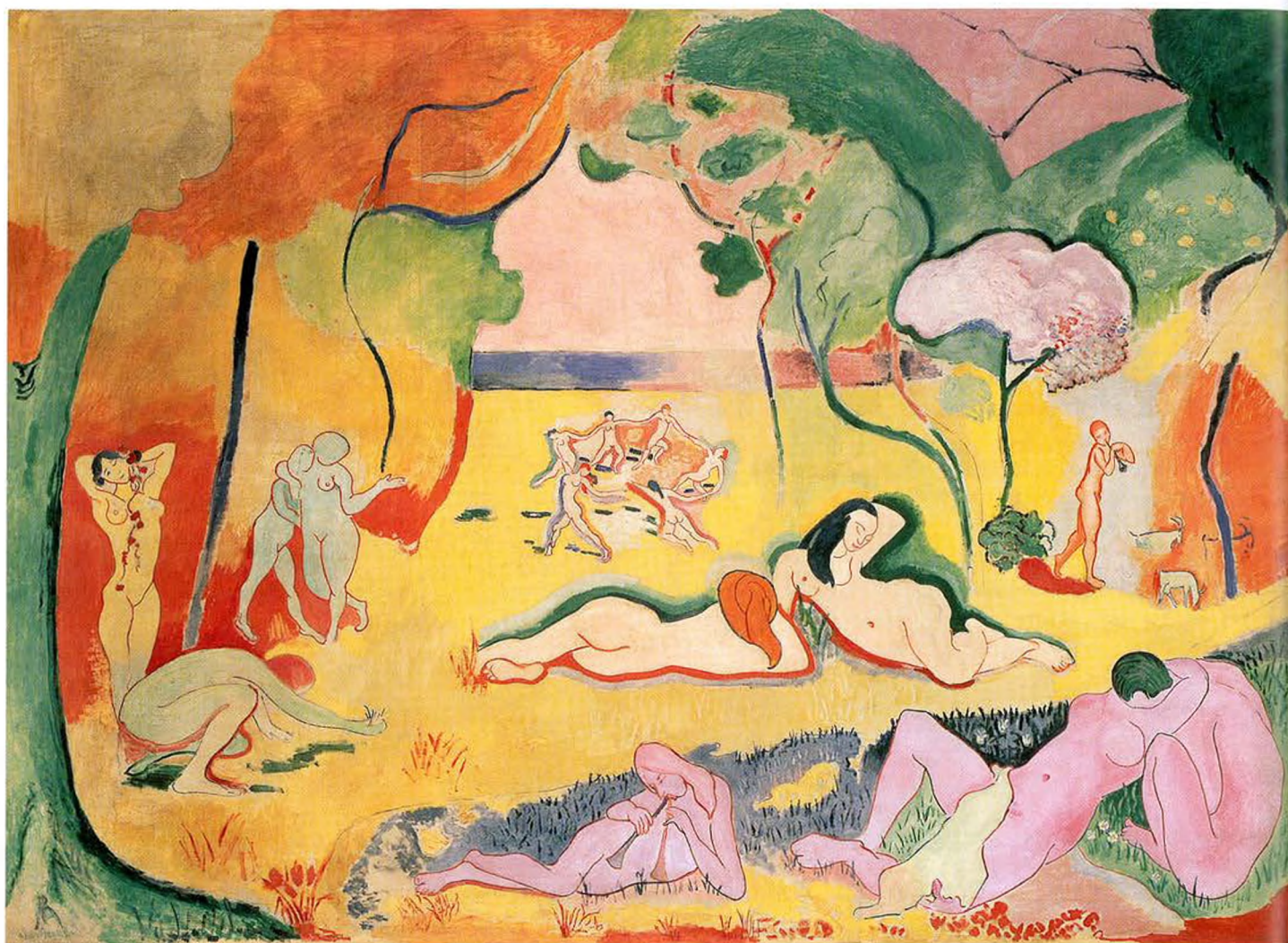
1900 - 1909

resumirse en la declaración: «Un centímetro cuadrado de cualquier azul no es tan azul como un metro cuadrado del mismo azul», y de hecho, al hablar de los planos rojos de su *Interior en Collioure* (*La siesta*), de ca. 1905-1906, Matisse se maravillaría de que, aunque parecían ser de un tono diferente, todos habían sido pintados directamente del mismo tubo. Descubrir que las relaciones de color son ante todo relaciones superficie-cantidad fue un paso importante. Influido por una declaración de Cézanne acerca de la unidad fundacional del color y el dibujo, se había quejado a Signac de que su obra, y en particular en *Luxe, calme et volupté*, tan valorada por el artista más veterano, los dos componentes se escindían e incluso se contradecían. Ahora bien, mediante su ecuación «calidad = cantidad», como a menudo declaró, entendió por qué para Cézanne la oposición tradicional entre el color y el dibujo se anulaba necesariamente: puesto que cualquier color puede modularse mediante un simple cambio de proporciones, cualquier división de una superficie lisa es en sí misma un procedimiento colo-

rista. «Lo que más cuenta en los colores son sus relaciones. Gracias a ellos y sólo a ellos un dibujo puede ser intensamente coloreado sin que exista la necesidad de color real», escribió Matisse. De hecho, es muy probable que Matisse hiciera este descubrimiento acerca del color mientras trabajaba en una serie de grabados en blanco y negro a principios de 1906, y que después se aprestara a aplicarlo o verificarlo en *Le Bonheur de vivre* [5].

Un parricidio en la pintura

Le Bonheur de vivre, la obra más ambiciosa y de mayores dimensiones que había pintado hasta entonces, constituyó su única participación en el Salon des Indépendants de 1906. Seis meses después del escándalo de los fauvistas, era mucho lo que estaba en juego: era todo o nada, y Matisse planeó meticulosamente su composición de la mane-



5 • Henri Matisse, *Le Bonheur de vivre*, 1906
Óleo sobre lienzo, 174 x 240 cm

ra más académica, estableciendo primero el decorado a partir de bocetos ejecutados en Collioure y después colocando, una a una, las figuras o los grupos de figuras que había estudiado por separado. Pero si la elaboración de este gran aparato había sido académica, el resultado no lo fue. Nunca se habían usado en tal escala planos lisos de color puro sin modular, con choques tan violentos de tonos primarios; nunca unos contornos tan gruesos, también pintados en tonos brillantes, habían danzado unos arabescos tan libres; nunca las anatomías se habían «deformado» tanto, mezclándose los cuerpos como si fueran de mercurio, excepto quizás en los grabados de Gauguin, que Matisse había repasado durante el verano. Con esta bomba, quería pasar definitivamente una página de la tradición pictórica occidental. Y para asegurarse de que el mensaje se recibía, lo reforzó mediante un ataque caníbal en el nivel iconográfico.

Los estudiosos se han afanado en buscar la ingente serie de fuentes que Matisse convocó en este lienzo. Ingres es predominante (se celebró una retrospectiva en el Salon d'Automne de 1905, en la que *El baño turco* y *La Edad de Oro* se expusieron en lugar destacado), al igual que el cuarteto postimpresionista; pero Pollaiuolo, Tiziano, Giorgione, Agostino Carracci, Cranach, Poussin, Watteau, Puvis de Chavannes, Maurice Denis y muchos otros pintores también están invitados a

este banquete ecuménico. Se siguen descubriendo nuevos convidados; parece haber citas de todo el panteón de la pintura occidental, hasta el origen mismo, pues incluso la pintura rupestre prehistórica puede localizarse en los contornos de las cabras de la derecha. Esta mezcla de fuentes va de la mano con la desunión estilística del lienzo y las discrepancias en cuanto a escala, otras reglas de la tradición pictórica que Matisse trastoca deliberadamente.

Pero esto no es todo: detrás de las imágenes paradisiacas de las ninfas retozando, detrás del tema feliz (la Alegría de Vivir), la pintura está rodeada de un halo sombrío. Porque si el género pastoril al que remite el lienzo establecía una relación directa entre la belleza física, el placer visual y el origen del deseo, también se basaba en una sólida sujeción de la diferencia sexual, algo que, como ha demostrado Margaret Werth, Matisse perturba aquí en innumerables aspectos. Werth comienza observando que el pastor flautista, la única figura masculina de la obra, había sido concebido inicialmente como un desnudo femenino; a continuación señala que los atributos sexuales del otro flautista, el gran desnudo del primer término, también claramente femenino en un estudio, fueron suprimidos; que todas las figuras tienen compañeros o forman parejas, pero que todas ellas —salvo el pastor y el desnudo «ingresco» que está de pie a la iz-

quierta, mirando al espectador— están desanatomizadas. (La culminación de esta sádica agresión contra el cuerpo está representada por la pareja que se besa en primer término, dos cuerpos —uno de ellos de sexo indeterminado— prácticamente fusionados con una sola cabeza.) El carácter de montaje de la composición, con «transiciones disyuntivas» que son «características de imágenes oníricas o de alucinación», induce a Werth a construir una interpretación psicoanalítica de la pintura como una pantalla fantasmagórica, una imagen polisémica que evoca una serie de pulsiones sexuales contradictorias que corresponden a la sexualidad infantil polimorfa que Freud puso al descubierto (narcisismo, autoerotismo, sadismo, exhibicionismo), un catálogo que gira en torno al complejo de Edipo y la ansiedad de la castración concomitante.

En todos los niveles (formal, estilístico, temático), esta obra es parricida. Los danzantes de *Le Bonheur de vivre* celebran el derrocamiento definitivo de una autoridad temida, la del canon académico

legislado por la École des Beaux-Arts. Pero Matisse nos hace saber que la libertad resultante no está exenta de riesgos, pues todo aquel que mata al padre simbólico se queda sin orientación y debe reinventar sin cesar su propio arte para mantenerlo vivo. En consecuencia, este lienzo abre las puertas del arte del siglo xx.

BIBLIOGRAFÍA

- BENJAMIN, Roger, «Matisse's "Notes of a Painter"», en *Criticism, Theory, and Context, 1891-1908*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1987.
- BOCK, Catherine C., *Henri Matisse and Neo-Impressionism 1898-1908*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1981.
- BOIS, Yve-Alain, «Matisse and Arche-drawing», *Painting as Model*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1990.
- , «On Matisse: The Blinding», *October* 68 (primavera 1994).
- FREEMAN, Judi (ed.), *The Fauve Landscape*, Nueva York, Abbeville Press, 1990.
- SHIFF, Richard, «Mark, Motif, Materiality: The Cézanne Effect in the Twentieth Century», en Felix Baumann et al., *Cézanne: Finished/Unfinished*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz Verlag, 2000.
- WERTH, Margaret, «Engendering Imaginary Modernism: Henri Matisse's *Bonheur de vivre*», *Genders* 9 (otoño 1990).

Con las incoherencias estilísticas y los impulsos primitivistas de *Les Demoiselles d'Avignon*, Pablo Picasso lanza el más formidable ataque de la historia contra la representación mimética.

Les *Demoiselles d'Avignon* (*Las señoritas de Aviñón*) [1] de Picasso ha adquirido una categoría mítica: es un manifiesto, un campo de batalla, un heraldo del arte moderno. Plenamente consciente de que estaba produciendo una obra importante, Picasso lo puso todo en su elaboración: todas sus ideas, toda su energía, todos sus conocimientos. Sabemos ahora que *Les Demoiselles d'Avignon* es uno de los lienzos «más trabajados» de la historia, y se presta la atención debida a los 16 cuadernos de bocetos y los numerosos estudios en diversos medios que Picasso dedicó a su factura, sin contar las dibujos y las pinturas producidos inmediatamente después de la obra, en los que Picasso siguió explorando toda una gama de caminos abiertos por esta pintura durante su génesis a ritmo rápido.

Pero si bien es cierto que ninguna pintura moderna ha sido tan discutida durante el último cuarto de siglo —con ensayos tan extensos como un libro e incluso toda una exposición con un catálogo en dos volúmenes en su honor—, esta plétora de comentarios sigue a una sorprendente escasez de debates. De hecho, la pintura permaneció casi en el olvido durante mucho tiempo; podría decirse incluso que encontró resistencia. (Una anécdota reveladora de esta resistencia: parece ser que a finales de la década de 1920, dos decenios después de pintarse *Les Demoiselles*, el coleccionista Jacques Doucet pretendió legar el cuadro al Museo del Louvre, pero el museo rechazó la oferta, como había hecho con los cézannes del legado de Gustave Caillebotte en 1894). El reconocimiento tardío alimenta las leyendas, pero lo que resulta tan especial en este caso es que la acogida tardía de la obra no sólo está relacionada con su tema y su estructura formal sino que viene impuesta por ellos: *Les Demoiselles* es ante todo una obra que trata de la contemplación, del trauma generado por una llamada visual.

Las circunstancias tuvieron su importancia en este espectacular retraso. En primer lugar, la pintura apenas tuvo vida pública durante treinta años. Hasta que Doucet se la compró a Picasso a precio de saldo en 1924 —a requerimiento de André Breton y para inmediato pesar del artista— *Les Demoiselles* sólo había salido del estudio del pintor en una o dos ocasiones, y siempre durante la Primera Guerra Mundial: durante dos semanas en julio de 1916, para una exposición semiprivada organizada por el crítico André Salmon en el Salon d'Antin (durante la cual la pintura adquirió su título actual), y posiblemente para la exposición conjunta de la obra de Matisse y Picasso en enero-febrero de 1918, organizada por el marchante Paul Guillaume y con un catálogo prologado por Guillaume Apollinaire. En el otoño y el invierno de 1907, amigos y visitantes habían visto el cuadro en el estudio de Picasso inmediatamente después de su ejecución, pero el acceso a él se

había reducido rápidamente (debido a las numerosas mudanzas de Picasso, a menudo a lugares de reducidas dimensiones, y a su comprensible deseo de mostrar siempre la última cosecha de su proteica y siempre cambiante producción, el lienzo rara vez estuvo a la vista ni siquiera para el círculo de amigos íntimos del artista, lo que explica la escasez de comentarios al respecto). Una vez en posesión de Doucet, la pintura sólo pudo verse previa cita, hasta que su viuda la vendió a un marchante en el otoño de 1937. Enviada de inmediato a Nueva York, fue comprada después por el Museum of Modern Art, donde pasó a ser el elemento máspreciado del museo, el final de la vida privada de *Les Demoiselles*.

La literatura sigue más o menos una pauta semejante. La pintura ni siquiera tuvo un título específico en los escasos artículos de los primeros tiempos que le dedicaban un pasaje (de Gelett Burgess en 1910, André Salmon en 1912 y Daniel-Henry Kahnweiler en 1916 y 1920). Además, sólo en contadas ocasiones se reprodujo antes de su desembarco en Nueva York: desde el artículo periodístico de Burgess («The Wild Men in Paris», en el número de mayo de 1910 de *Architectural Record*), su reproducción no se publicó hasta 1925, en la revista *La Révolution surréaliste* (que no era en modo alguno un éxito de ventas), y para aparecer en una monografía sobre el artista tuvo que esperar a *Picasso* de Gertrude Stein [2], en 1938. Poco después, *Picasso: Forty Years of His Art*, de Alfred H. Barr, que sirvió de catálogo de la retrospectiva sobre Picasso organizada por el Museum of Modern Art en 1939, inició el proceso de canonización de *Les Demoiselles*. Pero el relato pionero de Barr, que recibió su toque definitivo en 1951, año en que su texto se revisó para la publicación de *Picasso: Fifty Years of His Art*, y que se convirtió en la visión standard de la obra, consolidó en vez de derribar los muros de la resistencia que habían rodeado a la obra desde su nacimiento. La visión de Barr no fue cuestionada a fondo hasta la publicación del ensayo pionero de Leo Steinberg (1920-) «The Philosophical Brothel», aparecido en 1972. Ningún texto había hecho tanto para transformar el estatus de *Les Demoiselles*, y todos los estudios posteriores son añadiduras.

¿Una «pintura de transición»?

Antes de la publicación del estudio de Steinberg, existía consenso en que *Les Demoiselles* fue la «primera pintura cubista» (y por ende, como señaló Barr, una «pintura de transición», quizá más importante por lo que anunciaba que como obra en sí misma). Barr pasó por alto



1 • Pablo Picasso, *Les Femmes d'Alger (O Version O)*, junio-julio 1907

Óleo sobre lienzo, 243,8 x 233,7 cm

el corolario de esta idea en el relato de Kahnweiler, a saber que el cuadro había quedado inacabado, pero esta idea fue aceptada sin embargo por todos los demás, y la mayoría de los autores la señalaron criticando la «falta de unidad» de la pintura. La discrepancia estilística entre la parte izquierda y la parte derecha del lienzo se consideraba una función del rápido cambio de interés de Picasso de la escultura ibérica arcaica, que le había ayudado a terminar su *Retrato de Gertrude Stein* [2] a finales del verano de 1906, al arte africano, que final-

mente había encontrado con efectos y coherencia renovados durante una visita al Musée d'Ethnographie du Trocadéro en pleno proceso de elaboración de *Les Femmes d'Alger*. La búsqueda de fuentes no se detuvo aquí: Barr había citado a Cézanne, Matisse y El Greco; otros añadirían a Gauguin, Ingres y Manet.

Aunque Barr había publicado tres estudios preliminares de Picasso para *Les Femmes d'Alger*, se había limitado a hablar superficialmente de ellos sin prestar la menor atención a los muchos otros ya disponibles



2 • Pablo Picasso, *Retrato de Gertrude Stein*, finales del verano de 1906
Óleo sobre lienzo, 100 x 81,3 cm

en el catálogo razonado de la obra de Picasso de Christian Zervos, a la sazón en proceso de elaboración. En su estado inicial, la composición constaba de siete figuras en una disposición teatral derivada de la tradición barroca, con los telones al uso abriéndose a un escenario [3]. En el centro, un marinero vestido estaba sentado entre cinco prostitutas, cada una de las cuales volvía la cabeza hacia un intruso, un estudiante de medicina que entraba a la izquierda sosteniendo una calavera en la mano (sustituida por un libro en algunos estudios). Para Barr, podía prescindirse sin mayor problema de este morboso escenario, al que consideraba «una suerte de alegoría o farsa *memento mori* [recuerdo de la muerte]» sobre el precio del pecado, ya que el propio Picasso lo había abandonado rápidamente. En la versión definitiva, Barr escribió: «Se han eliminado todas las repercusiones de un contraste moralista entre la virtud (el hombre de la calavera) y el vicio (el hombre rodeado de alimentos y mujeres) en favor de una composición de figuras puramente formal, que al desarrollarse se vuelve cada vez más deshumanizada y abstracta».

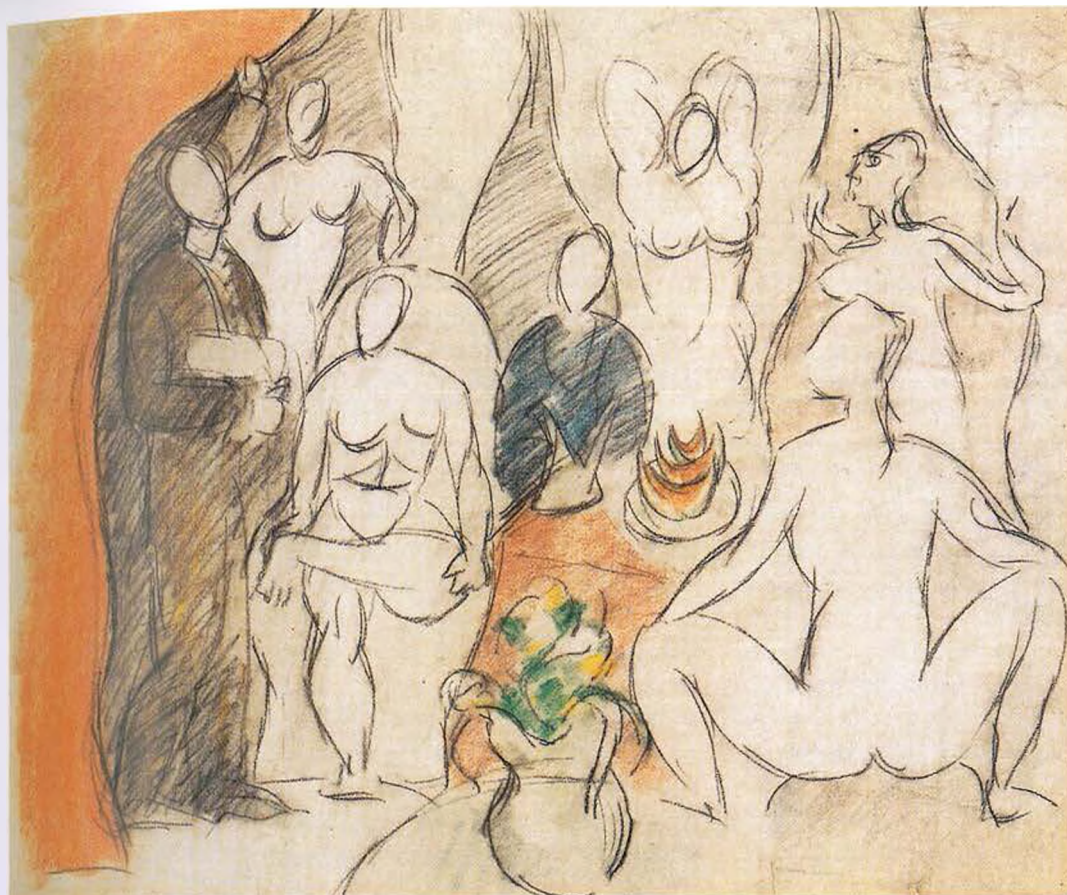
En su ensayo, Steinberg desestimó la mayor parte de estas ideas, que para entonces se habían convertido en clichés. La obra no podía reducirse a una «composición de figuras puramente formal» que la convirtiera (según la visión un tanto rudimentaria que se ofrecía del Cubismo en la época) en una mera precursora del futuro. Picasso había abandonado de hecho la «alegoría del *memento mori*», pero no la temática sexual de la pintura (lo que explica sin duda por qué Steinberg tomó como título de su obra uno de los primeros títulos que los amigos de Picasso dieron al cuadro, «Le Bordel philosophique» [El

Gertrude Stein (1874–1946)

La escritora Gertrude Stein, hija menor de una familia judía estadounidense de clase media alta, pasó sus primeros años en Europa, su juventud en Oakland y su época universitaria en Harvard y en la Johns Hopkins Medical School, antes de reunirse con su hermano mayor, Leo, en París en el invierno de 1904-1905. Con la compra de *Mujer con sombrero* de Matisse en el Salon des Indépendants de 1905, Gertrude y Leo comenzaron a coleccionar ávidamente pintura avanzada y a recibir a artistas y escritores en su casa de la rue de Fleurus. Profundamente influida por su sentido de la composición moderna, que, siguiendo su interpretación de Cézanne, consideraba como la creación de un énfasis uniforme, sin jerarquía, centro o «marco» internos, tomó la determinación de captar el «objeto como objeto» con cada aspecto de él igualmente convincente y vivo: «Siempre y siempre, Debo escribir el himno de la repetición». Entre 1906 y 1911, coincidiendo con el desarrollo del Cubismo, puso en práctica este principio formal en su voluminosa novela *Ser norteamericanos*. En 1910, Leo arremetió contra Picasso y su «gato encerrado» cubista, y en 1913 separó su mitad de la colección de ambos para mudarse a Florencia. Gertrude siguió viviendo en la rue de Fleurus con su compañera de toda la vida, Alice B. Toklas. Sus crónicas de su amistad especial con Picasso se encuentran en *Matisse, Picasso y Gertrude Stein* (1933), *Picasso* (1938) y *Autobiografía de Alice B. Toklas* (1933).

burdel filosófico]). Además, la falta de unidad estilística de *Les Femmes d'Alger* no fue consecuencia de la prisa sino de una estrategia deliberada: fue una decisión tardía, desde luego, pero en consonancia con la eliminación de las dos figuras masculinas y la adopción de un formato casi cuadrado, vertical, menos «panorámico» que el de todos los estudios para la composición general del cuadro. Y el llamamiento primitivizante al arte africano no fue mera casualidad (Picasso había sido introducido al arte africano por Matisse en 1906 [4], meses antes de su decisión de cambiar los rostros a modo de máscaras de las dos *demoiselles* de la derecha, pasando de un modelo «ibérico» a otro «africano» [5]): compartía la organización temática de la pintura, aun cuando Picasso negase más tarde su importancia.

Rechazando el «*memento mori*» de Barr, Steinberg cambió los términos de la alegoría desechada por Picasso de «muerte frente a hedonismo» por los de «aprendizaje frío y distante frente a las demandas del sexo». Tanto el libro como la calavera que estaban presentes en los estudios de Picasso indican que el estudiante de medicina es el que no participa; ni siquiera mira a las *demoiselles*. En cuanto al tímido marinero, está ahí para ser iniciado por las temibles mujeres. Su androginia en muchos bocetos contrasta vivamente con su atributo fálico: el porrón (un frasco de vino provisto de un pitorro erecto) sobre la mesa. Pronto el marinero desapareció y el estudiante sufrió un cambio de género. En el lienzo terminado es sustituido por el desnudo de pie que abre la cortina a la izquierda. A la inversa, los cuerpos de varias *demoiselles* eran masculinos en muchos dibujos. Hay suficientes pruebas acumuladas, pues, para determinar que mientras trabajaba



Abajo, izquierda
4 • Fotografía de Picasso en su estudio del Bateau-Lavoir, París, 1908

Abajo
5 • Pablo Picasso, *Estudio para cabeza de señorita agachada*, junio-julio 1907
 Gouache sobre papel, 63 x 48 cm

3 • Pablo Picasso, *Estudiante de medicina, marinero y cinco desnudos en un burdel* (estudio de composición para *Les Femmes d'Alger*), marzo-abril 1907. Dibujo a lápiz, 47,6 x 76,2 cm



en el cuadro la preocupación temática de Picasso giraba en torno a la cuestión primigenia de la diferencia sexual y a la del miedo al sexo. Así pues, su problema parece haber sido cómo conservar este tema renunciando al mismo tiempo a la alegoría.

Es aquí donde entra en juego la disyunción estilística del lienzo definitivo, y no sólo eso sino también el aislamiento absoluto de las cinco prostitutas entre sí y la supresión de coordenadas espaciales claras. (En un examen minucioso, las discrepancias son aún más fuertes de lo que Barr había señalado, y no se refieren sólo al lado «africano» de la parte derecha de la obra: la mano de la *demoiselle* que está de pie y que sustituyó al estudiante a la izquierda parece amputada de su cuerpo, y los cuadernos de bocetos revelan, como señala Steinberg, que su vecina inmediata, que según la mayor parte de las interpretaciones está de pie, en realidad está tumbada aunque haya sido verticalizada y puesta en paralelo a la superficie del cuadro.) Mientras que en el primer escenario los personajes reaccionan a la entrada del estudiante y el espectador mira desde fuera, en la pintura acabada «esta regla del arte narrativo tradicional da lugar a un contraprinicipio antinarrativo: las figuras más próximas no comparten ni un espacio común ni una acción común, no se comunican ni interactúan, sino que se relacionan de forma individual, directa, con el espectador. [...] El acontecimiento, la epifanía, la súbita entrada, sigue siendo el tema, pero rotado 90 grados hacia un espectador concebido como el polo opuesto del cuadro». En otras palabras, es la falta de unidad estilística y escénica de la obra es lo que une a la pintura con el espectador: el meollo del cuadro es la mirada temible de las *demoiselles*, en particular las de rostros deliberadamente monstruosos de la derecha. Su «africanismo», conforme a la ideología de la época que convirtió África en el «continente oscuro», es un recurso concebido para eludir al espectador. (Un antiguo término tomado del griego y que significa «que tiene el poder de evitar el mal» describe de modo especialmente satisfactorio la mirada amedrentadora de los desnudos de Picasso: apotropaico.) La compleja estructura del cuadro, como ha mostrado William Rubin en el estudio más extenso que se ha dedicado a la obra (que subraya la ansiedad profundamente arraigada de Picasso ante la muerte), tiene que ver con el vínculo que une a Eros y Tánatos, es decir, el sexo y la muerte.

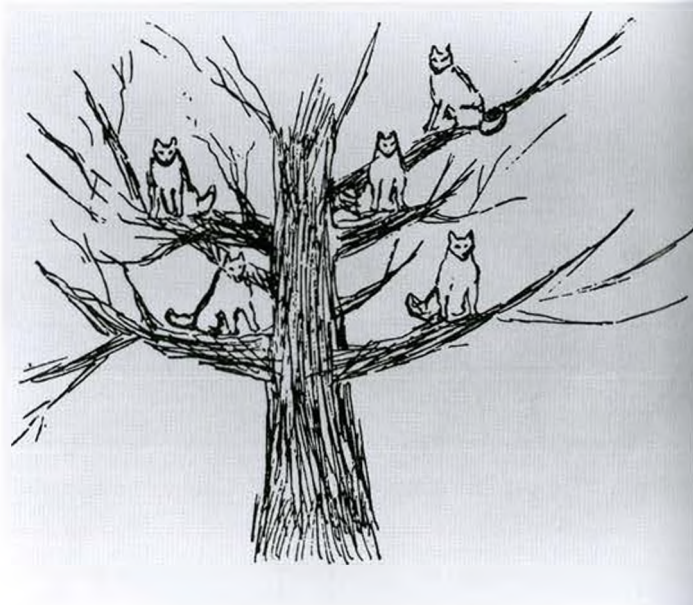
El trauma de la mirada

▲ Entramos ahora en territorio freudiano, un paso bastante reciente en la literatura dedicada a esta obra. Varios escenarios psicoanalíticos que tienen que ver con la «escena primaria» y el «complejo de castración» pueden aplicarse perfectamente a *Les Femmes d'Alger*, y nos ayudan a comprender tanto la supresión de la alegoría como la brutalidad de la obra acabada. Pensamos aquí en el sueño infantil recordado del paciente más famoso de Freud, Sergei Pankejeff (1887-1979) —el «Hombre de los Lobos» [6]—, en el que el niño se encontraba petrificado ante su ventana abierta mientras lo miraban unos lobos inmóviles (el sueño era una secuela de la conmoción de la escena primaria [la contemplación de las relaciones sexuales entre sus progenitores]), o en el breve texto de Freud sobre la cabeza de la Medusa, con su multitud de significados. Entre ellos figuraban la idea de que la cabeza de la Medusa es el órgano sexual femenino, cuya visión despierta la ansiedad de la castración en el varón joven; la propia

imagen de la castración (decapitación); y la negación de la castración, por una parte mediante la multiplicación de los penes (su cuello está formado por serpientes) y, por otra, mediante su poder para convertir al espectador en piedra, en otras palabras, en un falo en erección, bien que muerto.

Ante la obra de Picasso, también, el espectador es clavado al suelo por las putas que se dirigen a él con más violencia, como señala Steinberg, que en ningún otro cuadro desde *Las meninas* de Velázquez. Al pasar del modo «narrativo» (alegoría) al «icónico», utilizando los términos empleados por Rubin, es decir, del tono histórico de los relatos («Érase una vez») a la amenaza personal («Mírame; te estoy vigilando»), Picasso desvelaba la fijeza de la posición del espectador tal como la establece la perspectiva monocular en la que se basaba la pintura occidental, y, al reestructurarla como petrificación, la demonizaba. La fuerza no disminuida de *Les Femmes d'Alger* radica en esta operación misma, llamada «retorno de lo reprimido»: en ella, Picasso puso de relieve las fuerzas libidinales contradictorias que actúan en el acto mismo de la contemplación, convirtiendo toda su pintura en la cabeza de la Medusa. Las imágenes de burdeles forman parte de una larga tradición en el género del arte erótico (una tradición que Picasso conocía bien: admiraba desde hacía tiempo los monotypes de Degas y desde hacía años anhelaba coleccionarlos, un sueño que no pudo hacer realidad hasta una época ya tardía de su vida). Estas escenas de pornografía blanda pretenden satisfacer el voyeurismo de los amantes del arte varones y heterosexuales. Picasso trastoca esta tradición: al interrumpir el relato, la mirada de sus *demoiselles* desafía al espectador (varón) expresándole que su posición cómoda, fuera de la escena narrativa, no es tan segura como puede pensar. No es de extrañar que la obra encontrase resistencia durante tanto tiempo.

Uno de sus primeros adversarios comprendió sin duda, al menos parcialmente, lo que sucedía. Matisse se puso furioso cuando vio el cuadro (algunas versiones dicen que se desternilló de risa, pero viene a ser lo mismo). Fue en cierto modo parecido a cuando Poussin dijo a propósito de Caravaggio (a quien debemos la mejor representación de la cabeza de la Medusa, y que fue criticado en su época por ser in-



6 • Boceto de Pankejeff sobre su recuerdo de un sueño de la infancia (ca. 1910), publicado en S. Freud, «Sobre la historia de una neurosis infantil», 1918.



1900-1909

7 • Pablo Picasso, *Tres mujeres*, 1908
Óleo sobre lienzo, 200 x 178 cm

capaz de «componer una historia verdadera») que había «nacido para destruir la pintura». Es indudable que la rivalidad fue un aguijón que agudizó la percepción de Matisse (del mismo modo que había estimulado la de Picasso), pues sólo un año y medio antes Matisse había **▲** terminado su innovador lienzo *Le Bonheur de vivre*, cuya temática está en muchos aspectos muy cerca de la de la obra de Picasso (se advierten en él las mismas imágenes conflictivas que giran en torno al complejo de castración). Matisse sabía que este lienzo (que Picasso veía cada vez que iba a cenar a la casa de Gertrude y Leo Stein) había causado una honda impresión en el artista más joven, en particular por su canibalización sincrética de toda una serie de fuentes históricas. Para Picasso, uno de los desafíos más abrumadores debió de ser la manera enérgica en que Matisse se había apropiado de *El baño turco* de Ingres, que había impresionado a ambos artistas en el Salon d'Automne de 1905: ¡qué insulso era el ingrismo de su periodo rosa, en comparación, sobre todo con *El harén*, pintado en Gósol en el verano de 1906, sólo unos meses antes de abordar *Les Femmes d'Alger* y sólo unas semanas antes de «agregar» el rostro al retrato de Gertrude Stein! Mientras tanto, Matisse había lanzado otro desafío: poco des-

- pués de introducir a Picasso en el arte africano pintó su *Desnudo azul*, el primer lienzo de la historia que desesteticizaba explícitamente el motivo tradicional del desnudo femenino por medio del «primitivismo». Y ahora Picasso combinaba los dos actos de parricidio contra la tradición occidental: yuxtaponiendo fuentes contradictorias en una mezcla que anulaba su decoro y su significación histórica, y al mismo tiempo tomando préstamos de otras culturas. Tanto en *Le Bonheur de vivre* como en *Les Femmes d'Alger*, el parricidio se vinculaba sagazmente a la temática edípica, pero Picasso, al centrarse en el ataque contra la condición misma de la contemplación, había llevado mucho más lejos la lucha contra la mimesis.

La crisis de la representación

Podemos volver ahora al supuesto clásico, anterior a Steinberg, según el cual *Les Femmes d'Alger* fue la «primera» pintura cubista. Aunque es ciertamente erróneo si se interpreta el primer Cubismo como una suerte de estilización geométrica de los volúmenes, este supuesto tiene sentido si se entiende el Cubismo como un cuestionamiento radical de las reglas de la representación. Al injertar un rostro como una máscara ibérica en el busto de Gertrude Stein, al concebir un rostro como un signo dado que podía tomarse de un amplio repertorio, Picasso había puesto en entredicho las convenciones ilusionistas de la representación. Pero en *Les Femmes d'Alger* propuso la idea de que los signos son migratorios y combinatorios, y que su significación depende de su contexto, aún más, aunque no lo exploró plenamente. Esto sería obra del Cubismo en su conjunto, cuyo origen puede localizarse después en las *Tres mujeres* de 1908 [7], en las que Picasso se esforzó por exhibir una sola unidad a modo de signo (el triángulo) para cada elemento de la obra, con independencia de lo que se supusiera que representaba. Pero varios estudios del rostro de la *démouille* agachada de la parte inferior derecha —donde se comete el ataque más pasmoso contra la idea misma de belleza en relación con la mujer— revelan que había notado las innumerables posibilidades metafóricas del sistema de signos que estaba inventando: en estos estudios podemos ver que el rostro está en el proceso de transformarse en un torso [5]. Pero es-

tos experimentos amorfos fueron dejados a un lado y fue preciso esperar al segundo examen que haría Picasso del arte africano en sus **▲** *collages*, en 1912, para que se alcanzara la implicación plena de su impulso semiológico. Así pues, *Les Femmes d'Alger* fue un hecho traumático; y sus efectos profundos también quedaron aplazados para Picasso: tardó toda la aventura del Cubismo en ser capaz de explicar lo que había hecho.

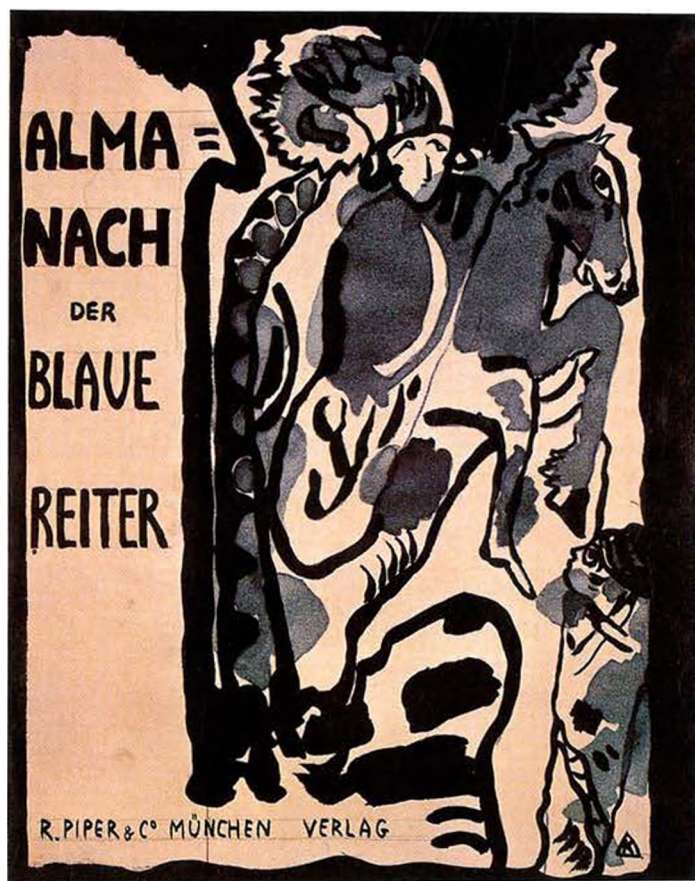
BIBLIOGRAFÍA

- RUBIN, William, «From "Narrative" to "Iconic" in Picasso: The Buried Allegory in Bread and Fruitdish on a Table and the Role of Les Femmes d'Alger», *The Art Bulletin* 65, 4, (diciembre 1983).
- , «The Genesis of Les Femmes d'Alger», *Studies in Modern Art* (número especial dedicado a *Les Femmes d'Alger*), Museum of Modern Art, Nueva York, núm. 3, 1994 (cronología de Judith Cousins y Hélène Seckel, antología crítica de primeros comentarios de Hélène Seckel).
- SECKEL, Hélène (ed.), *Les Femmes d'Alger*, dos volúmenes, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1988.
- STEINBERG, Leo, «The Philosophical Brothel» (1972). segunda edición en *October* 44 (primavera 1988).

Wilhelm Worringer publica *Abstraktion und Einfühlung* (*Abstracción y empatía*), donde compara el arte abstracto con el arte representacional como una retirada del mundo frente al compromiso con él: el Expresionismo alemán y el Vorticismo inglés profundizan en esta polaridad psicológica de manera diferenciada.

«Me sorprendió un pensamiento extraño», escribió el expresionista alemán Franz Marc (1880-1916) desde el frente durante la Primera Guerra Mundial (en la que no tardaría en perder la vida), «se había posado en mi mano abierta como una mariposa, el pensamiento de que la gente una vez, hace mucho tiempo, como *alter ego*, amaba las abstracciones tal como las hacemos ahora. Muchos objetos escondidos en nuestros museos de antropología nos miran con ojos extrañamente inquietantes. ¿Qué los hizo posibles, estos productos de una pura voluntad de abstracción?» Por extraño que resulte, este pensamiento no era totalmente nuevo: Marc se hace eco del poeta francés Charles Baudelaire en relación con las «correspondencias poéticas», y las ideas de afinidad entre artes abstractas, del artista tribal como *alter ego* del artista moderno y de la voluntad primigenia de abstracción, están en consonancia con una tesis de doctorado escrita en 1908 por el historiador del arte alemán Wilhelm Worringer (1881-1965). La relación no es accidental, como otra carta de Marc deja claro. A principios de 1912 escribió a su colega ruso Wassily Kandinsky (1866-1944), con quien había fundado la asociación de artistas Der Blaue Reiter (El Jinete Azul) en Múnich en 1911: «Acabo de leer *Abstraktion und Einfühlung* (*Abstracción y empatía*) de Worringer, una buena mente, a quien necesitamos mucho. Un pensamiento maravillosamente disciplinado, conciso y frío, extremadamente frío».

Worringer no fue un defensor a ultranza de los expresionistas alemanes. Cuando un antimoderno patrioter lo atacó en 1911, él lo defendió como precursores de una nueva época marcada por la adopción de las formas elementales, el interés por el arte tribal y, sobre todo, el rechazo de la «visión racionalizada» que consideraba demasiado dominante desde el Renacimiento hasta la pintura neoimpresionista. Por lo demás, Worringer dejaba imprecisos los términos de su afiliación; por ejemplo, en un prólogo de 1910 a *Abstraktion und Einfühlung*, señaló sólo un «paralelismo» con «las nuevas metas expresivas». Sin embargo, este paralelismo no señalaba una «necesidad interna» en la época, y estas inclinaciones metafísicas eran compartidas por los artistas de Der Blaue Reiter, que a menudo escribían acerca de su arte en términos de un «despertar espiritual». Esto no fue evidente en el *Blaue Reiter Almanach* que Marc y Kandinsky publicaron en 1912 con una imagen en la portada de un jinete azul obra de Kandinsky e inspirada en imágenes populares de San Jorge [1]. Además de obras expresionistas, en esta influyente colección de ensayos e ilustraciones se reproducían muestras de arte tribal del Pacífico Noroccidental, Oceanía y África, de arte de los niños, marionetas egipcias,



1 • Wassily Kandinsky, estudio final para la portada del *Blaue Reiter Almanach*, 1911
Acuarela, tinta china y lápiz, 27,6 x 21,9 cm

máscaras y estampas japonesas, esculturas y grabados alemanes medievales, arte popular ruso y piadosas pinturas en cristal bávaras. Kandinsky se sentía atraído especialmente por las dos últimas formas, en tanto que su compañera, Gabrielle Münter (1877-1962), se sentía fuertemente atraída por el arte de los niños, cuya inmediatez emotiva trató de transmitir en su propia pintura.

También practicaba un enfoque metafísico del arte Die Brücke (El Puente), el otro grupo principal de los expresionistas alemanes. Encabezado por Ernst Ludwig Kirchner, fue fundado en Dresde en 1905, incluía a Fritz Beyl (1880-1966), Erich Heckel y Karl Schmitt-Rottluff (1884-1976), todos ellos estudiantes de arquitectura en otro tiempo, y se disolvió en Berlín ocho años más tarde. Las inclinaciones metafísicas

cas se ven con claridad en los nombres de los dos grupos: Der Blaue Reiter tomó su nombre de una figura tradicional de la revelación cristiana («nos ponemos de pie ante las nuevas obras como en un sueño», escribió Marc en un folleto para el *Almanach*, «y oye a los cuatro jinetes del Apocalipsis»), mientras que Die Brücke tomó su nombre de Friedrich Nietzsche, que en *Así habló Zaratustra* (1883-1892) escribió que «el hombre es una cuerda, amarrado entre el animal y el Superhombre, una cuerda sobre un abismo [...] es un puente y no un fin». El Expresionismo alemán se hizo eco de las preocupaciones metafísicas de *Abstraktion und Einfühlung* también en otros aspectos. Al igual que Worringer, Marc expresó el mundo natural como un lugar de flujo primordial, en tanto que Kirchner expresó el mundo urbano como un lugar de vitalidad primitiva. Sin embargo, esta misma insistencia en la expresión no se correspondió plenamente con la concepción worringeriana de la abstracción.

Estilos opuestos

Abstraktion und Einfühlung desarrolla dos conceptos: *Einfühlung* o «empatía», tomado del psicólogo y filósofo alemán Theodor Lipps (1851-1914), y *Kunstwollen* o «voluntad artística», tomado del historiador del arte vienés Alois Riegl, para relacionar diferentes estilos artísticos con diferentes «estados psíquicos». En toda la historia y la cultura, afirma Worringer, dos estilos opuestos —la representación naturalista y la abstracción geométrica— han expresado dos actitudes opuestas, un compromiso enfático con el mundo y un abandono horrorizado de él. «Mientras que el afán de proyección sentimental está condicionado por una venturosa y confiada comunicación panteísta

entre el hombre y los fenómenos del mundo circundante», escribe Worringer, «el afán de abstracción es consecuencia de una intensa inquietud interior del hombre ante esos fenómenos. [...] Quisiéramos darle a esta inquietud el nombre de inmensa agorafobia espiritual». Este estado de pavor ante la naturaleza (Worringer recibió en este punto la influencia de Georg Simmel [1858-1918], el gran sociólogo alemán de la alienación), es muy diferente del estado de intimidad con la naturaleza que Gauguin, por ejemplo, proyectó en lo primitivo. Según Worringer, el hombre primitivo ve la naturaleza como un caos hostil: «dominado por una inmensa necesidad de tranquilidad», el artista tribal recurre a la abstracción como «un refugio de las apariencias». Este concepto llevó a Worringer a construir una jerarquía problemática de la cultura (tal como se expone en *La esencia del estilo gótico* [1910], que publicó como continuación de *Abstraktion und Einfühlung*), con lo primitivo en el fondo. Lo moderno, sin embargo, no se situaba en el extremo superior: por el contrario, «caído del orgullo del conocimiento, el hombre [moderno] está ahora tan perdido e indefenso respecto a la imagen del mundo como el hombre primitivo». En consecuencia, según Worringer, el artista moderno también lucha para detener y separar el flujo de fenómenos, para abstraer y preservar la estabilidad de las formas: impulsado una vez más por la «inquietud interior» y la «agorafobia espiritual», él también recurre a la abstracción. Esta explicación es muy diferente de las posteriores celebraciones del arte abstracto, cuyo humanismo triunfal Worringer pone en entredicho a priori.

Pero ¿se adecua realmente esta explicación de la abstracción a Der Blaue Reiter, como Marc y Kandinsky [2] esperaban que pudiera? Podría ser más pertinente para Die Brücke, pues cabría afirmar que Kirchner y sus colegas utilizaban elementos abstractos —colores irrea-



2 • Wassily Kandinsky,
Con tres jinetes, 1911

Tinta y acuarela sobre papel, 25 x 32 cm

les, perspectivas incómodas— para registrar la «inquietud interior» y la «agorafobia espiritual». Al igual que Worringer, Kirchner entendía a menudo la modernidad como algo primitivo, no sólo en la figura de la prostituta primitiva que heredó de Manet y Gauguin a través de Matisse y Picasso, sino también en las calles de la ciudad moderna, donde, para observadores como Simmel, la prostituta sólo era un símbolo de una regresión general. Del mismo modo que, según Worringer, el mundo natural les parecía caótico a los primitivos, así, también, según Kirchner, el mundo urbano les parecía caótico a los modernos (la industrialización alemana fue rápida y frenética durante las dos primeras décadas del siglo). En *La calle, Dresde* [3], Kirchner evoca Dresde como una confrontación vital pero nerviosa: las masas apiñadas bordean la pintura y bloquean su extensión, mientras que varias figuras, en su mayoría mujeres con rostros que parecen máscaras, se nos vienen encima (la niña aquí es especialmente estrambótica). Con su espacio distorsionado y su rojo-anaranjado chillón, el cuadro está teñido de la ansiedad que a menudo se asocia a la pintura de Edvard Munch, el precursor noruego de los expresionistas. Al mismo tiempo, las figuras también sugieren la «actitud displicente» que Simmel atribuía a «la vida mental» de la ciudad moderna. «El tipo metropolitano», escribió Simmel en su famoso ensayo de 1903, «desarrolla un órgano que lo protege contra las corrientes y las discrepancias amenazadoras de su entorno externo». *La calle* podría evocar esa corriente en la línea eléctrica que discurre alrededor de las figuras y por la avenida anaranjada, verde y azul. En parte estimulación nerviosa, en parte escudo protector, la línea aísla a estos habitantes del medio urbano aun cuando también los conecta: sugiere una suerte paradójica de alienación que une. Este efecto se hace más extremo en las pinturas tituladas «La calle» que Kirchner produjo en Berlín tras su traslado a esa ciudad, con otros miembros de Die Brücke, en 1911: los colores de estos cuadros son más acres, las perspectivas son más aviesas (adaptó el Cubismo y el Futurismo para conseguir este efecto), y las figuras (a menudo prostitutas y clientes) son más ansiosas-displicentes. Si hay un nuevo tipo de belleza moderna aquí, como ha afirmado el historiador del arte Charles Haxthausen, es también, al menos en parte, una belleza terrible.

De nuevo, para Worringer, la abstracción servía para aligerar el estímulo provocado por el caos del mundo. Kirchner, por otra parte, se acercó a la abstracción para registrar este estímulo, de hecho para acentuarlo. La abstracción de Der Blaue Reiter también es diferente: Marc avanzó hacia la abstracción en busca de una relación con el mundo natural, mientras Kandinsky lo hizo buscando una comunión con la esfera espiritual. Para ambos artistas, el aislamiento de los seres humanos era un problema que debía superarse, no una condición que hubiera que profundizar. «Buscamos», escribió Kandinsky en 1909, «formas artísticas que revelen la penetración de estas fuerzas acumuladas». En vez de abstracción frente a empatía, pues, Der Blaue Reiter proponía una estética de la abstracción como empatía: con la naturaleza o el espíritu. (En este sentido estaban en consonancia con la «empatía abstracta» sugerida ya en el *Jugendstil* o estilo *Art Nouveau* en Múnich que influyó en Kandinsky.) Los artistas de Der Blaue Reiter buscaban una ecuación entre sensación y forma, una reconciliación entre la «necesidad interior» y el mundo exterior; Kandinsky insistió en que el «contenido» mismo de su arte era «lo que el espectador vive o siente mientras está bajo el efecto de las combinaciones de forma y color de cuadro». Y ésta es una de las razones por las que escogieron la



3 • Ernst Ludwig Kirchner, *La calle, Dresde*, 1908
Óleo sobre lienzo, 150,5 x 200 cm

música, que aparecía en un lugar destacado en el *Almanach*, como dechado estético. De nuevo, esto no equivalía a invertir los polos worringerianos de abstracción y empatía sino a obligarlos a unirse: como afirma Kandinsky en el *Almanach*, «Realismo = Abstracción; Abstracción = Realismo».

Penetración panteísta

Si Kandinsky aspiraba a un mundo trascendental del espíritu, Marc ahondó en el mundo inmanente de la naturaleza. Guiado al principio por Gauguin, Marc definió su proyecto en 1910 como «una penetración panteísta en el flujo palpitante de la sangre en la naturaleza, en los árboles, en los animales, en la atmósfera». Para seguir este flujo elaboró dos clases de dibujo: primero, una línea fluida, orgánica y etérea influida por Matisse y Kandinsky; después, una línea más estrecha, geométrica e inquieta influida por Picasso y Robert Delaunay (al igual que Kirchner, Marc adaptó el cubismo a sus propios fines). Marc ideó también un simbolismo del color para modular los estados de ánimo de este flujo: el azul era «severo» y «espiritual»; el amarillo, «amable» y «sensual»; el rojo, «brutal» y «pesado». Aunque este sistema intuitivo fue engendrado de manera reduccionista (el azul como masculino, el amarillo como femenino), condujo a Marc, en los pocos años que le quedaban, a producir varias pinturas de animales que se cuentan entre las mejores de la tradición occidental. Finalmente, sin embargo, estos cuadros no transmiten tanto una «animalización del arte» (Marc) como una humanización de la naturaleza: menos que una comunión empática con la naturaleza, sugieren una proyección expresiva por parte del artista. En 1853, el teórico inglés John Ruskin criticó esta proyección por entender que era «la falacia patética»; algún tiempo después de 1913, Marc también la cuestionaría:

¿Hay una idea más misteriosa para un artista que imaginar cómo se refleja la naturaleza en los ojos de un animal? ¿Cómo ve un caballo el mundo, cómo lo hace un águila, un gamo, o un perro? [...] ¿Quién dice que el gamo percibe que el mundo es cubista? Es el

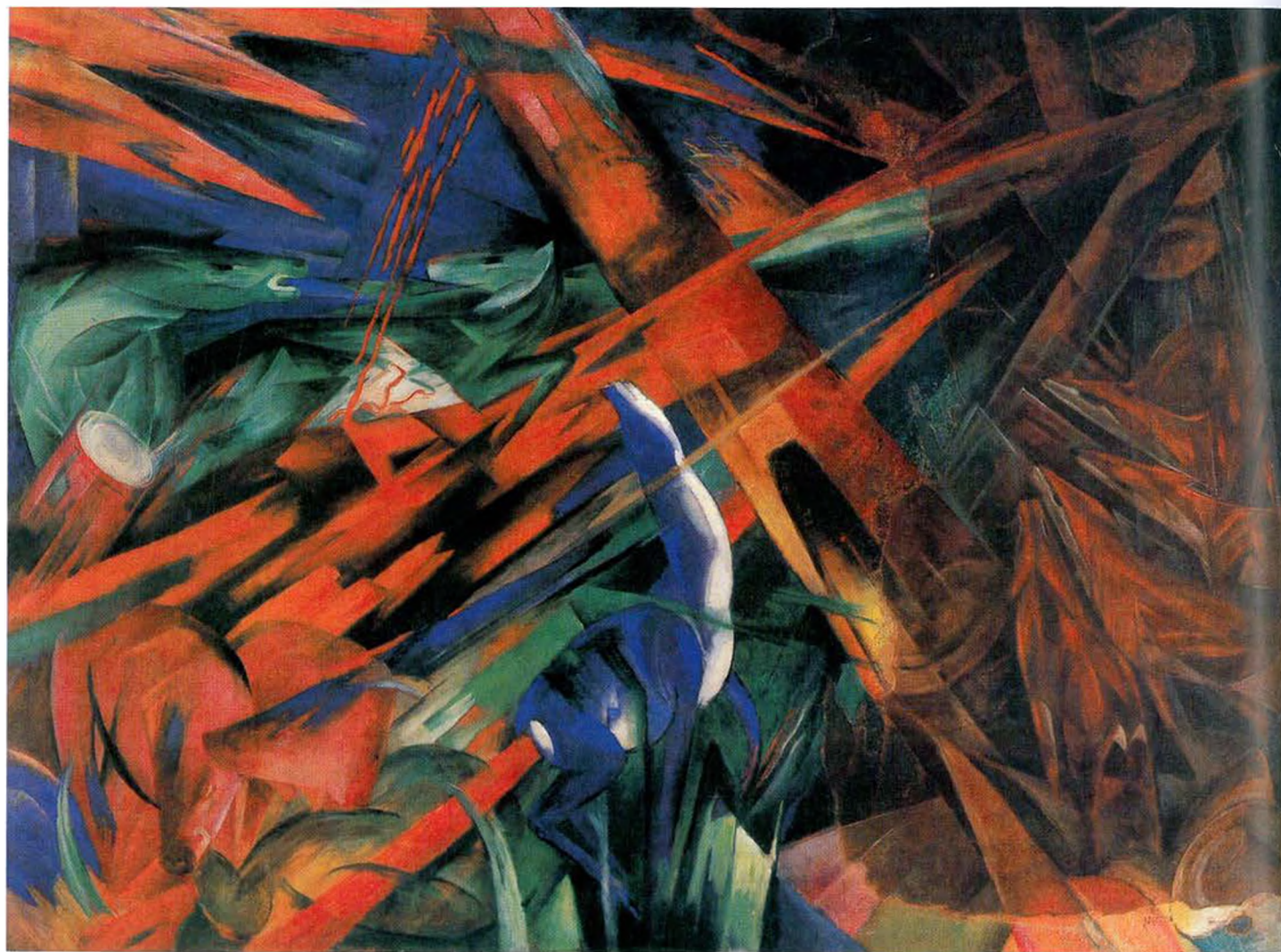
gamo el que siente, luego el paisaje debe ser «a la manera del gamo». La lógica artística de Picasso, Kandinsky, Delaunay, Burliuk [un colega ruso de Der Blaue Reiter], etc., es perfecta. No «ven» el gamo y no les importa. Proyectan su mundo interior, que es el sujeto de la frase. El naturalismo contribuye al objeto. El predicado [...] se traduce pero raras veces.

En lugar de una expresión impuesta, Marc buscaba una abstracción empática que pudiera resolver gráficamente el yo y el otro. Se trata sin duda de un ideal imposible, pero una pintura como *El destino de los animales* [4] evoca efectivamente una clase de «penetración panteísta». Aquí, sin embargo, el punto común entre lo humano y lo animal parece ser el dolor o el sufrimiento; incluso los árboles parecen haber sido sacrificados. De hecho, en el dorso del lienzo Marc garabateó «y todo ser es sufrir violento», como si, del mismo modo que la tensión urbana en Kirchner, el sufrimiento natural en Marc fuera lo único que uniera a todos los seres. Y sin embargo, la desesperación misma de esta obra señala la separación última entre los seres: al fin y al cabo, el sufrimiento es singular y solitario en sus efectos. En su búsqueda de la empatía, Marc llega a su límite: el «otro» animal es revelado como precisamente otro, inhumano, más allá de la empatía. Esto sigue sin ser abstracción frente a empatía, pero ya no es abstracción

como empatía. La empatía ha fracasado, y aquí la abstracción se convierte en signo de este límite.

La deshumanización como diagnóstico

Al final, el modelo de abstracción frente a empatía podría pertenecer menos al Expresionismo alemán que al Vorticismo inglés, un movimiento –bautizado por el poeta y crítico Ezra Pound (1885-1972) y dirigido por el prolífico pintor, novelista y crítico Wyndham Lewis (1882-1957)– del que formaron parte los escultores Jacob Epstein (1880-1959) y Henri Gaudier-Brzeska (1891-1915) y el pintor David Bomberg (1890-1957), entre otros. En este caso la relación con Worringner no está tan atenuada como pudiera parecer. En enero de 1914, el poeta y crítico T. E. Hulme (1883-1917), asociado de los vorticistas, pronunció una conferencia en Londres sobre «El arte moderno y su filosofía» que adaptaba *Abstraktion und Einfühlung* para hacer una defensa del Vorticismo. Hulme –que, al igual que Gaudier-Brzeska y Marc, no tardaría en morir en la guerra que efectivamente puso fin tanto al Vorticismo como al Expresionismo– dividió el arte moderno en dos estilos opuestos: el orgánico (su versión de lo empático) y el geométrico (su versión de lo abs-



4 • Franz Marc, *El destino de los animales*, 1913
Óleo sobre lienzo, 194,3 x 261,6 cm

▲ 1934b

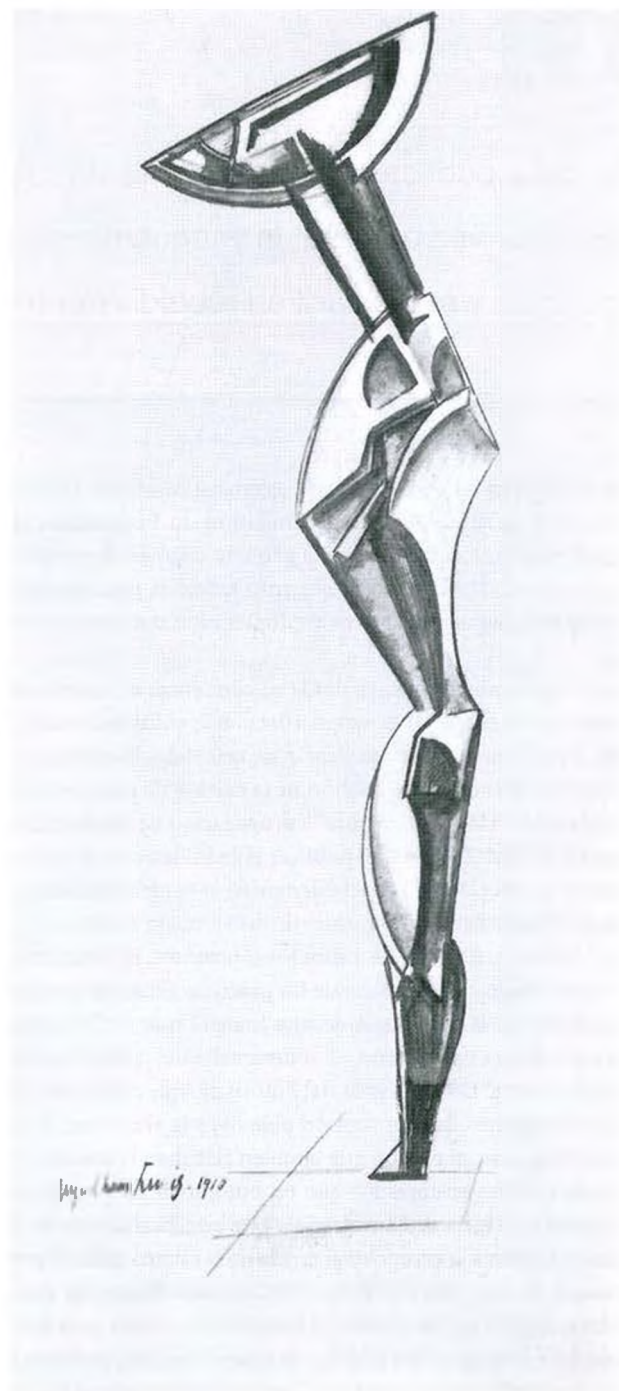
tracto). Al igual que Worringer, afirmó después que estos estilos corresponden a dos «actitudes» opuestas, un «optimismo insípido», dominante desde el Renacimiento, que situaba al hombre en el centro de la naturaleza, y un antihumanismo duro, emergente en el arte vorticista, que valoraba «una sensación de separación ante la naturaleza exterior».

«Lo que él dijo», señaló Lewis refiriéndose a Hulme, «yo lo hice», aunque, de nuevo, fue Worringer quien fijó los términos estéticos para ambos. En «The New Egos» (Los nuevos egos), texto publicado en *Blast* (1914), su corrosiva revista del Vorticism, Lewis presentó su propia parábola worringeriana. El texto se ocupa de dos figuras complementarias, «un salvaje civilizado» y un «habitante de ciudad moderno»; ninguno de los dos está «seguro» ya que ambos viven en una «vaguedad de espacio». Pero el salvaje civilizado puede aliviar su inseguridad con un arte de la figura abstraída hasta una «simple bala humana negra», mientras que el urbanita moderno sólo percibe que «la antigua forma de egotismo no es ya apta para las condiciones que ahora prevalecen». Lewis concluye su parábola con un credo worringeriano: «Todas las emociones limpias, nítidas, dependen del elemento de la extrañeza, y la sorpresa, y el distanciamiento primitivo. La deshumanización es el principal diagnóstico del Mundo». Los expresionistas coincidían con el diagnóstico, pero Lewis entendía la deshumanización como una solución tanto como un problema: para que la época moderna sobreviviera a su propia deshumanización, debe deshumanizar más; debe llevar al límite «la extrañeza, y la sorpresa, y el distanciamiento primitivo».

Lewis rara vez renuncia del todo a la figura humana. Sus primeros «diseños» manifiestan a menudo una tensión entre la figura y el marco, como si el cuerpo, nunca seguro, estuviera atrapado entre la definición, a punto de liberarse como forma autónoma, y la dispersión, a punto de ser invadido por el espacio. Poco a poco, sin embargo, Lewis abstrae la figura, como para endurecerla y convertirla en una «simple bala humana negra». En algunos casos este endurecimiento parece venir de fuera —de fuera adentro— como en *El vorticista* (1912), en el que el cuerpo parece impulsado hacia la abstracción por un mundo hostil. En otros parece venir de dentro —de dentro afuera—, como en *Diseño vorticista* (ca. 1914), donde el cuerpo parece impulsado a la abstracción por una voluntad innata. En una figura especialmente concentrada, *El enemigo de las estrellas* [5], parecen converger las dos clases de blindaje. Por una parte, con una cabeza que parece un auricular, la figura parece reificada desde fuera, su piel convertida en escudo; por otra, despojada de órganos y brazos, también parece reificada desde dentro, su estructura ósea convertida en «algunas relaciones mecánicas abstractas» (como Hulme señaló a propósito de estas figuras). En ambos casos, este «enemigo de las estrellas» es lo contrario del Jinete Azul al que recuerda Kandinsky en una ascensión a los cielos: aquí Lewis sugiere una abstracción de la figura que es de hecho antiempática.

BIBLIOGRAFÍA

- HARTHAUSEN, Charles W. (ed.), *Berlin: Culture and Metropolis*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1990.
- HULME, T. E., *Speculations: Essays on Humanism and the Philosophy of Art*, ed. Herbert Read, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1987 (primera edición 1924).
- JAMESON, Fredric, *Fables of Aggression: Wyndham Lewis, the Modernist as Fascist*, Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 1979.
- KANDINSKY, Wassily, y MARC, Franz (eds.), *The Blaue Reiter Almanac*, Londres, Thames & Hudson, 1974 [ed. cast.: *El Jinete Azul*, trad. Ricardo Burgaleta, Barcelona, Paidós, 1989].



5 • Wyndham Lewis, *El enemigo de las estrellas*, 1913

Pluma y tinta, aguada de tinta, 44 x 20 cm

- LLOYD, Jill, *German Expressionism: Primitivism and Modernity*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1991.
- WASHTON LONG, Rose-Carol (ed.), *German Expressionism: Documents from the End of the Wilhelmine Empire to the Rise of the National Socialism*, Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 1995.
- WORRINGER, Wilhelm, *Abstraction and Empathy*, trad. Michael Bullock, Cleveland, Meridian Books, 1967 [ed. cast.: *Abstracción y naturaleza*, trad. Mariana Frenk, México, FCE, 1953].

F. T. Marinetti publica el primer manifiesto futurista en primera plana del diario parisino *Le Figaro*: por vez primera, la vanguardia se asocia con la cultura de los medios de comunicación y se declara en rebeldía frente a la historia y la tradición.

El 20 de febrero de 1909, Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) publica su «Manifeste de fondation du Futurisme», el primer manifiesto futurista, en la primera página del periódico francés *Le Figaro* [1]. Este acontecimiento señaló la presentación en público del Futurismo y apuntó en múltiples aspectos su proyecto específico.

En primer lugar, mostró que, ya desde su comienzo, el Futurismo deseaba establecer el enlace de la vanguardia con la cultura de masas. En segundo lugar, demostró la convicción de que todas las técnicas y estrategias que operan en la producción de la cultura de masas serían también esenciales en lo sucesivo para la propagación de las prácticas de vanguardia; la mera decisión de publicar el manifiesto en el periódico de mayor circulación de Francia demostró la triple adopción de la publicidad, el periodismo y las formas de distribución de masas. En tercer lugar, indicó que, desde sus primeros momentos, el Futurismo estuvo comprometido con la fusión de las prácticas artísticas con las formas avanzadas de la tecnología de una manera que el Cubismo, aunque se enfrentó a esta cuestión en el desarrollo del *collage*, nunca abrazaría plenamente. Las consignas del Futurismo que celebraban el «dinamismo congénito», la «ruptura del objeto», y la «luz como destructora de las formas», al tiempo que también alababan lo mecánico, declaraban en célebres enunciados que un automóvil acelerando es «más bello que la Victoria de Samotracia»: esto significaba preferir el objeto industrializado a la excepcional rareza de la estatua culta. Y por último, aunque aún no era visible en 1909, preparó el camino para que el Futurismo refutara los supuestos tradicionales acerca de la tendencia innata de la vanguardia hacia, y la asociación con, la política progresista, izquierdista, si no marxista. Porque el Futurismo sería, en la Italia de 1919, el primer movimiento de vanguardia del siglo xx cuyo propio proyecto político e ideológico se integraría en la formación de la ideología fascista.

De páramo a puntero

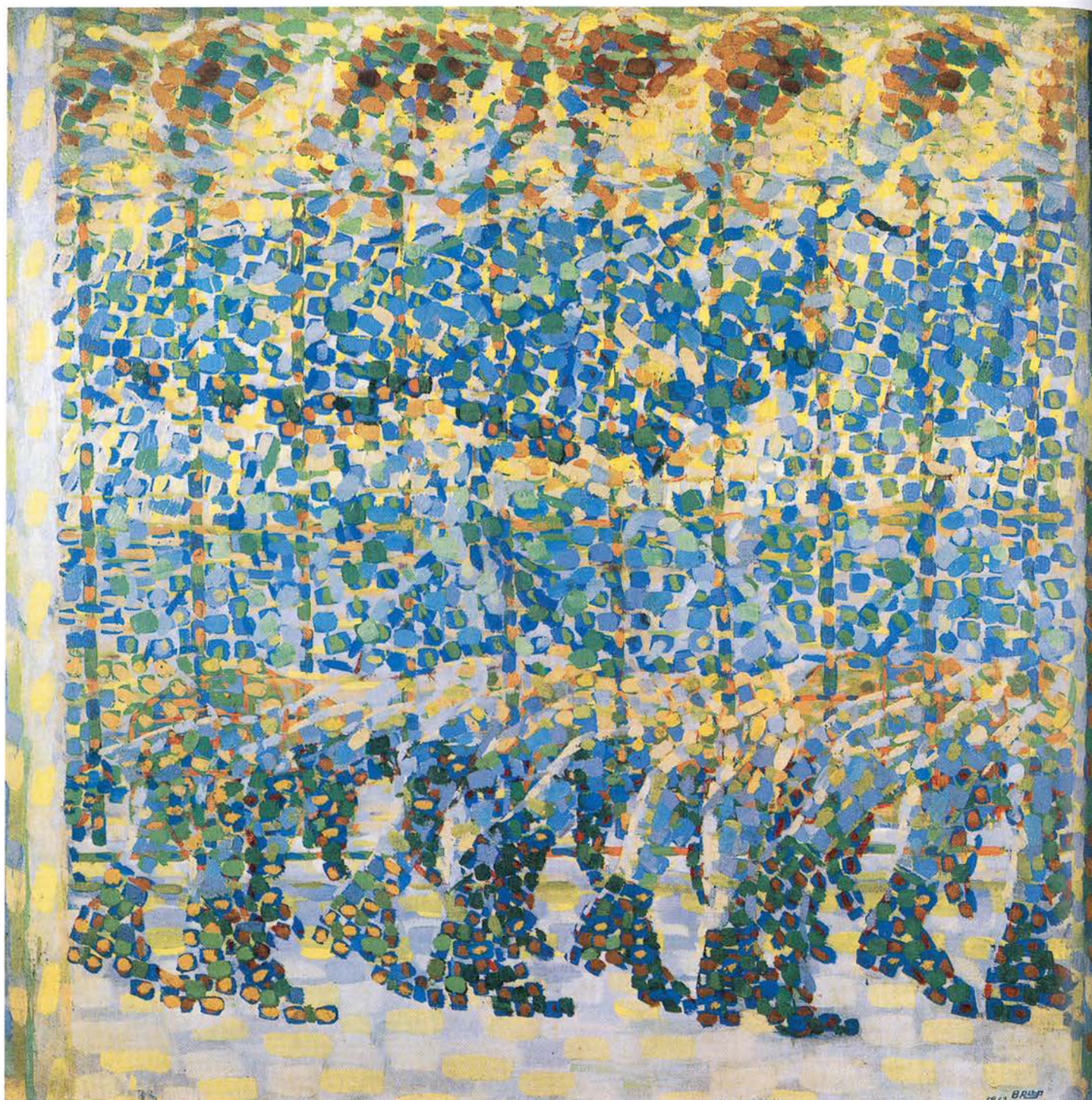
Desde el punto de vista de los modelos de sus artistas, los antecedentes del Futurismo son complejos. Sus fuentes se encuentran en el Simbolismo francés del siglo xix, en la pintura neoimpresionista o divisionista francesa y en el Cubismo de principios del siglo xx, que evolucionaba en la misma época que el Futurismo y que era claramente conocido por la mayoría de los artistas del movimiento italiano. Lo específicamente italiano en la formación del Futurismo,

sin embargo, fue el propio carácter tardío de esta vanguardia moderna. Así, en el momento de la primera publicación del manifiesto, las figuras principales de la pintura futurista, como Umberto Boccioni (1882-1916), Giacomo Balla (1871-1958) y Carlo Carrà (1881-1966), seguían trabajando en el estilo bastante retrasado del divisionismo de la década de 1880. Ninguna de las estrategias que habían surgido en París tras los descubrimientos de Cézanne, o en el desarrollo del Fauvismo o del primer Cubismo, entraron en la pintura futurista en su primer momento, es decir, antes de 1910. Además, el Futurismo era representativo del eclecticismo con el que se adaptaron estas estrategias de vanguardia descubiertas tardíamente. De hecho, la velocidad con que se las juntó para reformular una nueva estética pictórica y escultórica futurista revela ese mismo eclecticismo.

Al manifiesto de Marinetti le siguieron otros manifiestos futuristas, redactados por artistas que se habían unido al grupo. Entre ellos se contaron *La pintura futurista: Manifiesto técnico*, publicado en 1910 y firmado por Boccioni, Balla, Carrà, Luigi Russolo (1885-1947) y Gino Severini (1883-1966); el *Manifiesto técnico de la escultura futurista*, publicado en 1912 por Boccioni; el *Fotodinamismo futurista*, también publicado en 1912, por el fotógrafo Anton Giulio Bragaglia; un manifiesto de la música futurista de 1912, obra de Ballila Pratella (1880-1955); «El arte de los ruidos» de Russolo en 1913; y un manifiesto de la arquitectura futurista por Antonio Sant'Elia (1888-1916) en 1914.

Tal como se proclamaban en estos documentos, las estrategias del Futurismo giraban en torno a tres cuestiones esenciales. En primer lugar, se ponía énfasis en la sinestesia (la ruptura de las fronteras entre los diferentes sentidos, por ejemplo, entre la vista, el oído y el tacto) y la cinestesia (la ruptura de la distinción entre el cuerpo en reposo y el cuerpo en movimiento). En segundo lugar, el Futurismo intentó construir una analogía entre la significación pictórica y las tecnologías existentes de la visión y la representación, como las que desarrollaron la fotografía —en particular en sus formas ampliadas, como la cronofotografía— y el cine de los primeros tiempos. En tercer lugar, la rigurosa condena de la cultura del pasado por el Futurismo, su ataque violento contra los legados de la tradición burguesa, organizó una afirmación igualmente apasionada de la necesidad de integrar el arte con la tecnología avanzada, incluso la tecnología de la guerra, abriendo el movimiento al fascismo.

El énfasis del Futurismo en la sinestesia y la cinestesia se derivaban directamente de su crítica de la estética burguesa, según la cual la pintura y la escultura se entendían tradicionalmente como artes está-



2 • Giacomo Balla, *Muchacha corriendo en una galería*, 1912

Óleo sobre lienzo. 125 x 125 cm

ticas. En contraposición a esto el Futurismo se esforzó por incorporar la experiencia de la simultaneidad, la temporalidad y el movimiento corporal dentro de los límites del objeto artístico. Este intento de convertir la percepción del movimiento en parte esencial de la representación del cuerpo en el espacio se inspiraba en el descubrimiento por el Futurismo de la «cronofotografía» del científico francés Étienne-Jules Marey, una forma temprana de la obra estroboscópica. Paradójicamente, sin embargo, fue la literalidad con que Balla y Boccioni utilizaron un lenguaje pictórico divisionista para interpre-

tar el recurso científico de Marey lo que caracterizó su obra como extrañamente retardada y limitada, pues la posición de la pintura como objeto estático singular fue algo que los pintores futuristas nunca cuestionaron. Además, al tratar de adoptar la cronofotografía para su arte, los futuristas vincularon el significante pictórico con una relación puramente mimética con el campo tecnológico —representar el movimiento desdibujando los contornos, por ejemplo— en vez de con una relación estructural, como adoptar las formas seriales de la producción industrial.

Balla fue sin duda el pintor más interesante del movimiento, aun cuando en la época del primer manifiesto, en 1909, seguía trabajando en un estilo muy tradicional, pues aplicaba literalmente métodos divisionistas a la percepción de la luz y el espacio urbano público. Esto es evidente sobre todo en su pintura *Luz de la calle* (1909-1910), donde la yuxtaposición entre la naturaleza y cultura se afirma programáticamente en la oposición entre una farola de la calle y la luna, y donde el dinamismo de las ondas de luz se ejecuta de manera plenamente literal mediante cuñas a modo de golondrinas que se alzan desde la fuente luminosa, que se transforman cromáticamente al pasar de la iridiscencia del centro del cuadro hacia la ausencia total de intensidad del color en sus márgenes, una representación de la oscuridad y la noche.

En 1912, Balla había redefinido su sintaxis pictórica incorporando los contornos repetitivos característicos de la cronofotografía a su propia representación de los objetos. Obras como *Muchacha corriendo en una galería* [2] o *Dinamismo de un perro con correa* [4], ambas de 1912, son importantes por la forma literal en que inscri-



4 • Giacomo Balla, *Dinamismo de un perro con correa*, 1912
Óleo sobre lienzo, 89,9 x 109,9 cm



3 • Umberto Boccioni, *Formas únicas de continuidad en el espacio*, 1913 (fundido 1931)
Bronce, 111,2 x 88,5 x 40 cm

ben la simultaneidad de la percepción del movimiento en la organización espacial de la pintura. En 1913, el paso de Balla de abandonar por completo la figuración para encontrar una manera más adecuada de representar la velocidad, la temporalidad, el movimiento y la transformación visual condujo a uno de los primeros modelos válidos de la pintura no representacional. Una vez borrada toda figuración, estas obras se dedicaron a la repetición de un armazón estructural para articular la secuencia y la velocidad y a un lenguaje cromático no representacional que abandonó toda referencia al color local. La matriz compositiva y colorista formada de este modo no participa ya en lo que podría llamarse transformación de la perspectiva renacentista por el Cubismo en un nuevo espacio fenomenológico; en cambio, Balla intenta la transformación del espacio pictórico en un espacio mecánico, óptico o por medio de estrategias plenamente no representacionales.

Dos ejemplos de la escultura de Boccioni aclaran la relación futurista con la percepción cinestésica de los objetos en el espacio. El primero, *Formas únicas de continuidad en el espacio* [3], en su peculiar ambigüedad entre un robot y una figura anfibia, intenta una vez más incorporar los rastros visibles en la cronofotografía de Marey al cuerpo escultórico. Pero, al mismo tiempo que inserta la fluidez de la percepción en una representación estática, genera el peculiar híbrido entre la contigüidad espacial y el objeto escultórico singular, holístico. En *Dinamismo de un caballo acelerando y una casa* [5] de Boccioni, se rechaza la propensión del Futurismo a la adaptación ilusionista de la fotografía en movimiento, en favor de un objeto estático en el que los efectos de la simultaneidad y la cinestesia se producen por medio de la mera yuxtaposición de diferentes materiales y el grado de fragmentación en el que se presentan. A diferencia de *Formas únicas de continuidad en el espacio*, que conserva los métodos escultóricos tradicionales del modelado y el vaciado en bronce, la obra incorpora materiales de producción industrial tal como se reclama en el manifiesto de Boccioni: cuero, fragmentos encontrados de cristal, fragmentos de metal, elementos preformados de madera. Una de las primeras esculturas plenamente no representacionales del siglo xx, se puede comparar de

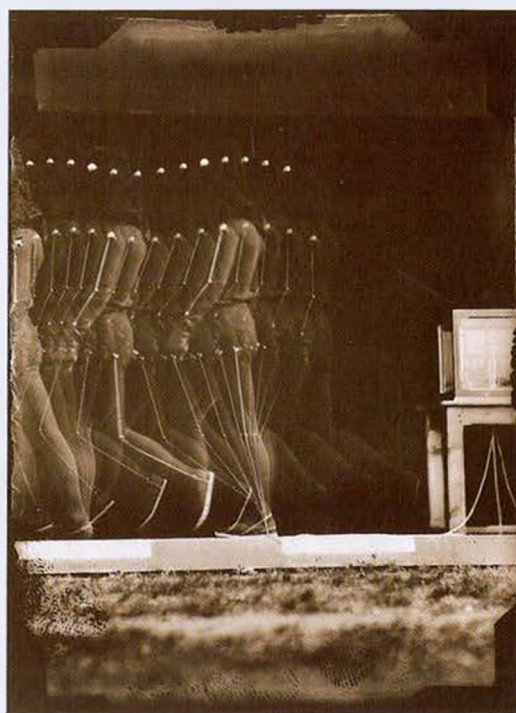
Eadweard Muybridge (1830–1904) y Étienne-Jules Marey (1830–1904)

El inglés Eadweard Muybridge y el francés Étienne-Jules Marey están unidos en el tiempo y por la obra: no sólo comparten las mismas fechas de nacimiento y muerte, sino que juntos fueron pioneros en la aplicación del estudio fotográfico del movimiento en aspectos que influyeron no sólo en el desarrollo del arte futurista sino también en la racionalización moderna del trabajo y, cabría afirmar, del espacio-tiempo en general.

Conocido primero como fotógrafo de paisajes del Oeste de Estados Unidos y de América Central, Muybridge fue contratado en 1872 por Leland Stanford, el millonario ex gobernador de California, en una disputa hípica sobre la forma de andar de los caballos. En Palo Alto, Muybridge fotografió caballos con una batería de cámaras; habitualmente, disponía las imágenes en hileras y las fotografiaba de nuevo en una cuadrícula que podía explorarse horizontal y verticalmente. En 1882, el mismo año en que Muybridge se embarcaba rumbo a Europa para una gira de conferencias, se publicó el libro *The Horse in Motion* (*El caballo en movimiento*), expurgado por Stanford. En París fue recibido por Marey, el famoso fotógrafo Nadar, el pintor del Salon Ernest Meissonier y el gran fisiólogo Hermann von Helmholtz, lo que indica en cierto modo la variedad de intereses por esta obra que registraba unidades de percepción que estaban más allá de los límites de la visión humana.

A diferencia de Muybridge, que se consideraba artista, Marey era fisiólogo de formación y había trabajado previamente en métodos gráficos para registrar el movimiento. Cuando vio por primera vez la obra de Muybridge en la revista científica *La Nature*, en 1878, se pasó a la fotografía por considerarla una manera más precisa y neutra de registrar el movimiento discreto. Marey ideó primero un cañón fotográfico con una placa circular que producía fotografías en serie casi instantáneas desde un punto de vista singular. Después utilizó un disco ranurado delante de la cámara para descomponer el movimiento en intervalos fijos que pudieran registrarse en una única placa fotográfica; esta otra fue la primera que definió como «cronofotografía». Para evitar la superposición, Marey vestía a sus modelos totalmente de negro, con rayas tachonadas de metal a lo largo de los brazos y las piernas (para los animales se utilizaban trocitos de papel). Junto con el punto de vista singular, este mecanismo restituía efectivamente una coherencia espacio-temporal al mismo campo de la percepción que de lo contrario se fragmentaba. Este enfoque era más científico que el de Muybridge, que no tenía un punto de vista o intervalo sistemático entre dos, pero también era menos radical en su alteración del *continuum* aparente de la visión.

Fue esta alteración lo que más intrigó a los modernos, a los futuristas, en su búsqueda de una velocidad subversiva, y a artistas como Marcel Duchamp en su búsqueda de dimensiones espacio-temporales no percibidas con anterioridad. ¿Pero cabía la posibilidad de que, al igual que Muybridge y Marey, estos artistas también estuvieran inmersos en una dialéctica histórica que superaba con creces su obra en tanto que individuos, una dialéctica moderna de renovación y percepción incesantes, de constante liberar y vuelta a disciplinar la visión que perduraría durante todo el siglo xx?





5 • Umberto Boccioni, *Dinamismo de un caballo acelerando y una casa*, 1914-1915
Gouache, óleo, madera, cartón encolado, cobre y hierro pintado, 112,9 x 115 cm

manera totalmente adecuada con la escultura abstracta producida en Rusia en aquella época por Vladimir Tatlin.

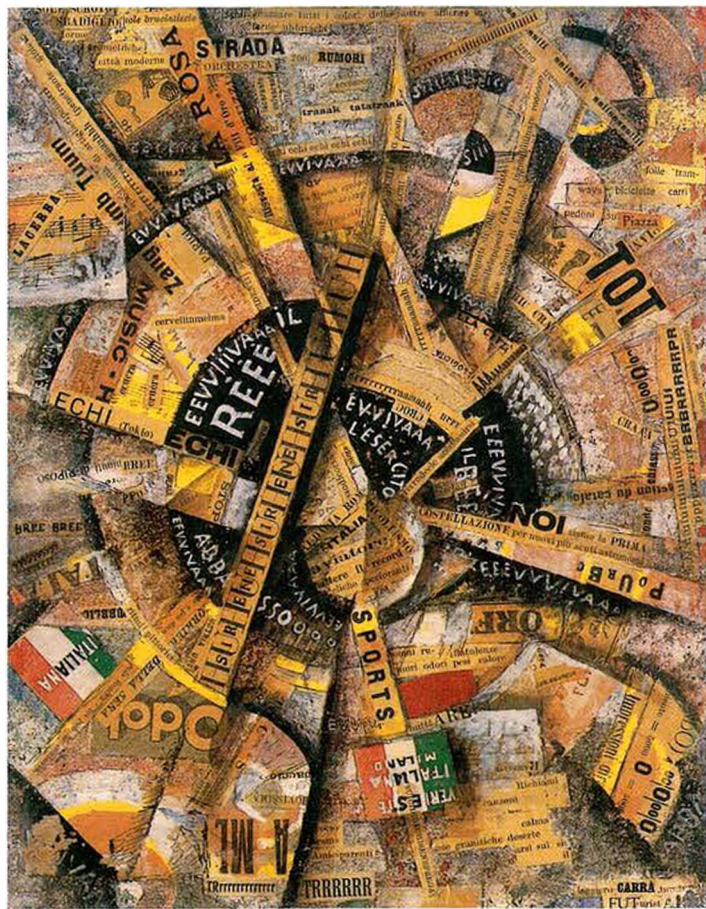
En la medida en que el *collage* afloró como la técnica fundamental en la variedad contradictoria de intentos del Futurismo de fusionar las sensibilidades de vanguardia con la cultura de masas, *Demostración intervencionista* [6] de Carrà es un ejemplo fundamental de la estética futurista cuando llegó a su apogeo poco antes de la Primera Guerra Mundial. De hecho, la obra incorpora todos los recursos con los que el Futurismo estaba más comprometido: el legado de la pintura divisionista; la fragmentación cubista del espacio perceptivo tradicional; la inserción de recortes de periódicos y material publicitario encontrado; la sugerencia de la cinestesia mediante una dinámica visual compuesta por la construcción del *collage* como vórtice y como matriz de líneas de cables eléctricos que se entrecruzan dispuestos a modo de diagonales que se contrarrestan mutuamente; y por último, aunque no sea lo menos importante, la yuxtaposición de la dimensión fonética separada del lenguaje con sus significantes gráficos.

Como de costumbre, la interpretación fonética del lenguaje en *Demostración intervencionista* es en casi todos los casos onomatopéyica. Al imitar directamente los sonidos de las sirenas (el ulular evocado por «HU-HU-HU-HU»), los alaridos de los motores y las ametralladoras («TRrrrrrrrr» o «traaak tataatraak»), los gritos de la gente («EVVIVAAA»), es claramente distinto del análisis estructural de los componentes fonéticos, textuales y gráficos del lenguaje de la poesía cubista-futurista rusa o de los caligramas de Apollinaire. La yuxtaposición de consignas de guerra antialemanas («Abajo Austria-Hungría») con materiales publicitarios encontrados, o la concatenación de declaraciones patrióticas italianas («Italia Italia») con fragmentos musicales, continúa la técnica del *collage* cubista pero

convierte esta estética en un nuevo modelo de instigación y propaganda de la cultura de masas. De su exaltación de la guerra queda constancia además en el redoble de tambor evocado por las palabras «ZANG TUMB TUUM».

Una liberación del lenguaje: *parole in libertà*

Zang Tumb Tuum, de 1914, la primera colección de «poesía de palabras libres» de Marinetti, incorporaba a modo de prefacio su ligeramente anterior manifiesto de la poesía futurista, *La destrucción de la sintaxis – Imaginación sin cuerdas – Palabras en libertad*. Utilizando un conjunto de variaciones tipográficas y ortográficas expresivas y una organización espacial no estructurada, *Zang Tumb Tuum* intenta expresar las visiones, los sonidos y los olores de la experiencia del poeta en Trípoli. Esta afirmación de «palabras en libertad» surgió de un largo y complicado diálogo con la poesía simbolista de finales del siglo XIX y su legado en la Francia de principios del siglo XX. Aunque profundamente influido por el ejemplo de Mallarmé, y dependiente de él, Marinetti proclamó públicamente su oposición al proyecto del poeta francés. Insistiendo en que las palabras deben liberarse de los modelos estáticos y esotéricos del lenguaje con los que Mallarmé había estado comprometido, Marinetti promovió una nueva dinámica de «imaginación sin hilos» que aspiraba a asimilar la simultaneidad de la percepción a los nuevos sonidos de la publicidad y la experiencia tecnológica. *Palabras en libertad* es la declaración programática de



6 • Carlo Carrà, *Demostración intervencionista*, 1914
Témpera y collage sobre cartón, 38,5 x 30 cm

▲ 1914

● 1911, 1912

■ 1912

Marinetti en la que todas las cadenas tradicionales a las que ha estado sujeto el lenguaje –lexicalidad, producción de significado, sintaxis, gramática– se rompen supuestamente en favor de una ejecución puramente fonética, puramente textual, puramente gráfica. Pero de hecho, en contra de la voluntad de Marinetti, la relación mimética con el aparato tecnológico une aún más este modelo de poesía con los factores determinantes tradicionales de la representación lingüística.

Esta fue la causa de uno de los conflictos que surgieron entre Marinetti y la vanguardia rusa cuando en 1914 el poeta italiano viajó a Moscú en un intento de hacer proselitismo del Futurismo. Lo que los poetas cubistas-futuristas rusos criticaron de Marinetti era la relación que se manifestaba en su obra entre la poesía y las operaciones miméticas del lenguaje, en particular el uso de la onomatopeya, la formación de palabras que imitan sonidos asociados con el acto o los objetos que se quiere denotar. En aquella época, los futuristas rusos habían pasado ya a una interpretación estructuralista de la lógica arbitraria del lenguaje, lo que significaba que imponían una separación estricta tanto de la fonética como del diseño gráfico de los signos –la manera en que el lenguaje suena y la manera en que parece– y el mundo natural al que esos signos podrían referirse. Tanto insistieron los futuristas rusos en hacer de esta separación el tema de su escritura que la llevaron hasta el punto de construir una nueva poesía antimimética y antiléxica.

Fascismo y Futurismo

El ascenso del fascismo en Italia al término de la Primera Guerra Mundial puso en evidencia la orientación ideológica y política del Futurismo. La celebración de la tecnología, la postura *anti-passatista* (antitradicionalista), la condena rigurosa de la cultura del pasado y la deformación violenta de los legados de la cultura burguesa fueron elementos esenciales del Futurismo desde su inicio. Pero estos elementos se vincularon ahora a la afirmación igualmente apasionada de la necesidad de integrar el arte y la guerra como ejemplo más avanzado de lo tecnológico. Si en el primer manifiesto Marinetti había construido un mito del origen del movimiento futurista –narra el momento de su despertar, cuando, corriendo en su coche deportivo, volcó en las turbias aguas de una zanja suburbana de la que surgió de inmediato, renacido, como artista post-simbolista y poeta futurista– éste había anunciado ya un compromiso profundo con la irracionalidad de la violencia y el poder.

La adhesión de Marinetti a la tecnología industrial avanzada y la estética de la máquina le condujo a dar la bienvenida al estallido de la guerra como una gran purificación en consonancia con su odio general a la tradición y a la subjetividad cultural burguesa. En su condición de primer vanguardista que se proponía destruir deliberadamente la tradición, Marinetti declaró su propia guerra reclamando la destrucción de las instituciones culturales: la ópera, los teatros, las bibliotecas, los museos. De este modo, situó la cultura futurista a la vanguardia de una ruptura de nuevo cuño entre la vanguardia y la tradición organizando la vanguardia como el escenario para la aniquilación de la continuidad histórica y de la memoria histórica. Además, el posterior intento de Marinetti en la posguerra de sincronizar el arte y la tecnología avanzada con la ideología fascista sería la única ocasión en la historia de las vanguardias del siglo xx en que un vínculo entre

estos elementos se situaba explícitamente en la perspectiva de la política reaccionaria de derechas.

En la adopción del fascismo por Marinetti –que se presentó sin éxito a las elecciones parlamentarias como candidato del partido fascista en 1919, y que finalmente sería asesor cultural de Mussolini– apareció pues uno de los problemas fundamentales a los que se enfrentaron las vanguardias del siglo xx. Se trata de la cuestión de si las prácticas de vanguardia deben seguir situándose dentro de la esfera pública burguesa o si deben aspirar a contribuir a la formación de otras esferas públicas de la cultura de masas, ya sean esferas públicas fascistas (en el caso de que existieran) o esferas públicas proletarias, la meta de los artistas rusos y soviéticos que trabajaban en esa época. Alternativamente, como en el caso del Dadaísmo, la vanguardia podía congregarse para la destrucción de la esfera pública burguesa, incluidas sus instituciones y sus formaciones discursivas.

Con la muerte accidental de Boccioni en 1916, la muerte en combate de Sant'Elia el mismo año y el cambio radical en la orientación política y estética por parte de Severini y Carrà más o menos al mismo tiempo, el Futurismo se extravió como movimiento de vanguardia (aunque Marinetti se mantuvo fiel a una agenda futurista en el arte, la literatura y la política durante las décadas de 1920 y 1930). Severini, que vivía en París, abandonó sus estrategias pictóricas cubistas-divisionistas en 1916 y adoptó las formas puras y clásicas inspiradas en el arte del Renacimiento italiano. Al regresar así a la tradición, y al utilizar la pintura del *Quattrocento* como matriz de la *italianità*, fue uno de los precursores de la posterior separación gradual de la ideología fascista de las prácticas modernas. Esta ideología del Estado-nación se aprestaría a conectarse a las raíces de las culturas locales, cuyos orígenes intentaría recuperar.

El encuentro entre Carrà y Giorgio de Chirico en un hospital militar de Ferrara en 1917 provocaría un nuevo caso de contrarreacción en el seno de la vanguardia. Carrà estaba ya inquieto bajo el yugo del Futurismo y había escrito que habían dejado de interesarle los «juegos de los electricistas emocionales». Ahora asimiló la atención de De Chirico a la forma [7]. Prácticamente de la noche a la mañana, Carrà abandonó todos los proyectos futuristas en los que estaba involucrado para practicar la *pittura metafisica* del artista más veterano. En este sentido, debemos reconocer que el descubrimiento de De Chirico fue un elemento esencial del pensamiento italiano de vanguardia en esa época. Al recurrir a la solidez geométrica de pintores «primitivistas» como Le Douanier Rousseau y los artistas del primer Renacimiento como Giotto y Uccello, Carrà habló de ellos como los creadores de «mundos plásticos», o mejor, de «tragedias plásticas». Su artículo sobre Giotto en el periódico *La Voce* (1915) trataba a Giotto como un hombre consagrado a la «plasticidad pura», el «visionario del siglo xiv» que devolvió a la vida el «silencio mágico de las formas». Giotto, escribió, se consagró a «la solidez original de las cosas». La exaltación por parte de Carrà de la solidez formal como antídoto de la desintegración futurista repite los términos mediante los cuales la pintura moderna había desarrollado originalmente la estabilidad pictórica como reacción contra la búsqueda de la evanescencia de la luz. «Nosotros, que pensamos que somos los vástagos no degenerados de una gran raza de constructores», escribió Carrà en el catálogo de su exposición de 1917 en Milán, «hemos buscado siempre figuras y términos precisos, sustanciales, y la atmósfera ideal sin la cual una pintura no va más allá del tecnicismo elaborado y el análisis episódico de la reali-



7 • Giorgio de Chirico, *Las musas inquietantes*, 1925
Óleo sobre lienzo, 97 x 67 cm



8 • Carlo Carrà, *Musa metafísica*, 1917
Óleo sobre lienzo, 90 x 66 cm

dad externa». Así pues, Carrà rechaza el Impresionismo y la imitación futurista de sus efectos. En 1918, Carrà teorizó el método que él y De Chirico habían desarrollado en el ensayo «Contributo a un nuovo arte metafisica».

La *Musa metafísica* de Carrà [8] demuestra su asimilación del repertorio visual de De Chirico. Sobre las tablas inclinadas de un escenario de poca profundidad, coloca el maniquí de escayola de un jugador de tenis, en combinación con sólidos geométricos y decorados pintados de mapas y edificios. De hecho, todas las pinturas que exhibió en la exposición de Milán compartían el silencio nocturno de los patios palaciegos y las plazas de ciudades de De Chirico, interrumpidos solamente por sombras largas y aisladas.

Y después del ruido, el silencio; después de la exaltación de los desplazamientos de masas impuestos por la guerra, la alabanza de las sensibilidades patricias de la tradición. La aparición de Carrà y Severini desde las filas del Futurismo para convertirse en seguidores fundamentales de De Chirico fue el primer ejemplo, y quizá el más intenso, del movimiento antimoderno o contramoderno; posteriormente se propagó por toda Europa en diversos movimientos paralelos a los que se dio el nombre colectivo de «*rappel à l'ordre*» (llamada al orden). Paradójicamente, fue dentro del arte de De Chirico y Carrà donde re-

gresó con fuerza la dimensión de la memoria histórica tan injuriosamente perseguida y erosionada dentro de los primeros cuatro años de la actividad futurista, para convertirse en la cuestión central dentro de la cual estos artistas seguirían funcionando.

BIBLIOGRAFÍA

- APOLLONIO, Umbro (ed.), *Futurist Manifestos*, Londres, Thames & Hudson, 1973.
HANSON, Anne Coffin (ed.), *The Futurist Imagination*, New Haven, Yale University Art Gallery, 1983.
HULTEN, Pontus (ed.), *Futurism and Futurisms*, Nueva York, Abbeville Press; y Londres, Thames & Hudson, 1986.
MARTIN, Marianne, *Futurist Art and Theory 1909-1915*, Oxford, Clarendon Press, 1968.
Poggi, Christine, *In Defiance of Painting*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1992.

1910-1919

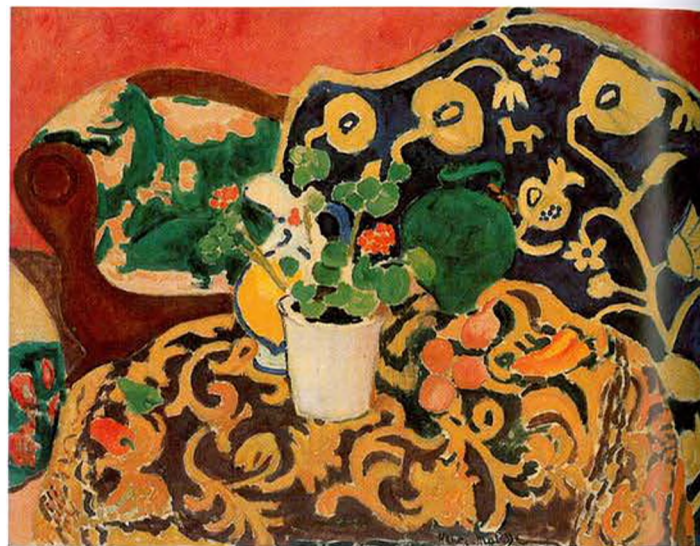
- 100 1910 *La danza II* y *La música* de Henri Matisse son condenadas en el Salon d'Automne de París: en estas obras, Matisse lleva al extremo su concepto de lo «decorativo», creando un campo visual expansivo de color que es difícil contemplar. YAB
- 106 1911 Pablo Picasso devuelve las cabezas de piedra ibéricas «tomadas en préstamo» al Museo del Louvre de París, de donde habían sido robadas: transforma su estilo primitivista y con Georges Braque comienza a desarrollar el Cubismo Analítico. RK
Recuadro: Guillaume Apollinaire RK
- 112 1912 Se inventa el *collage* cubista en medio de un conjunto de circunstancias y acontecimientos contradictorios: la continuidad de la inspiración de la poesía simbolista, el ascenso de la cultura popular y las protestas socialistas contra la guerra en los Balcanes. RK
- 118 1913 Robert Delaunay expone sus pinturas de «Ventanas» en Berlín: los problemas y paradigmas iniciales de la abstracción se elaboran en toda Europa. HF
- 125 1914 Vladimir Tatlin desarrolla sus construcciones y Marcel Duchamp propone sus *readymades*, el primero como transformación del Cubismo, el segundo como ruptura con él; de este modo, ofrecen críticas complementarias de los medios artísticos tradicionales. HF
Recuadro: La «Peau de l'Ours» RK
- 130 1915 Kazimir Malevich exhibe sus lienzos suprematistas en la exposición «0.10», en Petrogrado, aunando de este modo los conceptos de arte y literatura del formalismo ruso. YAB
- 135 1916a Se presenta en Zúrich el movimiento internacional del Dadaísmo como doble reacción a la catástrofe de la Primera Guerra Mundial y a las provocaciones del Futurismo y el Expresionismo. HF/RK
Recuadro: Publicaciones dadaístas RK
- 142 1916b Paul Strand entra en las páginas de la revista *Camera Work* de Alfred Stieglitz: se forma la vanguardia estadounidense en torno a una reacción compleja entre la fotografía y las otras artes. RK
Recuadro: La «Armory Show» RK
- 148 1917 Después de dos años de intensa investigación, Piet Mondrian abre el camino de la abstracción, hecho al que siguió de inmediato el lanzamiento de *De Stijl*, la primera revista de vanguardia dedicada a la causa de la abstracción en el arte y la arquitectura. YAB
- 154 1918 Marcel Duchamp pinta *Tu m'*, su última pintura, que resume los cambios emprendidos, como el uso del azar, la promoción del *readymade* y la posición de la fotografía como «índice». RK
Recuadro: Rose Sélavy RK
- 160 1919 Pablo Picasso celebra su primera exposición individual en París en 13 años: el comienzo del pastiche en su obra coincide con una reacción antimoderna generalizada. RK
Recuadro: Sergei Diaghilev y los Ballets Rusos RK
Recuadro: *Rappel à l'ordre* RK

La danza II y *La música* de Henri Matisse son condenadas en el Salon d'Automne de París: en estas obras, Matisse lleva al extremo su concepto de lo «decorativo», creando un campo visual expansivo de color que es difícil contemplar.

«**M**i cuadro me echó a la calle!», declaró Matisse a un amigo ante la sorpresa de éste por lo inesperado de la visita. Dos días antes este amigo le había dejado preparando meticulosamente sus materiales y haciendo acopio de provisiones, jurando que se encerraría durante un mes para realizar un encargo importante que acababa de recibir, y ahora Matisse creía que era incapaz de añadir una sola pincelada más a un lienzo pintado a toda prisa. El cuadro en cuestión era *Naturaleza muerta, Sevilla* o bien *Naturaleza muerta española* [1], pintados ambos «febrilmente» en diciembre de 1910, mientras el artista descansaba en España. «Es la obra de un hombre nervioso», diría Matisse más tarde de la pareja, y de hecho no hay quizá en toda su producción una pintura más agitada que estas dos naturalezas muertas.

Merece la pena recordar las circunstancias de su ejecución. Al regresar a París eufórico tras un viaje a Múnich, ciudad a la que había viajado para ver la primera exposición importante que se dedicaba al arte islámico, Matisse hubo de hacer frente a una respuesta crítica casi unánimemente negativa a *La danza II* [2] y *La música* [3], los lienzos que había enviado al Salon d'Automne de 1910, el escaparate anual del arte contemporáneo establecido siete años antes (su único defensor fue el poeta Guillaume Apollinaire, por el que no sentía la menor simpatía). Para entonces estaba acostumbrado a que esa agitación rodeara su obra, en cierta medida hasta le venía bien; pero en esta ocasión el consenso hostil fue un duro golpe para él. No sólo sorprendió a Matisse en un momento en que era especialmente frágil (su padre había muerto al día siguiente de su regreso a París), sino que también tuvo efectos inmediatos sobre su mecenas más valiente y fiel, el coleccionista ruso Sergei Shchukin, que había encargado las dos pinturas de gran formato y había seguido con entusiasmo su progreso desde lejos. Shchukin llegó a París en medio de aquel alboroto público, y, con reticencias, decidió en el último momento no aceptarlas. (Para colmo de males, sus marchantes le tomaron prestado a Matisse el estudio para exhibir la obra que habían convencido a Shchukin de que comprara en su lugar, el gran boceto en *grisaille* para un mural de Puvis de Chavannes.)

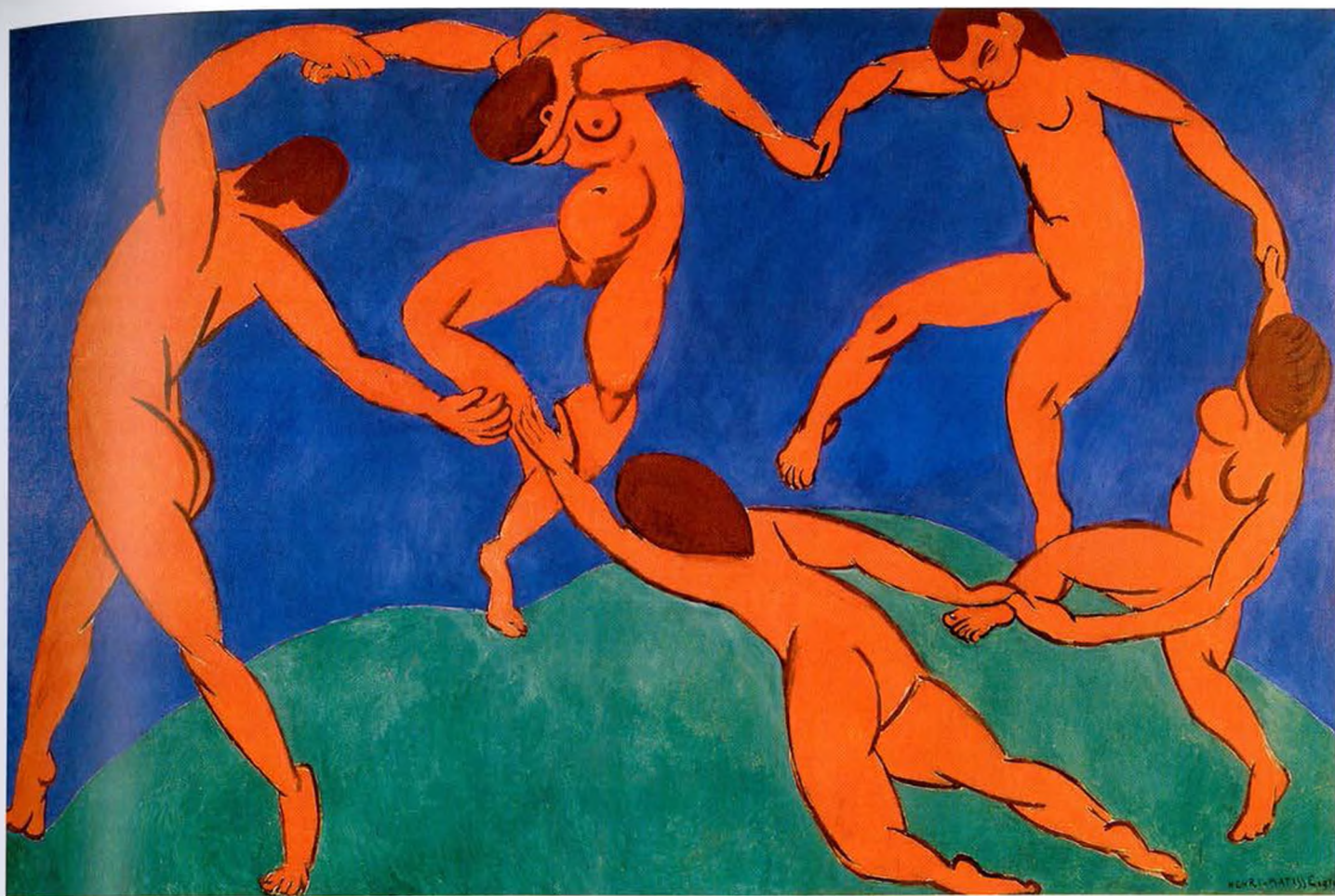
Sintiéndose culpable en el camino de regreso a Moscú, Shchukin envió un telegrama anulando su decisión y pidiendo que le remitieran a toda velocidad *La danza II* y *La música*, y después remitió una carta cancelando la compra del Puvis y disculpándose por su momentánea debilidad. Se conjuró el peligro inmediato del final del apoyo de Shchukin, pero a Matisse le afectaron estos cambios de postura tan radicales. Cavilando sobre la volubilidad de los coleccionistas y la



1 • Henri Matisse, *Naturaleza muerta española*, 1910-1911
Óleo sobre lienzo, 89 x 116 cm

traición de los marchantes de arte, viajó a España, donde durante un mes entero fue incapaz de dormir o trabajar. Mientras estaba allí recibió el último encargo de Shchukin, dos naturalezas muertas (que serían pagadas con la mayor esplendor), así como la noticia de que *La danza II* y *La música* habían llegado sin novedad a Moscú («Espero que lleguen a gustarme algún día», escribió Shchukin).

En vez de domesticar su estilo para el nuevo encargo, Matisse asumió un enorme riesgo —un verdadero «todo o nada»— al llevar al extremo una de sus características, la profusión decorativa que había caracterizado muchas de sus obras de años anteriores, como *Armonía en rojo* de 1908, que ya pertenecía a Shchukin. Como si no tuviera nada que perder (algo no distaba mucho de ser cierto), Matisse se negó a replegarse a la concepción neoclásica de lo decorativo representada por Puvis: era como si estuviera advirtiendo a su mecenas —a quien de pronto habían comenzado a preocuparle la desnudez de las figuras de *La danza II* y *La música* y lo que en aquella época se llamó su carácter «dionisiaco»— de que una naturaleza muerta podía ser tan visualmente inquietante. Podría afirmarse incluso que, al proponer *Naturaleza muerta, Sevilla* y *Naturaleza muerta española* a Shchukin inmediatamente después de los dos paneles que al coleccionista ruso le habían resultado tan difíciles de tragar, Matisse alternaba deliberadamente entre dos modos —uno austero, otro abigarrado—, como si



2 • Henri Matisse, *La danza II*, 1910
Óleo sobre lienzo, 260 x 391 cm

quisiera demostrar que eran las dos caras de la misma moneda. Las propiedades anteriores de la Colección Shchukin sugieren que podría haberse tratado de una estrategia sistemática por parte de Matisse (compárense la escasa densidad de *Juego de petanca*, de 1908, y *Ninfa y sátiro*, de 1909, con *Armonía en rojo*, comprado poco antes del encargo de las naturalezas muertas); y las adquisiciones posteriores de Shchukin siguieron el mismo patrón (compárense el austero *Conversación con la familia del pintor*, de 1912, o *Estudio en rosa*, de 1911, comprados al mismo tiempo).

Una «estética de lo cegador»

Tanto *Naturaleza muerta, Sevilla* como *Naturaleza muerta española* son difíciles de contemplar, es decir, el espectador no puede mirar durante mucho tiempo sus arabescos pululantes y sus manchas de color.

▲ Como había sucedido ya en *Le Bonheur de vivre*, pero ahora mucho más, estas pinturas parecen girar ante el ojo; nada parece descansar nunca. Flores, frutas y jarrones saltan como burbujas que se disuelven en su fondo abigarrado y arremolinado con la misma rapidez con que se logra aislarlos. La centralidad de la figura se dismantela: el espectador se siente obligado a mirarlo todo a la vez, el campo visual entero, pero al mismo tiempo se siente obligado a depender de la visión periférica para hacerlo, a costa del control sobre ese mismo campo.

▲ 1906

Ahora bien, comparemos esta turbulencia con *La música* [3]. A primera vista nada podía ser más distinto de las frenéticas naturalezas muertas que la sobriedad de esta composición de gran formato. Pero esta diferencia se reduce cuando se toma en consideración la verdadera escala. Porque cuando nos enfrentamos a los 10 metros cuadrados de color saturado de *La música*, y a su friso de cinco músicos distribuidos de manera uniforme en la superficie, nos encontramos una vez más con una aporía de la percepción: o se intenta contemplar las figuras una a una pero no se puede hacerlo debido a las mismas llamadas coloristas del resto del lienzo, o, a la inversa, se intenta asimilar la enorme superficie de un vistazo pero no se puede impedir que las vibraciones ópticas causadas por las formas bermellón de las figuras al chocar con el fondo azul y verde desvien nuestra comprensión del campo visual. La figura y el fondo se anulan entre sí constantemente en un crescendo de energías —es decir, se desestabiliza deliberadamente la misma oposición en que se basa la percepción humana— y nuestra visión termina borrosa, cegada por el exceso.

Esta «estética de lo cegador» existía ya en 1906; fue el resultado de las complejas negociaciones de Matisse, durante el apogeo del Fauvismo, con el legado del Postimpresionismo. Pero adquirió una nueva urgencia hacia 1908, momento en el que Matisse reflexionó sobre ella en sus famosas «Notas de un pintor», uno de los manifiestos artísticos más articulados del siglo xx. Allí, entre otras cosas, Matisse definía la difracción de la mirada que estaba buscando como el núcleo de su con-

▲ 1906



3 • Henri Matisse, *La música*, 1910

Óleo sobre lienzo, 260 x 389 cm

cepto de expresión: «Para mí, la expresión no reside en la pasión que está a punto de estallar en un rostro o que se afirmará por un movimiento violento. Se encuentra, por el contrario, en toda la distribución del cuadro; el lugar que ocupan los cuerpos, los vacíos a su alrededor, las proporciones, todo tiene un papel propio que representar». En otras palabras, como seguiría diciendo durante toda su vida, «expresión y decoración son una sola y misma cosa».

Matisse responde al joven Picasso

Muchos factores contribuyeron a la súbita aceleración del arte y la sofisticación teórica de Matisse en 1908. Uno de ellos, quizá el más importante, fue su competencia con Picasso. En el otoño de 1907 había visto *Les Femmes d'Alger*, la respuesta directa de Picasso a su *Le Bonheur de vivre* y su *Desnudo azul*. La pintura había inquietado a Matisse, en parte porque había llevado el primitivismo más lejos que ninguno de sus propios intentos anteriores, y tuvo que responder.

Su primera respuesta fue una pintura de gran formato, *Bañistas con tortuga* [4], uno de sus lienzos más desnudos y misteriosos (el primitivismo del desnudo central, de pie, ha sido señalado por todos los comentaristas). Para contrarrestar el «efecto Medusa» de Picasso, Matisse desvió la vista de sus gigantescos desnudos del espectador, pero

no sin señalar que la simple retirada al régimen tradicional de la identificación mimética no era ya una opción disponible (en este punto coincidía con Picasso). El cuadro no es la representación de una escena bucólica, ni es una alegoría. ¿Qué están haciendo estos seres enormes, que dan de comer a una tortuga a la que ni siquiera miran? No podemos entender el motivo de su acción en la misma medida en que ellas parecen capaces de comunicárselo unas a otras. Al espectador le corresponde reflexionar sobre la «expresión» enigmática del desnudo que está de pie o la de su vecino sentado. Pero el entorno no ofrece ninguna pista. Por primera vez en la obra de Matisse, el decorado se reduce a bandas moduladas de color liso, como en los mosaicos bizantinos: verde para la hierba, azul para el agua, verde azulado para el cielo sombrío, un paisaje en clave, mirándonos frontalmente. Éste es un mundo inhabitable, al que no somos invitados.

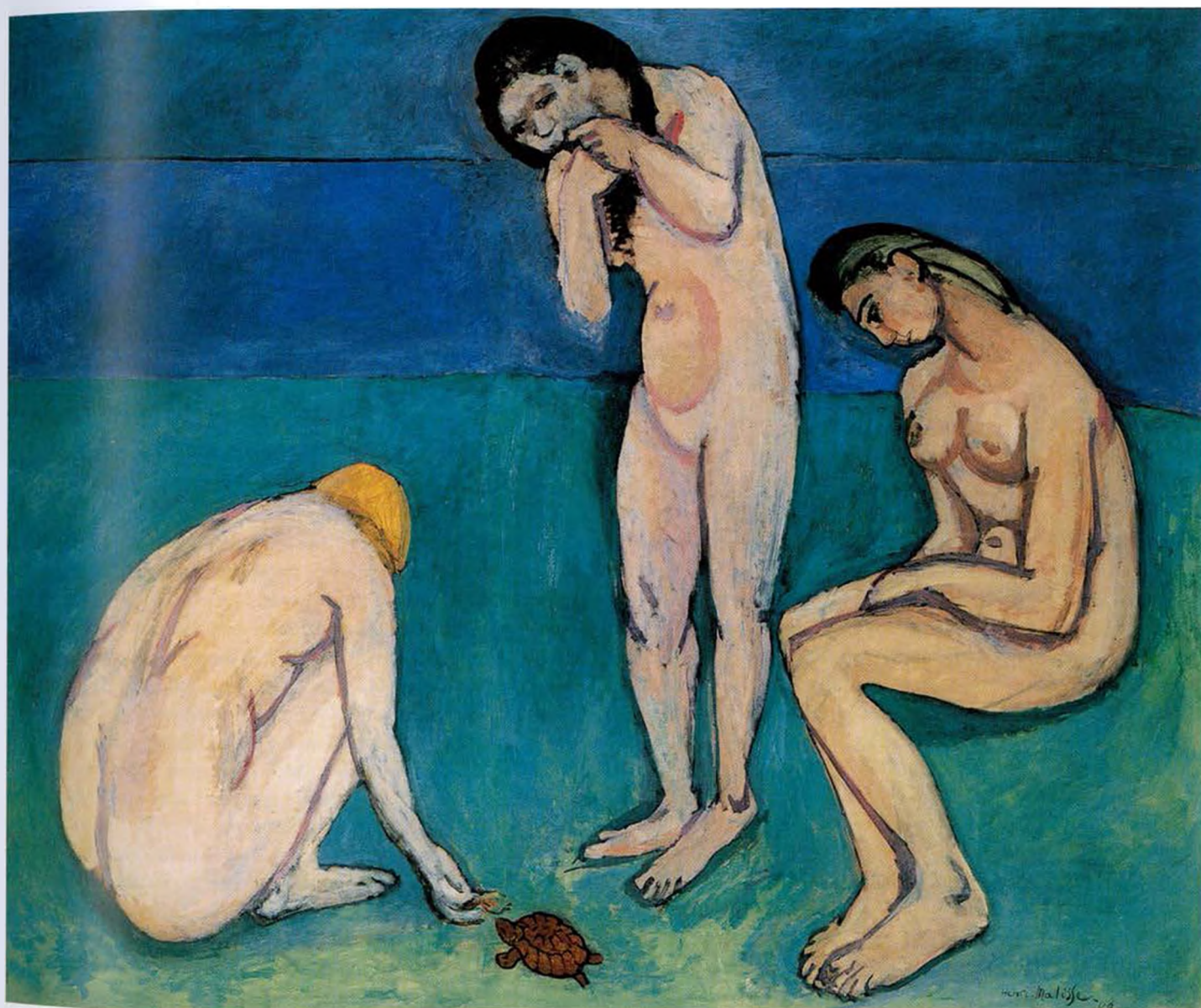
Shchukin había percibido la profunda melancolía de esta obra y, apenado porque había sido vendida a otro coleccionista, pidió a Matisse una sustituta. Ésta sería *Juego de petanca*, una pintura mucho menos poderosa, pero que indicaba la dirección que tomaría la obra de Matisse. El «paisaje» es tan desnudo como en *Bañistas con tortuga* (aunque el espectro de colores es mucho más claro), pero ahora ritmos formales ponen en movimiento la composición (las tres cabezas de cabello oscuro de los jugadores se reflejan irónicamente en sus tres bolas). No hay expresiones misteriosas aquí: los rostros distorsiona-

dos de *Les Demoiselles* de Picasso no preocupan ya a Matisse; los rasgos de los jugadores están escritos en taquigrafía. El ritmo visual, cuya función era todavía embrionaria en *Bañistas con tortuga*, es ahora lo que unifica el lienzo.

El paso siguiente fue *Armonía en rojo* [5], la primera realización plenamente lograda de Matisse de lo que sería su programa pictórico durante toda su vida: una superficie tan tensa que nuestra mirada rebota en ella; una composición tan dispersa, tan ondulada de ecos en todas las direcciones, que no podemos mirarla selectivamente; un laberinto tan enérgico que siempre parece ampliarse lateralmente. Matisse hizo un último intento de pintar en el modo centrípeto de Picasso en su *Ninfa y sátiro* de finales de 1908 (también para Shchukin), una de sus muy escasas pinturas de tema violento. Pero ésta seguiría siendo una excepción (igualada sólo por una serie de dibujos y de lienzos inacabados sobre el mismo tema de 1935, y por los estudios para el panel de cerámica de *El Vía Crucis* de la capilla de Vence de 1949): después de ella, no se nos pedirá que miremos una acción des-

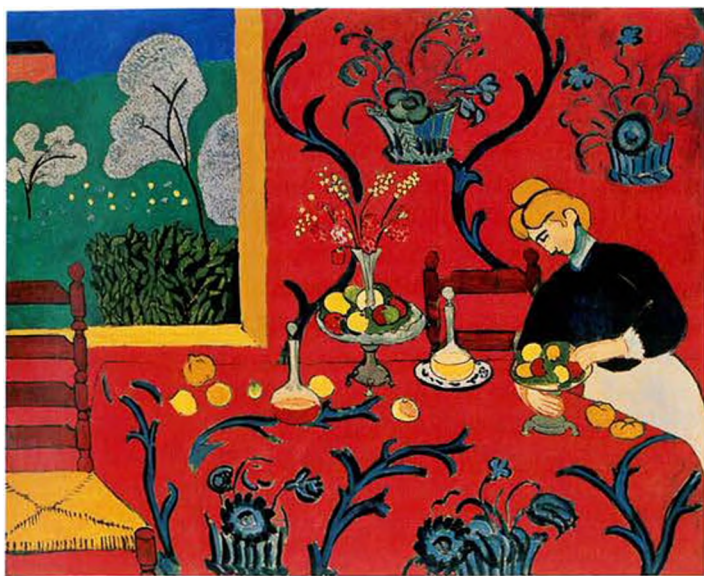
de lejos, sino que nos enfrentaremos a un muro de pintura que nos impone su saturación de color.

Cierta forma de violencia está implícita en esta clase de tratamiento. Hoy en día, después de tantas páginas de alabanza de Matisse como pintor de la «felicidad» (o, a la inversa, de reprender su «hedonismo»), el tipo concreto de agresividad incrustado en su arte está un tanto velado. Pero la respuesta virulentamente negativa que recibió en la época —que siguió acelerándose a partir de la recepción de *Luxe, calme et volupté* en el Salon des Indépendants de 1905, a través del escándalo de los fauvistas de 1905 y de los gritos que acogieron *Le Bonheur de vivre* en 1906 y *Desnudo azul* en 1907, la condena casi universal de *La danza II* y *La música* en 1910— es una indicación clara de que tocaba un nervio sensible. Lo que se hizo evidente en el caso de la recepción de estas dos últimas obras es que fue precisamente la concepción de lo «decorativo» de Matisse lo que fue percibido como una bofetada a la tradición, la tradición de la pintura además de la tradición de la contemplación.



4 • Henri Matisse, *Bañistas con tortuga*, 1908
Óleo sobre lienzo, 179,1 x 220,3 cm

▲ 1906



5 • Henri Matisse, *Armonía en rojo*, 1908

Óleo sobre lienzo, 180 x 220 cm

«Decoraciones» hipnóticas

No fue casual que los marchantes de Matisse ofrecieran rápidamente a Shchukin un Puvis para sustituir a sus dos paneles. En aquel mismo momento se depositaban grandes esperanzas en la idea de lo «decorativo», y el Salon de 1910 señaló el punto culminante de los numerosos debates habidos sobre la cuestión desde el cambio de siglo (se lo consideraba capaz de restablecer la grandeza del arte francés después de la crisis de la representación generada por el Postimpresionismo y ahondada aún más por el Fauvismo y el Cubismo). Se pedía el retorno a Puvis —composiciones «decorativas» envueltas en una retórica neoclásica—, pero esto es exactamente lo que Matisse se negaba a aprobar. Calificó *La danza II* y *La música* de «paneles decorativos» cuando los envió al Salon, y esto enfureció a los críticos: las pinturas no estaban hechas para serenar la vista, para adornar suavemente una pared; eran el producto grosero de un loco, bacanales en forma de carteles que amenazaban con salir en remolinos de su marco.

El color de tono alto era obviamente una causa importante de esta resistencia, pero no habría tenido ese impacto de no haber sido por el gran formato de las obras (no sólo son grandes sino que también se reduce el número de elementos que exhiben: en cada uno de estos lienzos sólo hay cinco figuras del mismo color «langosta», como se dijo en la época, y dos zonas de fondo, azul para el cielo y verde para la tierra). De hecho, el impacto colorista de *La danza II* y *La música*, que no tuvo parangón en la pintura hasta los lienzos de gran formato ▲ de Mark Rothko y Barnett Newman a finales de la década de 1940, ofreció la confirmación más clara del principio de Matisse según el cual «un centímetro cuadrado de azul es menos azul que un metro cuadrado del mismo azul».

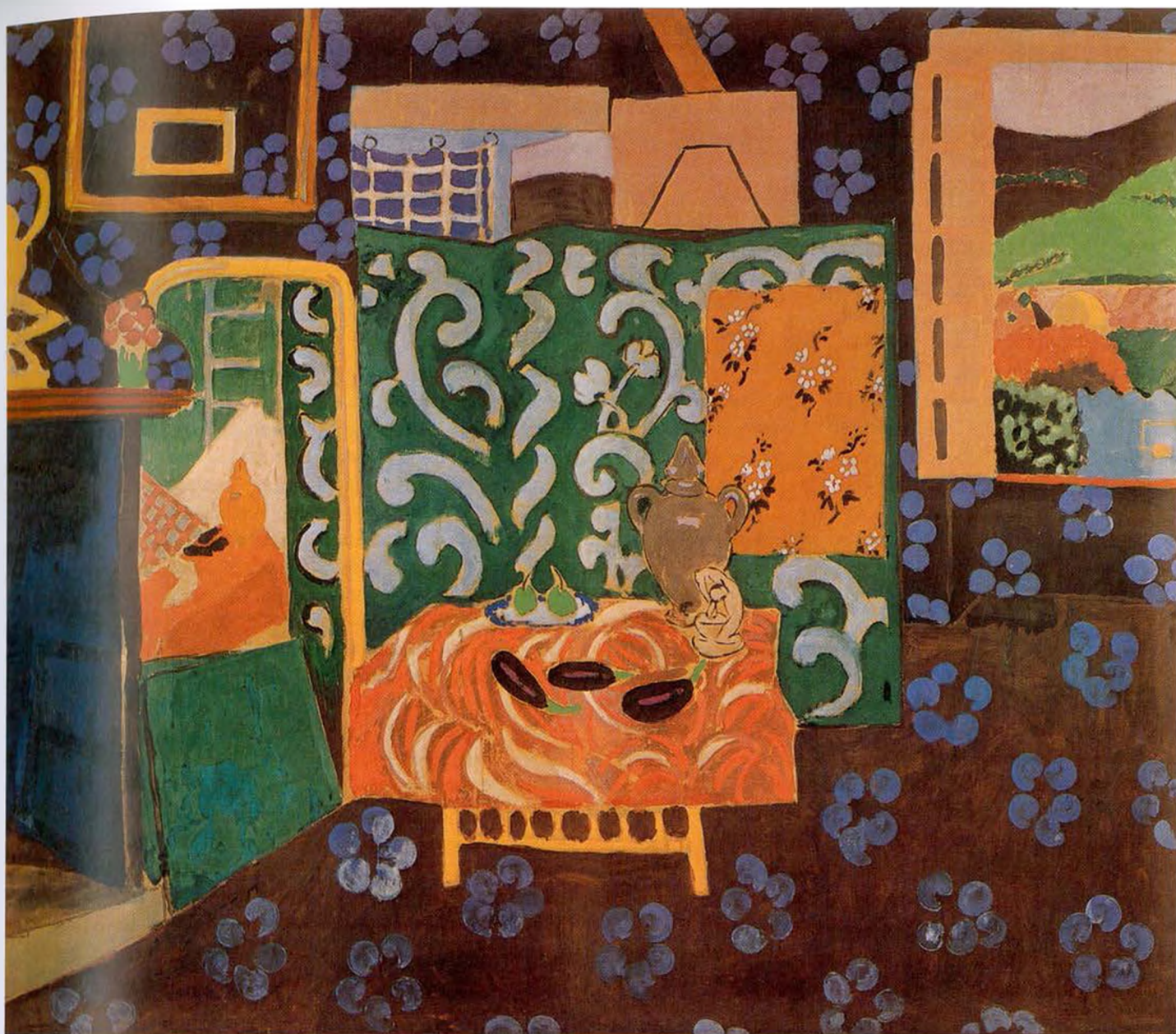
Pero si el descentramiento anticlásico de estas obras se percibió como una amenaza, y se criticó en *La música* aún más que en *La danza II*, también es porque con ellas Matisse encontró finalmente un medio para emular adecuadamente, aunque con distintos medios, la postura apotropaica de Picasso en *Les Femmes d'Alger*. Aunque está tan desnuda como *La música*, *La danza II* es partícipe del modo profu-

so de la idea de lo «decorativo» de Matisse. Al mirar la obra, se nos condena al movimiento incesante, se nos prohíbe dejar que nuestra mirada llegue a romper el círculo envolvente de su febril arabesco. La única salida de este frenesí hipnótico es retroceder, del mismo modo que Matisse había hecho, llevado por el pánico, ante sus propias naturalezas muertas españolas. Pero *La música* tiene más fuerza, aunque más sutil, en esta prohibición de participar pacíficamente.

Al igual que *Les Femmes d'Alger* de Picasso, su pintura había comenzado siendo una escena de género, los cinco músicos (entre ellos una mujer) mirándose, interactuando. En el lienzo final, las figuras, ahora todas masculinas, han experimentado la misma rotación de 90 grados que Leo Steinberg estudió en la pintura de Picasso: acartonadas en su postura, ignorándose unas a otras, nos miran horriblemente. Se dice que al propio Matisse le asustó lo que llamó el «silencio» de este lienzo: a diferencia del movimiento general de *La danza II*, en *La música* todo está detenido. Los agujeros negros de las bocas de los tres cantantes son claramente morbosos (más cerca de señalar la muerte que el sonido); el arco del violinista suspendido antes de golpear hacia abajo no es otra cosa que ominoso. En su reseña del Salon, Yakov Tugenholt, uno de los críticos rusos de más talento de la época (Shchukin prestó una cuidadosa atención a su prosa), describió las figuras de *La música* como «hombres lobos adolescentes hipnotizados por los primeros sonos de los primeros instrumentos». Ninguna metáfora crítica podía indicar mejor que en este lienzo Matisse recorre el mismo territorio freudiano que Picasso había frecuentado en su escena de burdel, pues, aún más que *Les Femmes d'Alger*, *La música* está muy cerca ▲ de la imagen del sueño del Hombre de los Lobos. Tenemos que añadir, sin embargo, una salvedad a la metáfora de Tugenholt: no son los músicos sino los espectadores los que están hipnotizados.

Esta hipnosis se basa en un movimiento pendular en nuestra percepción que nos hace pasar de nuestra incapacidad para centrarnos en las figuras a la de captar todo el campo visual de una vez, una oscilación que define la invención misma del concepto de lo «decorativo» de Matisse, y que resulta especialmente difícil obtener en una composición poco densa. No es sorprendente, pues, que Matisse prefiera el modo abigarrado como un medio infalible para mantener en movimiento la mirada del espectador. Debemos señalar, sin embargo, que nunca renunció totalmente a la versión estéril de lo decorativo, que desempeñó un papel importante en su producción en varios momentos clave de su carrera, especialmente cuando estaba en juego su rivalidad con Picasso. Uno de esos momentos fue cuando intentaba aprender el lenguaje del Cubismo, de 1913 a 1917 (después de lo cual se retiró a Niza y al Impresionismo hasta 1931, cuando los encargos conjuntos de un libro ilustrado de Mallarmé y de un mural sobre el tema de *La danza* para la Barnes Foundation le llevaron de nuevo a la estética de su juventud). De los años «cubistas» de Matisse datan obras como *Ventana francesa en Collioure* (1914) o *La cortina amarilla* (ca. 1915), tan sorprendentemente semejantes, una vez más, a las obras de Rothko o Newman, o *La ventana azul* (1913) y *La lección de piano* (1916), cuya atmósfera onírica le pareció tan terrible al poeta surrealista André Breton.

Las obras que siguieron inmediatamente a *La danza II* y *La música*, sin embargo, oscilaron en la otra dirección. Después de las dos «nerviosas» naturalezas muertas españolas vinieron los famosos interiores de gran formato de 1911, *El estudio rojo*, *Interior con berenjenas* [6], *El estudio rosa* y *La familia del pintor* (los dos últimos adquiridos de in-



6 • Henri Matisse, *Interior con berenjenas*, 1911
Óleo sobre lienzo, 212 x 246 cm

mediato por Shchukin). Menos frenéticos que los cuadros realizados en Sevilla, y de dimensiones considerablemente mayores, exploran el mismo universo isotrópico en expansión. En *El estudio rojo*, un baño monocromático rojo inunda el campo, anulando incluso la posibilidad del contorno (que sólo existe negativamente, como zonas no pintadas, reservadas, del lienzo); en *La familia del pintor*, la multiplicación de las formas decorativas que rodean la figura nos hace pasar por alto los contrastes de color más violentos, como la oposición entre el vestido negro absoluto de la figura que está de pie y el libro amarillo limón que sostiene en una mano; en *Interior con berenjenas*, la obra más subestimada pero más radical de la serie, todo coopera para llevarnos por mal camino: la repetición palpitante del motivo de la flor que invade el suelo y las paredes y difumina su delimitación; el reflejo en el espejo que hace juego de modo colorista con el paisaje que se ve por la ventana y confunde los niveles de la realidad; el ritmo sincopado y las diferentes escalas de los tejidos ornamentales; los gestos de las

dos esculturas (una en la mesa, otra en la repisa de la chimenea) que riman con los arabescos del biombo plegado. Las tres berenjenas que dan título a la pintura están en el centro mismo del lienzo, pero Matisse nos ha impedido verlas y sólo mediante un esfuerzo consciente logramos, sólo fugazmente, localizarlas.

BIBLIOGRAFÍA

- BARR, JR., Alfred H., *Matisse: His Art and His Public*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1951.
Bois, Yve-Alain, «On Matisse: The Blinding», *October* 68 (primavera 1994).
—, «Matisse's Bathers with a Turtle», *Bulletin of the Saint Louis Art Museum* 22, 3 (verano 1998).
ELDERFIELD, John, «Describing Matisse», *Henri Matisse: A Retrospective*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1992.
FLAM, Jack D., *Matisse: The Man and His Art, 1869-1918*, Ithaca, Nueva York y Londres, Cornell University Press, 1986.
WRIGHT, Alastair, «Arche-lectures: Matisse and the End of (Art) History», *October* 84 (primavera 1998).

Pablo Picasso devuelve las cabezas de piedra ibéricas «tomadas en préstamo» al Museo del Louvre de París, de donde habían sido robadas: transforma su estilo primitivista y con Georges Braque comienza a desarrollar el Cubismo Analítico.

Durante 1907, año en que el poeta y crítico Guillaume Apollinaire le contrató como secretario, el joven pillito Géry Pieret preguntó a menudo a los amigos del artista y escritor Apollinaire si les gustaría tener algo del Louvre. Dieron por sentado, desde luego, que se refería a la tienda del Louvre. En realidad, se refería al Museo del Louvre, del que se había dado a robar diversos objetos expuestos en galerías poco visitadas.

Fue al regresar de una de estas excursiones con fines de hurto cuando Pieret ofreció dos cabezas de piedra ibéricas arcaicas a Picasso, que había descubierto este tipo de escultura en 1906 en España y la había utilizado para su retrato de la escritora estadounidense Gertrude Stein. Sustituyendo la fisonomía prismática de su talla –los ojos de párpados gruesos y mirada fija; el plano continuo que recorre la frente hasta el caballete de la nariz; las protuberancias paralelas que forman la boca– por el rostro de la modelo, Picasso estaba convencido de que aquella impasible era «más fiel» al parecido de Stein de lo que pudiera ser cualquier fidelidad a sus verdaderos rasgos. En consecuencia, le encantó hacerse con aquellos objetos talismán; y las «cabezas de Pieret» pasaron a servir de base para los rasgos de los tres desnudos que aparecen en la parte izquierda de *Les Femmes d'Alger*.

Pero en 1911, cuando Pieret volvió a aparecer como una calamidad en las vidas de Apollinaire y de Picasso, el primitivismo había quedado atrás en el desarrollo del Cubismo por el artista, por lo que hacía tiempo que las cabezas habían desaparecido de sus preocupaciones pictóricas, si no del fondo de su armario. El inesperado problema que se encontr   Picasso fue que, a finales de agosto de 1911, Pieret había llevado su más reciente «adquisición» del Louvre a las oficinas del *Paris Journal* y había vendido al periódico su relato de lo fácil que era afanar en el museo. Dado que el Louvre acababa de sufrir, una semana antes, el robo de su objeto más preciado, la *Mona Lisa* de Leonardo, y la policía de París estaba montando un operativo policial de captura, a Apollinaire le entró el pánico, alertó a Picasso, y los dos entregaron las cabezas ibéricas de Picasso al periódico, que, al publicar también este giro de los acontecimientos, llevó a las autoridades hasta el poeta y el pintor. Se los llevaron para interrogarlos, Apollinaire estuvo detenido mucho más tiempo que Picasso, pero finalmente quedaron en libertad sin cargos.

Las cabezas ibéricas y las máscaras africanas que Picasso había utilizado como modelos en 1907 y 1908 habían sido un medio de «distorsión», empleando el término del historiador del arte Carl Einstein cuando, en 1929, intentó comprender el desarrollo del Cubismo. Pero esta distorsión «simplista», escribió Einstein, dio paso «a un periodo de análisis y fragmentación y finalmente a un periodo de síntesis». Análisis fue también el término aplicado a la división de las superficies de los objetos y su fusión con el espacio que las rodea cuando Daniel-Henry Kahnweiler, el marchante de Picasso durante el desarrollo del Cubismo, se sentó a escribir la crónica más seria de los primeros tiempos del movimiento, *The Rise of Cubism* (1920). Y de este modo el término analítico se añadió a Cubismo, y «Cubismo Analítico» pasó a ser el epígrafe bajo el cual contemplar la transformación que Picasso y Georges Braque habían logrado en 1911. Porque, en aquella época, habían barrido la perspectiva unificada de siglos de pintura naturalista y habían inventado en su lugar un lenguaje pictórico que traduciría las tazas de café y las botellas de vino, los rostros y los torsos, las guitarras y los veladores en tantos planos diminutos, ligeramente inclinados.

Mirar cualquier obra de esta fase «analítica» del Cubismo, *Daniel-Henry Kahnweiler* de Picasso, de 1910 [1], por ejemplo, o *El portugués* (*El emigrante*) de Braque, de 1911-1912 [2], es observar varias características constantes. En primer lugar, hay una extraña contracción de las paletas de los pintores, desde el espectro de color completo hasta un sobrio monocromatismo: el cuadro de Braque es todo ocre y sombras como una fotografía en tonos sepia; el de Picasso, principalmente peltre y plata con algunos destellos de cobre. En segundo lugar, hay un aplanamiento extremo del espacio visual como si un rodillo hubiera sacado todo el volumen de los cuerpos, abriendo de golpe sus contornos en el proceso para que lo poco que rodea los restos del espacio pueda fluir sin esfuerzo dentro de sus límites erosionados. En tercer lugar está el vocabulario visual utilizado para describir los restos físicos de este proceso explosivo.

Esto, dada su propensión a lo geométrico, apoya la denominación «cubista». Consiste, por una parte, en planos de escasa profundidad dispuestos más o menos en paralelo a la superficie del cuadro, siendo su ligera inclinación una cuestión de los parches de luz y sombra que bailan sobre todo el campo, oscureciendo un extremo de un plano dado sólo para iluminar el otro pero no haciéndolo de ninguna manera congruente con una única fuente de luz. Por otra, establece una red lineal que marca toda la superficie con una cuadrícula intermitente: en ciertos puntos, identificables como los bordes de los objetos que se describen, las solapas de la chaqueta de Kahnweiler, o el perfil de su

El ascenso del análisis

La distancia artística que separaba a Picasso a finales de 1911 del primitivismo para el que las cabezas le habían servido antes era enorme.

mandíbula, por ejemplo, o la manga del modelo del portugués o el mástil de su guitarra; en otros, los bordes de los planos que, a la manera de andamios, parecen reestructurar simplemente el espacio; y en otros, un trazo vertical u horizontal que no se une a nada pero que continúa la red repetitiva de la cuadrícula. Por último, están las pequeñas notas de gracia de los detalles naturalistas, como el único arco del bigote de Kahnweiler o el doble arco de su leontina.

Dada la información extremadamente escasa que podemos obtener de esto acerca de las figuras o de sus escenarios, las explicaciones que surgieron en torno al Cubismo de Picasso y Braque en aquella época son sumamente curiosas. Porque ya fuera Apollinaire en sus ensayos reunidos en *Los pintores cubistas* (1913), o los artistas Albert Gleizes (1881-1953) y Jean Metzinger (1883-1956) en su libro *Sobre el cubismo* (1912), o cualquiera de los críticos y poetas que se congregaron alrededor del movimiento, como André Salmon (1881-1969) o Maurice Raynal (1884-1954), todos los autores intentaron justificar este viraje lejos del realismo afirmando que lo que se entregaba al espectador era más, no menos, conocimiento del objeto representado. Afirmando que la visión natural está empobrecida ya que nunca podemos ver el conjunto de un objeto tridimensional desde un solo punto de vista —lo más que vemos de un cubo, por ejemplo, son tres de sus seis lados— sostuvieron que el Cubismo supera esta desventaja rompiendo con una única perspectiva para mostrar los lados y la parte posterior simultáneamente con la parte frontal, de modo que percibimos la cosa desde todas partes, captándola conceptualmente como una combinación de las vistas que tendríamos si de verdad nos moviéramos a su alrededor. Postulando la superioridad del conocimiento conceptual sobre el realismo meramente perceptual, estos autores gravitaron inevitablemente hacia el lenguaje de la ciencia, describiendo la ruptura con la perspectiva como un movimiento hacia la geometría no euclídea, o la simultaneidad de posiciones espaciales distintas como una función de la cuarta dimensión.

Las leyes de la pintura como tal

Kahnweiler, que había exhibido los paisajes de Braque de 1908 que dieron nombre al cubismo (el crítico y periodista Louis Vauxcelles escribió que Braque lo había reducido «todo a esquemas geométricos, a cubos») y que había actuado como marchante de Picasso desde 1909, tenía un argumento muy distinto que proponer acerca del funcionamiento interno del Cubismo, mucho más fácil de conciliar con el aspecto real de las pinturas. Aislado por el estallido de la Primera Guerra Mundial de su galería de París y del movimiento pictórico que había seguido tan de cerca, Kahnweiler dedicó el tiempo que pasó en Suiza a reflexionar sobre el significado del Cubismo, componiendo su explicación en 1915-1916.

Afirmando que el interés exclusivo del Cubismo era lograr la unidad del objeto pictórico, *El camino hacia el Cubismo* define esta unidad como la fusión necesaria de dos contrarios en apariencia irreconciliables: los volúmenes representados de objetos «reales» y el carácter plano del propio objeto físico del pintor (tan «reales» como cualquier cosa del mundo que está ante el artista), que es el plano del lienzo del cuadro. Razonando que la herramienta pictórica para representar el volumen había sido siempre el sombreado que lleva a las formas a un relieve ilusionista, y que el sombreado sólo era una cuestión de la es-



Guillaume Apollinaire (1880-1918)

Hijo ilegítimo de un miembro de la nobleza menor polaca, Guillaume Albert Apollinaire de Kostrowitzky creció en la Riviera francesa entre el submundo cosmopolita. Cuando tenía 17 años, profundamente influido por los poetas Paul Verlaine y Stéphane Mallarmé, compuso un «periódico» anarco-simbolista manuscrito con sus propios poemas y artículos. Apollinaire no tardó en convertirse en una figura activa en una vanguardia parisina de la que formaban parte Alfred Jarry y André Salmon, y conoció a Picasso en 1903. Junto con Salmon y Max Jacob, formó el grupo conocido como la *bande à Picasso* (la banda de Picasso). Comenzó a escribir crítica de arte en 1905, y luchó de forma incesante por la pintura avanzada, publicando *Los pintores cubistas* en 1913, el mismo año en que publicó la principal recopilación de sus poemas, *Alcoholes*. Al estallar la Primera Guerra Mundial, Apollinaire se alistó en el ejército francés y fue enviado al frente a principios de 1915. Desde allí, remitió un torrente de tarjetas postales a sus amigos en las que incluía sus notas y caligramas (*calligrammes*), poemas tipográficamente experimentales que publicó en 1918.

Herido por la metralla en las trincheras a principios de 1916, Apollinaire sufrió una trepanación y regresó a París. En 1917 pronunció la conferencia «L'esprit nouveau et les poètes» («El espíritu nuevo y los poetas»), y en 1918 puso en escena la obra *Les Mamelles de Tirésias* (*Los senos de Tiresias*), que se anticiparon a la estética del Surrealismo. Debilitado por sus heridas, sucumbió a una epidemia de gripe que asoló París en noviembre de 1918.

cala de grises o tonos, Kahnweiler veía la lógica de desterrar el color del «análisis» cubista y de resolver el problema en parte utilizando la herramienta del sombreado en contra de sí mismo: creando el relieve más bajo posible para que el volumen representado sea mucho más conciliable con la superficie plana. Además, explicó la lógica de perforar las envolturas de volúmenes cerrados con el fin de anular los espacios abiertos entre los bordes de los objetos y de este modo poder declarar la continuidad ininterrumpida del plano del lienzo. Si bien terminaba declarando que «este nuevo lenguaje ha dado a la pintura una libertad sin precedentes», no se trataba de un argumento acerca del dominio conceptual sobre los datos empíricos del mundo —como en la idea de Apollinaire de que el Cubismo iba a la par de la ciencia moderna— sino de garantizar la autonomía y la lógica interna del objeto del cuadro.



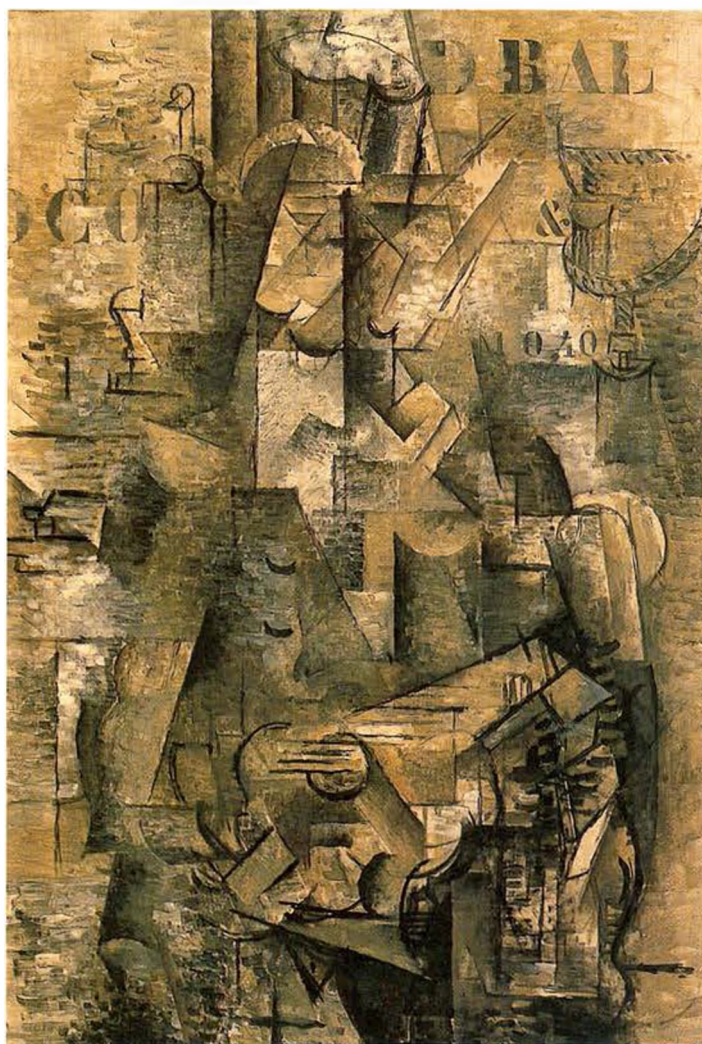
1 • Pablo Picasso, *Daniel-Henry Kahnweiler*, otoño-invierno 1910
Óleo sobre lienzo, 100,6 x 72,8 cm

Esta explicación, que descartaba las motivaciones extrapictóricas para el Cubismo, concordaba con la interpretación de quienes utilizaron el nuevo estilo, como lo haría Piet Mondrian, como base para el desarrollo de un arte puramente abstracto. No se trataba de que Mondrian estuviera desconectado del mundo de la modernidad, como las novedades en la ciencia y la industria, pero creía que para que un pintor fuera moderno tenía que comprender ante todo la lógica de su propio dominio y hacer evidente esta interpretación en su obra. Esta teoría se erigiría más tarde en la doctrina de la «modernidad» (a diferencia del mundo moderno) que el crítico estadounidense Clement Greenberg enunció a principios de la década de 1960 afirmando que la pintura moderna había adoptado el planteamiento del racionalismo científico y de la lógica de la Ilustración limitando su práctica al área de «su propia competencia» y por tanto —exhibiendo «lo que era único e irreducible en cada arte en particular»— para demostrar las leyes de la pintura en las de la naturaleza.

No es de extrañar, pues, que el estudio de Greenberg sobre el desarrollo del Cubismo reafirmase el de Kahnweiler. Siguiendo una evolución ininterrumpida hacia la compresión del espacio pictórico, partiendo de *Les Femmes d'Alger* y terminando con la invención del collage en 1912, Greenberg entendía el Cubismo Analítico como la fusión creciente de dos tipos de condición de plano: «lo plano representado», en virtud de la cual los planos inclinados empujaban a los objetos fragmentados cada vez más cerca de la superficie; y «lo plano literal» de esa superficie propiamente dicha. Si en 1911, en un cuadro como *El portugués* [2] de Braque, decía Greenberg, estos dos tipos de condición de plano amenazaban con volverse indistinguibles, de modo que la cuadrícula pareciera estar articulando sólo una superficie y un plano, los cubistas respondieron añadiendo procedimientos ilusionistas, sólo que ahora unos procedimientos que «desengañarían a la vista», en lugar de, como en la práctica tradicional, seguir engañándola. Estos procedimientos consistían en cosas como un «clavo» representado que parecía perforar la parte superior de un lienzo para proyectar ficticiamente su sombra sobre la superficie que está «debajo» de él; o deben hallarse en la rotulación dibujada con plantilla de *El portugués*, que, al posarse demostrablemente encima de la superficie del lienzo (el resultado de la aplicación semimecánica de las letras), empuja los pequeños parches de sombreado y las formas geométricas apenas inclinadas de nuevo al campo del relieve representado inmediatamente «debajo» de esa superficie.

Una montaña por escalar

Al señalar el hecho de que Braque adoptó estos procedimientos antes que Picasso —no sólo la rotulación dibujada con plantilla y los clavos que clavaban de manera ilusionista todo el lienzo a la pared del estudio, sino también las formas con textura de madera empleadas por los pintores de casas—, Greenberg creó una competencia interna entre los dos artistas, rompiendo con ello su «cordée», o sedicente postura de haber estado amarrados como montañeros mientras exploraban su nuevo terreno pictórico (su colaboración fue tan compartida que a menudo no firmaban sus propias pinturas). Esta visión de una carrera hacia lo plano se reforzó aún más debido a la cuestión de cuál de los dos interiorizó primero las lecciones del último Cézanne adoptando la práctica del deslizamiento visual entre elementos

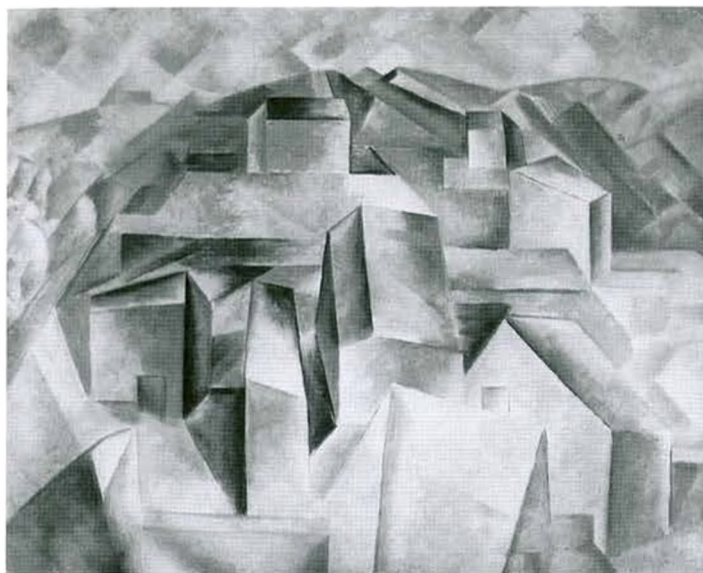


2 • Georges Braque, *El portugués (El emigrante)*, otoño 1911-principios 1912
Óleo sobre lienzo, 114,6 x 81,6 cm

contiguos (llamado *passage*, en francés) que fue una versión temprana de la perforación cubista de las envolturas espaciales de los objetos.

Pero a medida que nuestra vista se va acostumbrando a este grupo de pinturas, nos damos cuenta de que las obras de estos dos pintores se diferencian constantemente por la mayor preocupación por la transparencia en la de Braque y el carácter más denso, más táctil de la de Picasso, algo que pone de relieve el interés del segundo por la exploración de las posibilidades del Cubismo para la escultura. Este sentido comprimido de la densidad, este interés por la experiencia del tacto, hizo que el historiador del arte Leo Steinberg protestara contra la fusión de las preocupaciones de los dos artistas y, en consecuencia, la difuminación de nuestra visión de los cuadros individuales.

De hecho, la incontenible preocupación de Picasso por una clase vestigial de profundidad —cuya manifestación más espectacular se encuentra en los paisajes que pintó en España, en Horta de Ebro, en 1909 [3]— hace que parezca singularmente incompleto todo el esquema de la evolución del Cubismo mediante un progresivo aplanamiento del espacio pictórico. Pues en estas obras, donde parece que miramos hacia arriba —casas que ascienden por una colina hacia la cumbre de una montaña, por ejemplo, los planos muy separados de su tejado y sus muros los alían con la superficie frontal del cuadro— y sin em-



3 • Pablo Picasso, *Casas en la colina, Horta de Ebro, verano 1909*

Óleo sobre lienzo, 65 x 81,5 cm



4 • Pablo Picasso, *Muchacha con mandolina (Fanny Tellier), primavera 1910*

Óleo sobre lienzo, 100,3 x 73,6 cm

bargo, en total contradicción, para hundirse en picado vertiginosamente a través del abismo espacial en toda regla que se abre entre las casas, no es lo plano lo que está en cuestión sino un asunto muy diferente. Esto podría llamarse ruptura entre la experiencia visual y la táctil, algo que había obsesionado a la psicología del siglo XIX con el problema de cómo piezas de información sensorial independientes podían unificarse en un solo colector perceptual.

Este problema ingresa también en los escritos sobre el Cubismo, como cuando Gleizes y Metzinger dicen en *Sobre el cubismo* que «la convergencia que la perspectiva nos enseña a representar no puede evocar la idea de profundidad», a fin de «establecer el espacio pictórico, debemos recurrir a las sensaciones táctiles y motrices». Sin embargo, la idea de una combinación espacial simultánea, la solución a la que creían que el Cubismo había llegado, estaba muy lejos de los resultados de Picasso en Horta, donde, como insistió Gertrude Stein, nació el estilo. Porque las pinturas de Horta destrozan la combinación. Convierten la profundidad en algo táctil, en una cuestión de sensación corporal, una vertiginosa caída a través del centro de la obra. Y convierten la visión en algo parecido a un velo (y, por tanto, extrañamente comprimido hasta lo plano de una pantalla): la serie de formas colgadas siempre en paralelo a nuestro plano de visión para formar ese velo reluciente, a modo de telón que James Joyce llamó lo «diáfano».

Así pues, si por su parte a Picasso le interesaba el Cézanne de la última época, su atención se centraba en algo distinto del interés de Braque por el efecto conciliador del *passage*. Era, en cambio, sobre el efecto de divisividad que se encontraba en las pinturas tardías de Cézanne, como cuando en muchas naturalezas muertas los objetos sobre la mesa cuelgan decorosamente en el espacio visual pero, a medida que el suelo sobre el que se apoya la mesa se acerca a la posición del pintor/espectador, las tablas parecen ceder bajo nuestros pies. De este modo, las obras dramatizan la separación de los canales sensoriales de la experiencia —lo visual frente a lo táctil— llevando así al pintor contra el problema del escepticismo visual, a saber, que la única herramienta que domina es la visión, pero que la profundidad es algo que la visión nunca puede ver directamente. El poeta y crítico Maurice Raynal había mencionado este escepticismo en 1912 cuando se refirió al «idealismo de Berkeley» y habló de la «insuficiencia» y el «error» de la pintura dependiente de la visión. Como hemos visto, la posición constante de ese crítico era sustituir la visión por la «concepción», y de este modo «llenar un vacío en nuestro ver». Sin embargo, Picasso no parecía interesado en colmar este vacío, sino en exacerbarlo, como una llaga que no se curará.

A diferencia de la atención de Braque a la naturaleza muerta, Picasso regresó una y otra vez al tema del retrato. Ahí siguió la lógica de la manera que sus modelos —sus amantes y sus amigos más cercanos— estaban predestinados a desaparecer de su conexión táctil con ellos detrás del velo visual de lo «diáfano» con sus formas frontalizadas; pero al mismo tiempo expresó su consternación por este hecho mediante la exhibición de bolsas de sombreado gratuitamente «indefensas», una voluptuosidad aterciopelada cada vez más despegada de los volúmenes que antes habían descrito. Esto se encuentra detrás del brazo derecho y el pecho de Fanny Tellier (la modelo de *Muchacha con mandolina* [4]) o en la zona situada alrededor de la barbilla y la oreja de Kahnweiler.

Y en ningún lugar esta disyunción entre lo visual y lo táctil es más absoluta y se enuncia con más economía de medios que en *Naturaleza*



5 • Pablo Picasso, *Naturaleza muerta con asiento de rejilla*, 1912
Óleo y hule encolado sobre lienzo, rodeado de cuerda, 27 x 34,9 cm

muerta con asiento de rejilla [5], pintada por Picasso en la primavera de 1912, cerca del final mismo del Cubismo Analítico. Poniendo un cabo de cuerda alrededor del borde de un lienzo ovalado, Picasso crea una pequeña naturaleza muerta que parece estar colocada dentro del marco tallado de una pintura normal —y por tanto dispuesto en relación con el campo vertical de nuestro plano de visión— y a la vez dispuesta en la superficie de una mesa ovalada, cuyo borde tallado es presentado por la misma cuerda y su cubrición se da literalmente con una sección encolada de hule impreso. Al igual que la caída en Horta, la vista del tablero de la mesa se presenta como una alternativa aquí, una horizontal en oposición directa a la vertical de lo «diáfano», una perspectiva corporal que proclama que lo táctil está separado de lo visual.

El compromiso de Braque con la transparencia proclama su fidelidad a la visualidad de las artes visuales, su obediencia a la tradición de la pintura como diáfano. Su *Homenaje a J. S. Bach* (1911-1912) coloca un violín (señalado por los reveladores orificios en forma de «f» y la voluta de su mástil) en una mesa detrás de un atril que sostiene la partitura titulada «J. S. BACH» (una rima sesgada sobre el nombre de

Braque). Debido al sombreado poco uniforme, cada objeto se lee con claridad detrás del otro y la naturaleza muerta cae ante nuestros ojos como una cortina de encaje.

BIBLIOGRAFÍA

- BOIS, Yve-Alain, «The Semiology of Cubism», en Lynn Zelevansky (ed.), *Picasso and Braque: A Symposium*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1992.
- GREENBERG, Clement, «The Pasted-Paper Revolution», *The Collected Essays and Criticism*, vol. 4: *Modernism with a Vengeance, 1957-1969*, ed. John O'Brian, Chicago, University of Chicago Press, 1993.
- KAHNWEILER, Daniel-Henry, *The Rise of Cubism*, trad. Henry Aronson, Nueva York, Wittenborn, Schultz, 1949 [ed. cast.: *El camino hacia el cubismo*, trad. Rosa Sala y Jaume Vallcorba, Barcelona, Quacerns Crema, 1997].
- KRAUSS, Rosalind, «The Motivation of the Sign», en Lynn Zelevansky (ed.), *Picasso and Braque: A Symposium*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1992.
- POGGI, Christine, *In Defiance of Painting*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1992.
- ROSENBLUM, Robert, *Cubism and Twentieth-Century Art*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1960, revisado en 1977.
- RUBIN, William, «Cézannisme and the Beginnings of Cubism», en William Rubin (ed.), *Cézanne: The Late Work*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1977.
- STEINBERG, Leo, «Resisting Cézanne: Picasso's *Three Women*», *Art in America* 66, 6 (noviembre-diciembre 1978).

Se inventa el *collage* cubista en medio de un conjunto de circunstancias y acontecimientos contradictorios: la continuidad de la inspiración de la poesía simbolista, el ascenso de la cultura popular y las protestas socialistas contra la guerra en los Balcanes.

Si la modernidad se alió constantemente con la «conmoción de lo nuevo», la forma que esto adoptó en la poesía fue expresada por Guillaume Apollinaire en el verano de 1912 cuando cambió bruscamente el título de su siguiente libro de poemas, del sonido simbolista de *Eau de vie* (*Aguardiente*) al más popularmente llamativo *Alcools* (*Alcoholes*) y escribió apresuradamente una nueva obra para añadirla a la recopilación. Este poema, «Zona», registraba la sacudida que la modernidad había propinado a Apollinaire celebrando los placeres lingüísticos de las vallas publicitarias y los carteles callejeros.

El anuncio de Apollinaire llegó en el mismo momento en que una antigua vanguardia literaria se transformaba en el *establishment* a través de la revista recién creada *Nouvelle Revue Française* (*N. R. F.*) y su defensa de escritores como André Gide, Paul Valéry y, lo más importante —con el estudio erudito de Albert Thibaudet ahora dedicado a él— Stéphane Mallarmé. Pero lo que Apollinaire señalaba era que la barricada que el Simbolismo —y Mallarmé en particular— habían intentado levantar entre el periodismo de diario y la poesía se había abierto ahora. No había más que mirar «Zona» para verlo. «Los volantes, catálogos, carteles que cantan alto y claro», proclama, «es la poesía de la mañana, y para prosa están los periódicos [...] tabloides escabrosos con atestados policiales».

Los periódicos, a los que «Zona» cantaba como fuente de la literatura, resultaron ser el punto de inflexión también para el Cubismo, en particular de Picasso, ya que, en el otoño de 1912, transformó el Cubismo Analítico en el nuevo medio del *collage*. Si *collage* significa literalmente «encolado», Picasso había comenzado ya, desde luego, este proceso unos meses antes con su *Naturaleza muerta con asiento de rejilla*, una pintura del Cubismo Analítico en la que había pegado un revoltijo de hule estampado mecánicamente. Pero la mera adhesión de materia extraña a una concepción pictórica que no había cambiado —como en el caso del pintor futurista Gino Severini, que en 1912 fijó lentejuelas auténticas a sus frenéticas representaciones de bailarinas— era algo muy distinto de la senda que el Cubismo seguiría una vez que Braque introdujera [1], y Picasso adoptara, la integración de formas de papel de dimensiones relativamente grandes en las superficies de los dibujos cubistas.

Con esta novedad —llamada *papier collé*— cambió de pronto todo el vocabulario del Cubismo. Adiós a los pequeños planos inclinados con parches fracturados de modelado, unas veces adheridos en sus esquinas, otras flotando libremente o gravitando hacia una sección de la superficie cuadrículada del cuadro. En su lugar había ahora pa-

peles de diversas formas y descripciones: papel de empapelar, papel de periódico, etiquetas de botellas, partituras musicales, incluso fragmentos de antiguos dibujos desechados del artista. Recubriéndose unas a otras como lo harían los papeles de un escritorio o una mesa de trabajo, estas hojas se alinean con la frontalidad de la superficie que las sustenta; y más allá de señalar la condición frontal de la superficie, también declaran que es delgada como el papel, sólo tan profunda como la distancia que media entre la hoja superior y las que están debajo de ella.

Visualmente, sin embargo, las operaciones del *papier collé* van en contra de esta simple literalidad, como cuando, por ejemplo, varios papeles se combinan para obligar a la hoja del fondo a leer como el elemento más frontal definiéndola —a contrapelo de su posición material— como la superficie del objeto protagonista en la mesa de una naturaleza muerta, una botella de vino, quizá, o un instrumento musical [2]. El juego visual de esa «inversión figura-fondo» había sido también un ingrediente básico de buena parte del Cubismo Analítico. Pero ahora el *collage* iba más allá y llegaba a la declaración de una ruptura con lo que podría llamarse —empleando el término semiológico para ello— el sí mismo «icónico».

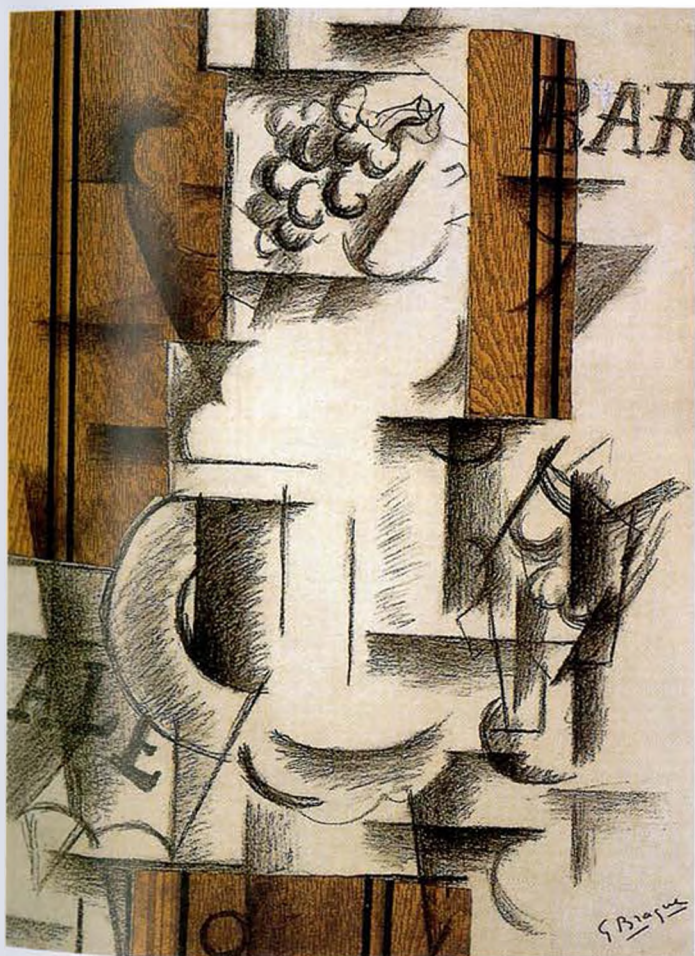
La representación visual había supuesto siempre que su dominio era lo «icónico», en el sentido de que la imagen posee cierto nivel de semejanza con la cosa que representa. La semejanza, una cuestión de «parecerse», podía sobrevivir a muchos niveles de estilización y permanecer intacta como un sistema coherente de representación: ese cuadrado adherido a ese triángulo invertido unido a esas formas en zigzag que producen, por ejemplo, las identidades visuales de la cabeza, el torso y las piernas. Lo que parecía no tener nada que ver con lo icónico era el dominio que los semiólogos llaman «simbólico», con lo que designan los signos totalmente arbitrarios (porque en modo alguno se asemejan al referente) que componen, por ejemplo, el lenguaje: las palabras *perro* y *gato* no guardan relación visible o audible alguna con los significados que representan ni con los objetos a los que esos significados se refieren.

Arrastrados

Fue adoptando precisamente esta forma arbitraria de lo «simbólico» como el *collage* de Picasso proclamó su ruptura con todo un sistema de representación basado en «parecer». El ejemplo más claro lo consigue desplegando dos formas de periódico de tal modo que proclaman

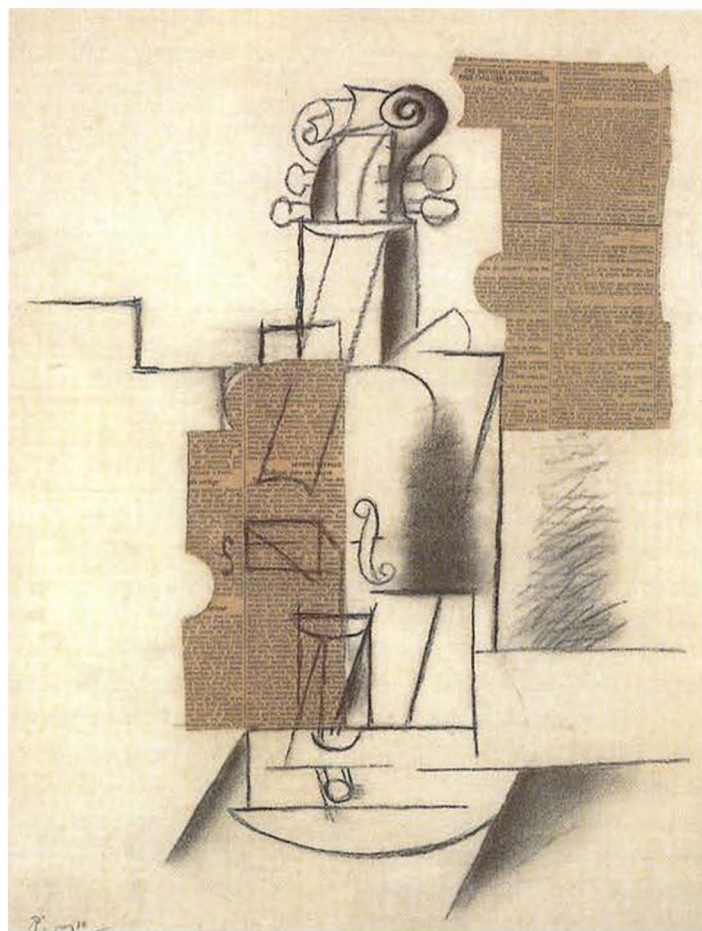
que han sido cortadas, a la manera de un rompecabezas, de una sola hoja original [2]. Uno de estos fragmentos se encuentra dentro de un fragmento de dibujo al carboncillo para establecer la cara maciza de un violín, las líneas de tipos del papel funcionan como un sucedáneo de la madera veteada del instrumento. El otro, sin embargo, gravitando hasta el ángulo superior derecho del *collage*, se proclama no la continuación de su «gemelo» sino, en cambio, el opuesto contradictorio, ya que las líneas de tipos de este fragmento parecen asumir ahora la clase de color roto o atenuado mediante el cual los pintores han indicado tradicionalmente una atmósfera llena de luz, organizando de ese modo el trozo de papel de prensa como un signo del «fondo» en relación con la «figura» del violín.

▲ Utilizando lo que los semiólogos llamarían un «paradigma» —una oposición binaria mediante la cual cada mitad del par adquiere su significado no significando la otra—, la manipulación del *collage* de este par proclama que lo que cualquier elemento de la obra signifique estará totalmente en función de un conjunto de contrastes negativos en vez de la identificación positiva del «parecer». Pues aun en el caso de que dos elementos se hayan cortado literalmente del mismo paño, el sistema de oposición en el que ahora están unidos contrasta el significado de uno —opaco, frontal, objetivo— con el del otro, transparente, luminoso, amorfo. El *collage* de Picasso hace pues que los elementos de la obra funcionen de acuerdo con la definición del propio signo de la lingüística estructural como «relativo, opositivo y negativo». De este modo, el *collage* parece no sólo que ha tomado la



1 • Georges Braque, *Frutero y copa*, 1912
Carboncillo y papel pegado, 62 x 44,5 cm

▲ Introducción 3



2 • Pablo Picasso, *Violin*, 1912

Papel pegado y carboncillo, 62 x 47 cm

1910-1919

condición visualmente arbitraria de los signos lingüísticos sino también que participa en (o, según el lingüista de origen ruso Roman Jakobson, incluso que inicia) una revolución en la representación occidental que va más allá de lo visual y se extiende hasta lo literario, y de ahí a la economía política.

Fuera del patrón oro

Porque si el significado del signo arbitrario se establece por convención en vez de lo que podría parecer la verdad natural del «parecer», puede, a su vez, compararse con el dinero simbólico de los sistemas bancarios modernos, cuyo valor está en función de la ley en vez del valor «real» de una moneda como medida dada de oro o plata o la relación canjeable de un billete con el metal precioso. Los estudiosos de la literatura han establecido pues un paralelo entre el naturalismo como condición estética y el patrón oro como sistema económico en el que los signos monetarios, del mismo modo que los literarios, se entendían como transparentes para la realidad que los avalaba.

Si lo importante de este paralelismo es preparar al crítico literario para la salida moderna del patrón oro y su adopción de los signos «simbólicos» —arbitrarios en sí mismos y por tanto convertibles en cualquier valor fijado por una matriz significativa o un conjunto de leyes—, nadie llevó a cabo esa ruptura con el naturalismo lingüístico de manera tan radical ni tan pronto como lo hizo Stéphane Mallarmé,

▲ Introducción 3, 1915

dentro de cuya poesía y prosa el signo lingüístico se trataba como desordenadamente «polisémico», o generador de múltiples –y a menudo opuestos– significados.

Sólo para seguir con el término *oro*, Mallarmé lo utilizó no sólo para explorar el fenómeno del metal y sus conceptos relacionados de riqueza o luminosidad sino también para aprovechar el hecho de que el término francés para designar el oro («*or*») es idéntico a la conjunción que puede traducirse como «ahora bien»; así pues, genera la clase de desviación temporal o lógica del flujo del lenguaje que el poeta siguió explotando, no sólo en el nivel del significado (es decir, el significado) sino también en el del apoyo material al signo (el significante). Así, en el poema titulado «*Or*» este elemento aparece por todas partes, tanto exento como insertado en signos más grandes, un significante que a veces se pliega sobre su significado –«*trésor*»– pero que con más frecuencia no lo hace –«*dehors*», «*fantasmagorique*», «*horizon*», «*majore*», «*hors*»–, y parece demostrar de ese modo que es la incontabilidad misma de la propagación física de *or* lo que lo convierte en un significante verdaderamente liberado del patrón oro de incluso su significado más cambiante.

Hay, desde luego, una paradoja en el uso de este ejemplo dentro de la crónica más amplia de la modernidad –incluida la del *collage* de Picasso– como algo establecido por la arbitrariedad de la economía del dinero simbólico. Porque Mallarmé despliega el mismo marcador de lo que el dinero simbólico se disponía a sustituir, a saber el (anticuado) oro, para cantar el significado de libre circulación del nuevo sistema. Pero el valor que sigue concediendo al oro no es el del antiguo naturalismo sino el de un material sensual del lenguaje poético en el que nada es transparente para el significado sin pasar por la carnalidad de la carne del significante, su perfil visual, su música: /oro/ = sonido; *or* = *sonore*. Éste fue el oro poético que Mallarmé contrastó explícitamente con lo que llamó *le numéraire*, o valor en efectivo vacío, del periodismo de periódico en el que, a su juicio, el lenguaje había alcanzado su punto cero de ser un mero instrumento de la información.

Exploración en los márgenes

La interpretación del *collage* de Picasso es, dentro de la erudición de la historia del arte, un campo de batalla en el que diversas partes de la discusión que antecede se enfrentan unas a otras. Porque por una parte está el vínculo entre Picasso y Apollinaire, el gran amigo y el apologista más activo del pintor, que apoyaría el modelo picassiano de tener una actitud de «hazlo nuevo» (o, como lo llamó Apollinaire, un *esprit nouveau*) hacia el periodismo y el periódico, casi, por así decirlo, arrojando «la poesía de la mañana» a la cara de Mallarmé. Al hacer hincapié en el júbilo de Apollinaire en lo que era moderno, tanto en el sentido de lo que era más efímero como en el de lo que estaba más en desacuerdo con las formas tradicionales de la experiencia, esta posición aliaría el uso del papel de prensa y otros papeles baratos por Picasso con un ataque intencionado contra el medio de la pintura al óleo en las bellas artes y su impulso hacia la permanencia y la unidad compositiva. La condición sumamente inestable del papel de periódico condena al *collage* desde el principio a lo transitorio; mientras que los procedimientos para componer, colocar y pegar *papiers collés* se parecen a las estrategias de diseño comercial más que a los protocolos de las bellas artes.



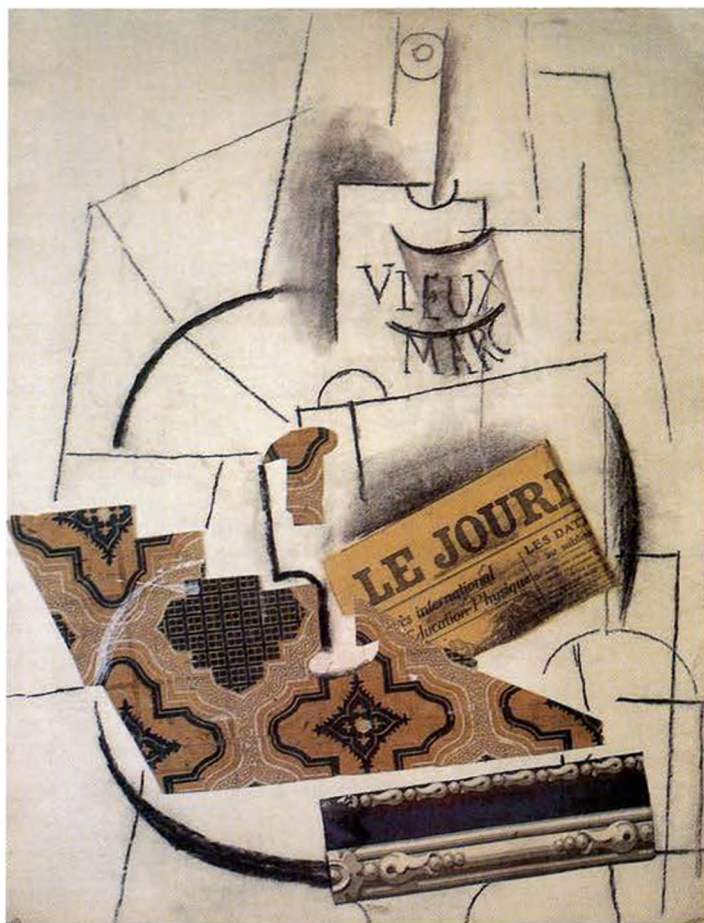
3 • Pablo Picasso, *Mesa con botella, copa de vino y periódico*, otoño-invierno 1912
Papel pegado, carboncillo y gouache, 62 x 48 cm

Esta posición vería también a Picasso, como a Apollinaire, atrapado en un impulso para encontrar la experiencia estética en los márgenes de lo que estaba regulado socialmente, ya que era sólo desde ese lugar desde donde el artista avanzado podía construir una imagen de libertad. Como ha afirmado el historiador del arte Thomas Crow, este impulso ha llevado sistemáticamente a la vanguardia hacia formas «bajas» de entretenimiento y espacios no reglamentados (para Henri de Toulouse-Lautrec [1864–1901] había sido el club nocturno de la zona urbana en decadencia; para Picasso, fue el café del obrero), aun cuando, irónicamente, esas exploraciones han terminado siempre abriendo tales espacios a una nueva socialización y mercantilización por las mismas fuerzas de las que el artista avanzado intentaba escapar.

Si estos argumentos plantean la adopción por Picasso tanto de los valores «bajos» así como de los «modernos» del periódico, hay también comentaristas que conciben sus razones para explotar este material como principalmente políticas. Picasso, dicen, corta las columnas del papel de prensa para que podamos leer los artículos que él ha elegido, muchos de los cuales en el otoño de 1912 informaban sobre la guerra que entonces se desarrollaba en los Balcanes. Esto es cierto, desde luego, en el nivel de los titulares –un *collage* temprano [3] nos presenta «*Un Coup de Thé[âtre], La Bulgarie, La Serbie, Le Monténégro sign[ent]*» («Golpe de efecto, Bulgaria, Serbia, Montenegro firman»)-, pero también en la tipografía menuda en la que las noticias de los campos de batalla se agrupan en torno a una mesa de café que hace

4 • Pablo Picasso, *Copa y botella de Suze*, 1912

Papel pegado, gouache y carboncillo, 64,5 x 50,2 cm



5 • Pablo Picasso, *Botella de Vieux Marc, copa y periódico*, 1913
Carboncillo y papel pegado y prendido, 63 x 49 cm

frente a crónicas de una concentración social antibélica en París [4]. Al reseñar lo que entiende como las razones de Picasso para ello, la historiadora del arte Patricia Leighton ha afirmado, alternativamente, que pone al lector/espectador en contacto con una realidad políticamente cargada en los Balcanes; o que presenta al lector/espectador la clase de debate acalorado que tendría lugar en un café parisino donde los trabajadores, incapaces de costearse una suscripción a un periódico, acudirían para informarse de las noticias diarias; o también, que Picasso desmonta la cacofonía manejada del periódico —con sus intereses de ofrecer las noticias como tantos entretenimientos inconexos— y usa el *collage* como medio de «contradiscursio» que tendrá el poder de reordenar las historias independientes en una crónica coherente de la manipulación del campo social por el capital.

Con estas propuestas nos hemos alejado cada vez más de la idea del *collage* como protagonista de una ruptura con un sistema de representación naturalista e «icónico» más antiguo. Porque si imaginamos a Picasso desplegando noticias de periódico para describir una realidad lejana, o utilizándolas para representar a la gente conversando en un café, o convirtiéndolas en un cuadro ideológico coherente donde antes no había más que confusión, seguimos pensando que los signos visuales conectan directamente con las cosas del mundo que se supone representan. La única innovación de Picasso sería, pues, sustituir a sus polemizadores por globos para sus argumentos mientras los sienta con un decoro representacional perfecto en torno a la mesa de un café dibujado de manera más o menos convencional. Tenemos, pues,

un ejemplo del artista políticamente comprometido (aunque las ideas políticas de Picasso durante este periodo están también abiertas a disputa), pero hemos perdido a Picasso como el innovador artístico en el nivel de importancia para toda la historia de la figuración con quien conectábamos al principio.

Es en este punto donde las afirmaciones de Mallarmé comienzan a cuestionar las de Apollinaire, incluido el Apollinaire que parecía responder al *collage* de Picasso inventando su propia fusión de lo verbal y lo visual en los caligramas (*calligrammes*) que comenzó a crear en 1914. Para constelar los signos escritos en imágenes gráficas, los caligramas se volvieron doblemente «icónicos»: las letras que forman la forma gráfica de un reloj de bolsillo, por ejemplo, refuerzan simplemente en el nivel de lo visual lo que expresan en forma textual: «¡Son las doce menos cinco, por fin!». Y si de ese modo adoptan la excitación gráfica de los anuncios o de los logotipos de productos, los caligramas delatan sin embargo lo que es más radical en el desafío a la figuración de Picasso: su negación del «icono» inequívoco en favor del interminable juego transformacional del «símbolo».

Al igual que el juego transformacional de Mallarmé, en el que nada es nunca solamente una cosa —como cuando los significantes se dividen, duplicando «son or» (su oro) con «son or» (el sonido «or» e indirectamente la sonoridad de la poesía)—, los signos de Picasso se transforman visualmente plegándose unos sobre otros para producir el par transformacional del paradigma. Como en el *Violín* anterior, esto es patente en *Botella de Vieux Marc, copa y periódico* [5], donde una forma semejante a una toca, cortada de un pliego de papel de empapelar, se lee como transparencia al articular el borde de la copa de vino y su contenido líquido, mientras que abajo, la silueta al revés que ha dejado la excisión de la «toca» del pliego registra la opacidad del pie y la base del objeto, declarándose una figura (sin importar lo fantasmal que sea) sobre el fondo de mantel del papel de empapelar. El paradigma se expresa perfectamente, pues los significantes —idénticos en su forma— producen cada uno el significado del otro, su oposición en el espacio (parte superior derecha/al revés) se hace eco de su inversión semántica.

Si el juego del significado visual en los *collages* es pues transformacional, el juego textual movilizad por el uso que hace Picasso del papel de prensa es liberado también de la fijeza de cualquier «hablante» a cuya voz, u opinión, o posición ideológica podamos atribuirlo. Pues no bien decidimos que Picasso ha cortado un artículo de las páginas de economía para denunciar la explotación del trabajador, y de ese modo «hablar» por medio de este recorte, tenemos que recordar que Apollinaire, desde su posición privilegiada de escritor de una revista de economía semifraudulenta, fue famoso por dar consejos falsos sobre el mercado de valores y que la voz que el *collage* coloca aquí podría ser perfectamente la «suya».

En realidad, Picasso había dejado que el propio Mallarmé hablara desde las superficies de varios de estos *collages*, como cuando «*Au Bon Marché*» se dobla como una voz como la de Fernande Olivier's (ex amante de Picasso) —hablando de liquidación de ropa blanca y de un ajuar— con las diversas voces que Mallarmé utilizaba como seudónimos en su elegante revista de modas *La Dernière Mode*, o cuando el titular *Un coup de thé* suena como el título de uno de los poemas más radicales de Mallarmé: «Un coup de dés».

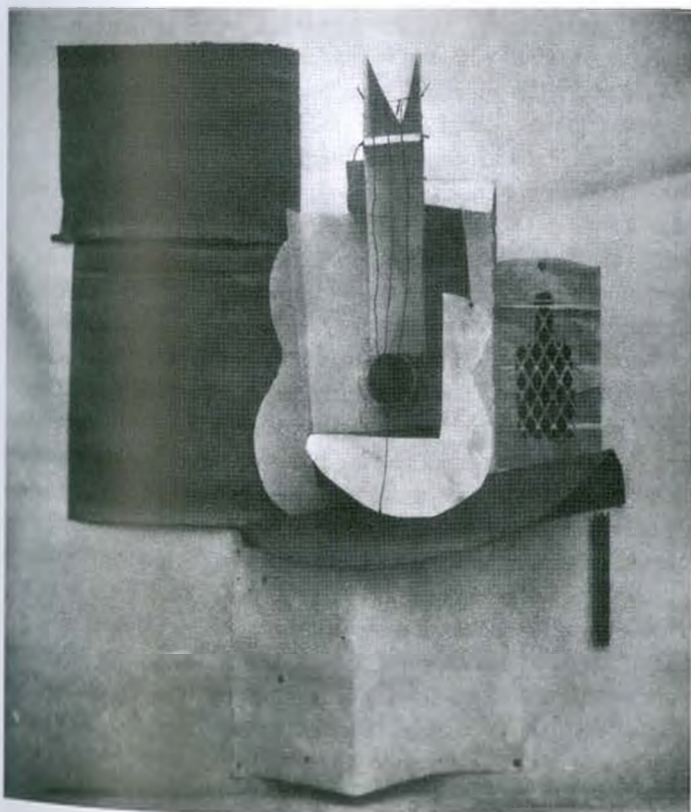
Se ha hablado mucho del recurso de Picasso a los modelos de distorsión y simplificación que ofrecía el arte tribal africano. Kahnweiler in-

sistió, sin embargo, en que fue una máscara concreta de la colección de Picasso la que «abrió los ojos a estos pintores». Esta máscara de la tribu de Costa de Marfil llamada grebo es una colección de «paradigmas».

La propia incursión de Picasso en la escultura construida muestra el efecto del ejemplo de los grebo. Hecha de chapa, cuerda y alambre, su *Guitarra* de 1912 [6] establece la forma del instrumento mediante un solo plano de metal del que se proyecta la boca, de modo muy parecido a los ojos de la máscara grebo. Cada plano se cierne contra el plano en relieve como la figura sobre el fondo, una forma de paradigma que el anterior *Violín* había expresado con tanta brillantez. El primer *collage* que refleja la lección de la máscara grebo es *Guitarra, partitura y copa* [7], en el que cada pieza del *collage* parece cernerse sobre la hoja plana del fondo, la media luna negra del borde inferior de la guitarra se dobla mientras su sombra se proyecta sobre la mesa que sirve de apoyo; la boca parece proyectarse como un tubo macizo delante del cuerpo del instrumento.

BIBLIOGRAFÍA

- Bois, Yve-Alain, «Kahnweiler's Lesson», *Painting as Model*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1990.
- , «The Semiology of Cubism», en Lynn Zelevansky (ed.), *Picasso and Braque: A Symposium*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1992.
- Crow, Thomas, «Modernism and Mass Culture», en Serge Guilbaut, Benjamin H. D. Buchloh, y David Solkin (eds), *Modernism and Modernity*, Halifax, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1983.
- KRAUSS, Rosalind, *The Picasso Papers*, Nueva York, Farrar, Straus & Giroux, 1998.
- LEIGHTEN, Patricia, *Re-Ordering the Universe: Picasso and Anarchism, 1897-1914*, Princeton, Princeton University Press, 1989.
- ROSENBLUM, Robert, *Cubism and Twentieth-Century Art*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1960, revisado en 1977.



6 • Construcción montada en el estudio de Picaso en 5 bis, rue Schoelcher, 1913 incluye maqueta en cartón para *Guitarra* (destruida)

▲ Introducción 3



7 • Pablo Picasso, *Guitarra, partitura y copa*, otoño 1912

Papel pegado, gouache y carboncillo, 47,9 x 36,5 cm



8 • Guillaume Apollinaire, «La Cravate et la montre», 1914

De *Calligrammes: Poèmes de la paix et de la guerre, 1913-1916, Parte I: Ondes*, 1925

Robert Delaunay expone sus pinturas de «Ventanas» en Berlín: los problemas y paradigmas iniciales de la abstracción se elaboran en toda Europa.

«Cézanne rompió el frutero», observó en una ocasión Robert Delaunay (1895-1941), «y no deberíamos volver a pegarlo, como hicieron los cubistas». Esta llamada a la abstracción es perfectamente clara, pero su desarrollo real fue complicado: centrada en la pintura, la abstracción fue impulsada por motivaciones, métodos y modelos diversos. Algunos artistas profundizaron en el aspecto pictórico del Impresionismo; otros, en la dimensión expresiva del Postimpresionismo; y otros en el diseño lineal del *Art Nouveau*. El «frutero» fragmentado de Cézanne y Picasso influyó en muchos pintores que estaban al borde del arte no representacional; los anchos campos de color de Matisse fueron inspiradores para otros; y las audaces formas geométricas de la escultura africana sirvieron también como provocación importante, a veces sustituidas o complementadas por el arte popular (y, en Rusia, por los iconos religiosos). En 1912-1913, tales precedentes y provocaciones convergieron para permitir el reconocimiento de la abstracción como valor, incluso de necesidad, por derecho propio. Puesto que la abstracción es primordial para las artes de varias culturas, no es cuestión de un solo origen ni de una primera abstracción: en este caso, la abstracción se encontraba en igual medida en que fue inventada. En una famosa anécdota, Wassily Kandinsky contó cómo, al regresar una noche a su estudio en Murnau, Alemania (dató los hechos en 1910), no reconoció a la tenue luz una de sus pinturas puesta del revés, descubriendo el potencial expresivo de las formas abstractas a través de esta experiencia.

Si bien no hubo un solo padre de la abstracción, hubo varias comadronas, en particular el francés Delaunay, la rusa Sonia Terk (1885-1979; se casó con Delaunay en 1910), el holandés Piet Mondrian y los rusos Kandinsky y Kazimir Malevich (1878-1935). A los tres últimos se les otorga a menudo el lugar de honor como los más comprometidos, pero también fueron tempranos adeptos de la abstracción el checo František Kupka (1871-1957), el francés Fernand Léger (1881-1955), los rayonistas rusos Mikhail Larionov (1881-1964) y Natalia Goncharova (1881-1962), el vorticista inglés Wyndham Lewis, los futuristas italianos Giacomo Balla y Gino Severini, el suizo-alemán Paul Klee (1879-1940), el alsaciano Hans Arp (1888-1966), la suiza Sophie Taeuber (1889-1943; se casó con Arp en 1921), los sincronistas estadounidenses Morgan Russell (1886-1953) y Stanton Macdonald-Wright (1890-1973) y otros como el norteamericano Arthur Dove (1880-1946), que llamaba «extracciones» a sus cuasi-abstracciones. Esta lista hace patentes de inmediato dos puntos: la abstracción fue internacional, y muchos de sus innovadores no se habían formado en la vanguardia de París. ¿Por qué iba a ser

así? Aunque Matisse y Picasso abrieron el camino a la abstracción, estaban demasiado imbuidos del mundo de los objetos —o, para ser más exactos, del juego visual de figuras y signos que este mundo ofrecía— para entrar plenamente en la abstracción. Por otra parte, Kandinsky, Malevich, Mondrian, Klee y Kupka se habían formado en culturas (rusa, holandesa, alemana, checa) cuyos imperativos metafísicos e impulsos iconoclastas podrían haber hecho menos extraña la abstracción.

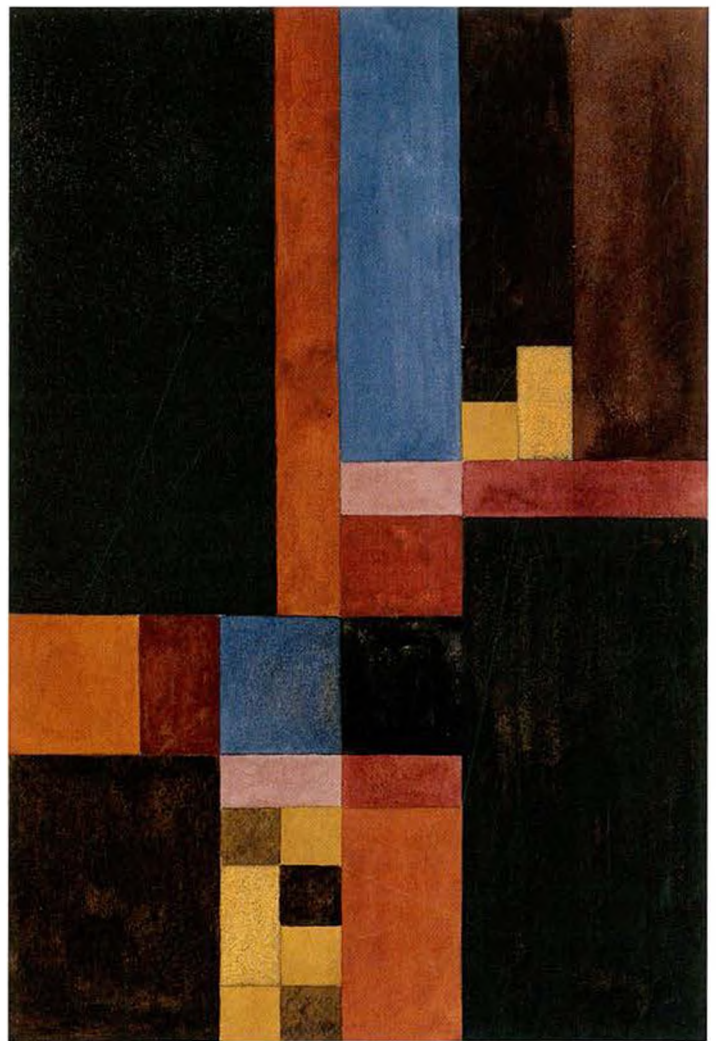
En este sentido, Rusia fue especialmente importante como crisol de la abstracción. Había colecciones importantes de pintura de vanguardia (la Colección Shchukin por sí sola contaba con 37 matisse y 40 picasso), vigorosas exposiciones de arte internacional, no sólo en San Petersburgo y Moscú, sino también en ciudades de provincias, y una serie de grupos deseosos de asimilar las lecciones del Simbolismo, el Fauvismo, el Futurismo y el Cubismo, así como de profundizar en el arte popular, los dibujos infantiles y los iconos medievales (en 1913 se celebró en Moscú una exposición de iconos restaurados). Los últimos intereses fueron fuertes en Larionov, que se sintió atraído hacia las tallas populares en madera llamadas *lubki*, y Goncharova, cuyas primeras pinturas de la vida campesina también reflejan las formas sencillas y los contornos fuertes de las tallas, los bordados y los esmaltes campesinos. Larionov y Goncharova también fueron muy activos en la organización de exposiciones («Jota de diamantes» en 1910 y «La cola del asno» en 1912 fueron las más importantes); e inspirados por las obras cubistas y futuristas, se alejaron de los experimentos primitivistas para avanzar hacia una forma de abstracción caracterizada por las líneas fracturadas y los colores luminosos, un estilo que Larionov apodó Rayonismo por la manera en que la superficie de la pintura parece ser golpeada por múltiples rayos de luz que se cruzan, se cristalizan y a veces se disuelven allí. La estructura de estas pinturas debe mucho al Cubismo, pero el dinamismo es futurista (al igual que la retórica que les servía de base), y esta combinación de facetas cubistas y movimiento futurista tuvo como consecuencia pinturas que se encuentran entre las primeras abstracciones de la historia. Sólo un reducido número de estas obras se hicieron, sin embargo, antes de que Larionov y Goncharova huyeran de la guerra para instalarse en París (donde a menudo recibieron el encargo de diseñar decorados y vestuario para los Ballets Rusos (*Ballets Russes*) producidos por Sergei Diaghilev).

Incluso cuando la abstracción se alejó de una relación mimética con el mundo, no adoptó necesariamente la naturaleza «arbitraria» del signo visual tal como lo exploraron el *collage* y la construcción

cubistas. Los artistas abstractos podrían haberse negado a representar cosas mundanas, pero a menudo aspiraron a evocar conceptos trascendentes —como «sentimiento», «espíritu» o «pureza»— y de este modo sustituyeron un tipo de base, una forma de autoridad, por otro. (En texto tan influyente como «Acerca de lo espiritual en el arte» [1911], Kandinsky dijo que esta nueva autoridad era una «necesidad interna», y otros presentaron formulaciones semejantes.) Esta insistencia en las verdades trascendentes revela la preocupación de que la abstracción pudiera ser arbitraria en dos sentidos adicionales. En primer lugar, arbitraria en el sentido de *decorativa*: en una conferencia pronunciada en Colonia en 1914, Kandinsky advirtió de que la abstracción «ornamental» podía dificultar en vez de producir el necesario efecto trascendental del arte. Y, en segundo lugar, arbitraria en el sentido de *carente de sentido*: frente a la acusación, real o anticipada, de que la abstracción no tenía significado alguno, sus defensores sobrecompensaron a menudo con afirmaciones tendenciosas de significados absolutos: trascendental para Kandinsky, reveladora para Malevich, utópica para Mondrian, etc. Cuando no se definía en términos tan altisonantes, la abstracción se enmarcaba a menudo negativamente, contra el arte basado en la mimesis (que se consideraba académico) y contra el diseño ideado como decoración (que se consideraba una forma baja o aplicada). Pero muchas excepciones matizan esta regla. Por ejemplo, ¿cómo debemos clasificar las cuadrículas de Sophie Taeuber [1], que a veces basaba estas obras (que son anteriores a las primeras abstracciones modulares de Mondrian) en las disposiciones casi espontáneas de los cuadrados formados como *collages* de Hans Arp? Por su parte, Arp dijo que eran «probablemente los primeros ejemplos de “arte concreto”», a la vez «puros e independientes» y «elementales y espontáneos». ¿Son arte elevado? ¿Bajo? ¿Trascendentes en ambición? ¿Decorativos? ¿Programáticos? ¿Aleatorios? Estas obras complicaron estas oposiciones jerárquicas casi antes de que existieran.

Definiciones y debates

Las definiciones standard favorecen la idea de la abstracción como idealización. El *Oxford English Dictionary* ofrece «separado de la materia», «ideal» y «teórico» para *abstract* como adjetivo, y «deducir», «separar» y «desconectar» para el verbo. Estos significados, adecuados para algunos artistas que evocaron estados ideales mediante la desconexión del mundo, no casaban con otros que preferían los términos opuestos: la materialidad de la pintura sobre el lienzo, o la sofisticación de los diseños utilitarios. Esta tensión entre los imperativos idealistas y materialistas atraviesa la abstracción moderna, y no se resuelve por medio de términos relacionados como «no objetivo» o «puro». La abstracción se plantea lo no objetivo por definición; por otra parte, muchos artistas buscaron la «objetividad» sobre todo, para hacer un arte tan «concreto» y tan «real» como un objeto del mundo. De hecho, Delaunay, Léger, Arp, Malevich y Mondrian proclamaron que la abstracción era el modo más *realista* por esta misma razón. Y así, también, la abstracción fue promovida a menudo como «pura», el refinamiento definitivo del arte por sí mismo; por otra parte, la pureza se asociaba a menudo con la reducción a los materiales constitutivos de un medio, el material de la pintura y el lienzo, que resulta difícil ver como puros. Al final, estas tensiones son parte



1 • Sophie Taeuber, *Horizontal Vertical*, 1917
Acuarela, 23 x 15,5 cm

esencial de la abstracción, cuya mejor definición es como categoría que gestiona tales contradicciones: las mantiene en suspensión, o las pone en juego dialéctico.

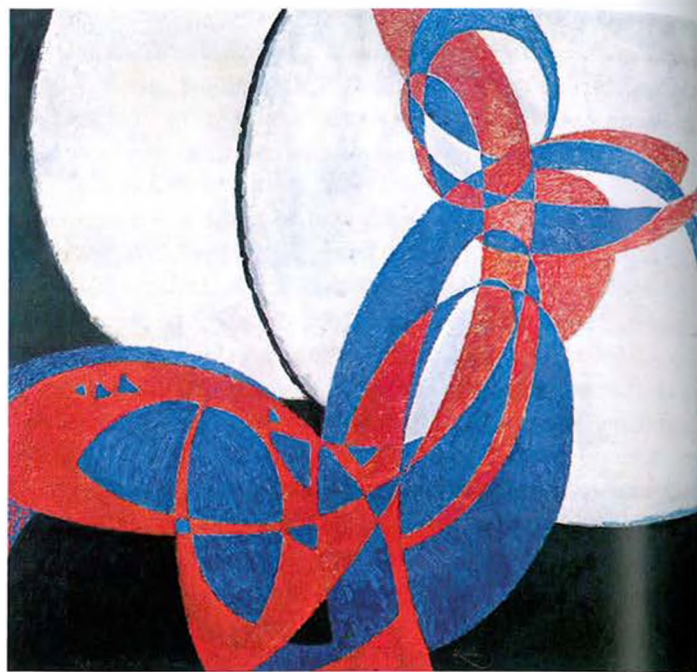
La oposición materialista/idealista regía también los discursos en torno a la abstracción. Algunos artistas se guiaban por filosofías platonicas, hegelianas o espiritualistas. Por ejemplo, Malevich, Kandinsky, Mondrian y Kupka recibieron la influencia de la teosofía, que mantenía (entre otras creencias) que el hombre evolucionaba de estados físicos a estados espirituales en una serie de etapas que podían evocarse mediante formas geométricas; en *Evolución* (1911), Mondrian representó de este modo la sublimación geométrica de una figura femenina. Tal vez resulte paradójico recordar que algunos artistas también volvieron la vista a la ciencia para apoyar la versión idealista de la abstracción. «¿Por qué debemos continuar siguiendo a la naturaleza», se preguntaba Mondrian hacia 1919, «cuando muchos otros campos han dejado atrás la naturaleza?» En este sentido, la geometría no euclidiana interesó a artistas tan diversos como Malevich y Marcel Duchamp por su concepción no perspectivista del espacio y su idea antimaterialista de la forma. Además, se trazaron analogías con otras artes, especialmente con la música. «Todo arte», observó en feliz expresión el teórico de la estética inglés Walter Pater, «aspira

constantemente a la condición de música»; así seguía siendo para algunos artistas en la primera generación de la abstracción. (Esto apunta a otra paradoja: ¿puede la esencia de un arte, la pintura, encontrarse a través de otro arte, como la música?) Klee y Kupka se sintieron atraídos por la música barroca y clásica, en particular Johann Sebastian Bach; Kandinsky, por la música tardorromántica y moderna, especialmente Richard Wagner y Arnold Schoenberg. De hecho, Kandinsky basó las categorías de sus primeras abstracciones —«Improvisaciones», «Impresiones», «Composiciones»— en la música, que también influyó en su énfasis en el tono del color, el ritmo lineal, el «bajo continuo» (un concepto derivado de Goethe) y la inmediatez del sentimiento. Kupka también hizo hincapié en la analogía simbolista entre la música pura y la pintura pura, con la implicación concomitante de que ese arte podía actuar directamente «sobre el alma» sin la distracción del contenido o del tema; su lienzo de gran formato *Amorpha, fuga en dos colores* [2] se postula a menudo como la primera pintura no figurativa que se exhibió públicamente en París, en el Salon d'Automne de 1912, aunque se inspiraba en parte en los movimientos rutinarios de una pelota multicolor (un juguete de su hijastra), así como en los movimientos celestes de los planetas (que también habían inspirado sus anteriores pinturas *Discos de Newton*). Por su parte,

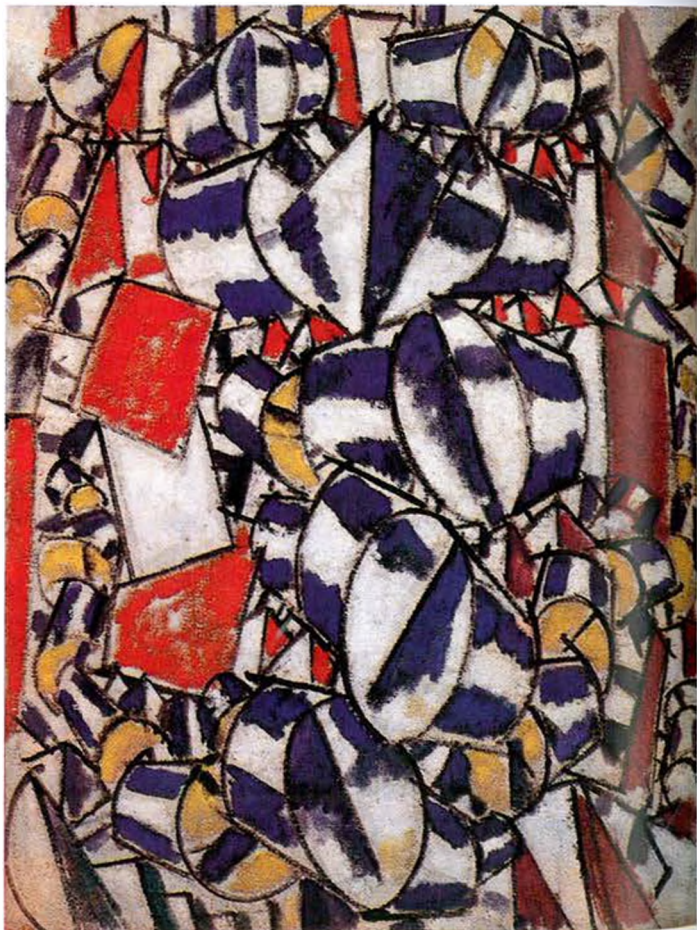
• Mondrian adoraba el jazz: su ritmo sincopado le parecía análogo a su equilibrio asimétrico de los planos de color, y su resistencia a las narraciones melódicas paralelas a las lecturas temporales del arte visual. Otros artistas abstractos fueron impulsados por preocupaciones materialistas. Algunos consideraron la abstracción como el único modo adecuado de que el mundo de los objetos se volviera abstracto en un mundo transfigurado por nuevos modos de producción de mercancías, transporte público y reproducción de imágenes. El proyecto para captar la mayor movilidad de productos, personas e imágenes en la ciudad moderna no era estrictamente futurista; también ■ empujó a artistas como Léger a un tipo paradójico de abstracción realista. En su *Contraste de formas* [3], vemos una simbiosis entre formas humanas y mecánicas que se vuelven abstractas como para seguir las especificaciones geométricas del lienzo. De hecho, al término de la década Léger concebiría la pintura, en analogía con la máquina, como un mecanismo de partes interrelacionadas. Pero ya en 1913 remitió la abstracción de su pintura, así como la separación de todas las artes modernas, a la división del trabajo capitalista, una condición moderna que intentó convertir en virtud moderna:

Cada arte se aísla y limita a su propio dominio. La especialización es una característica moderna, y el arte pictórico, como todas las demás manifestaciones del genio humano, debe someterse a su ley; es lógico, pues al limitar cada disciplina a su propio fin, permite que los logros se intensifiquen. De este modo el arte pictórico gana en realismo. La concepción moderna no es simplemente una abstracción pasajera, válida sólo para unas cuantas iniciativas; es la expresión total de una nueva generación cuyas necesidades comparte y a cuyas aspiraciones responde.

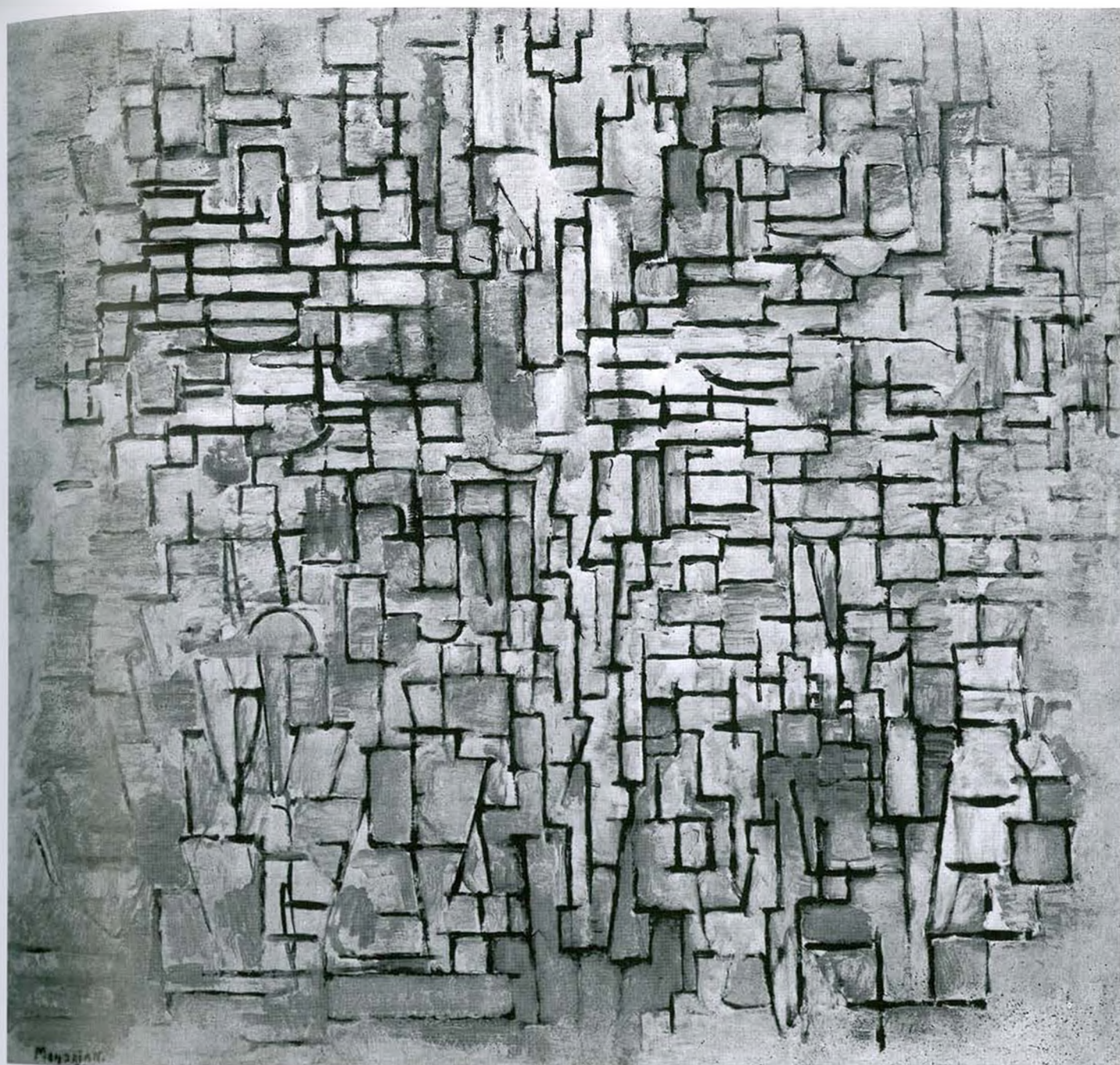
♦ El Cubismo fue el primer estilo que representó esta paradoja de un arte que parece abstracto y realista, y siguió siendo el crisol para la mayoría de los artistas abstractos. Pero «el Cubismo no aceptaba las consecuencias lógicas de sus propios descubrimientos», observó Mondrian en una mirada retrospectiva compartida por otros, «no evolucionaba hacia sus propias metas, la expresión de la plástica



2 • František Kupka, *Amorpha, fuga en dos colores*, 1912
Óleo sobre lienzo, 211,8 x 200 cm



3 • Fernand Léger, *Contraste de formas*, 1913
Óleo sobre lienzo, 55 x 46 cm



4 • Piet Mondrian, *Cuadro núm. 2/Composición VII*, 1913
Óleo sobre lienzo, 104,5 x 111,1 cm

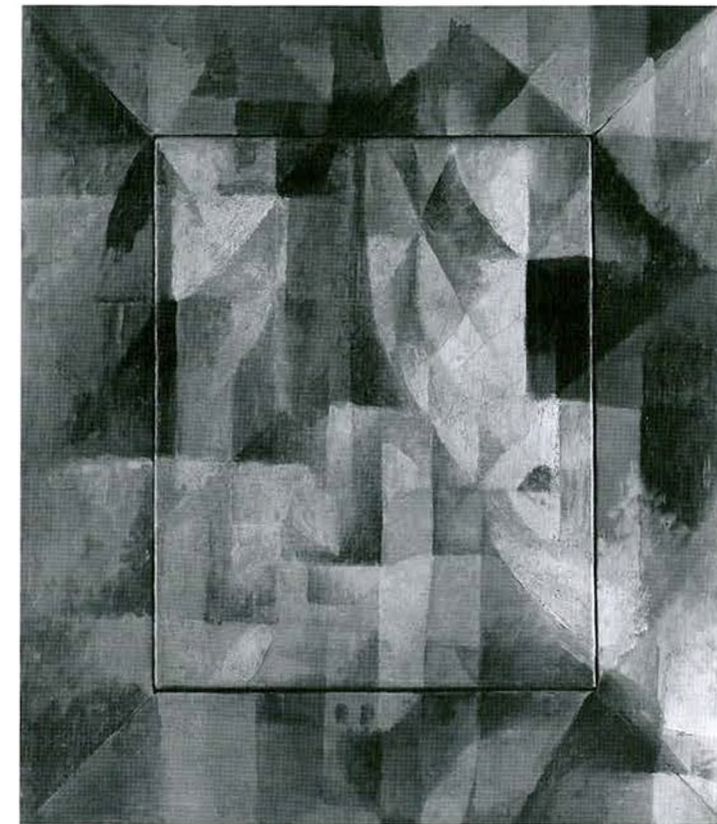
▲ pura». Así, en 1912-1913 algunos artistas llevaron el aspecto «analítico» del Cubismo a disolver por completo el motivo. Lo hicieron en coordinación lineal con la cuadrícula implícita del lienzo, como en el caso de Mondrian en una obra como *Cuadro núm. 2/Composición VII* [4], o bien mediante efectos prismáticos del color visto como luz, como en el caso de Mondrian en una obra como *Fenêtres simultanées sur la ville* (*Ventanas simultáneas sobre la ciudad*) [5]. Si Mondrian explicó la cuadrícula de tal manera que superaba los planos en facetas del Cubismo, Delaunay intensificó el color de una manera que era ajena a su paleta apagada. Mientras tanto, otros artistas impulsaron el aspecto «sintético» del Cubismo: las formas planas del *collage* cubista fueron el precedente inmediato de los planos de color abstractos de

Malevich, en tanto que los elementos objetivos de la construcción cubista, que Picasso mostró a Vladimir Tatlin en París en la primavera de 1914, fueron una de las cosas que provocaron su «análisis de materiales» constructivista. Algún tipo de paso por el Cubismo se convirtió casi en un requisito previo para los seguidores: «De un análisis [cubista] del volumen y el espacio de los objetos a la organización [constructivista] de los elementos», escribió la rusa Liubov Popova (1889-1924) en una nota de estudio de 1922, como si esta evolución fuera ya un catecismo.

En la mayoría de los casos, un elemento de la pintura se volvía dominante, incluso se convertía en un medio de significado por derecho propio: así el privilegiar las líneas verticales y horizontales en Mon-

drian, el color como luz en Delaunay, las geometrías monocromáticas en Malevich. Estos elementos pronto se perfeccionaron de nuevo para convertirse en dos paradigmas relativamente estables de la pintura abstracta: la cuadrícula y el monocromatismo. En gran medida se convirtieron en fijos porque la cuadrícula servía para deshacer las oposiciones primigenias entre la línea y el color, la figura y el fondo, el motivo y el marco (fue la habilidad de Mondrian explorar estas posibilidades), y el monocromatismo servía para negar los dos paradigmas dominantes de la pintura occidental desde el Renacimiento: la ventana y el espejo (fue el orgullo de Malevich proclamar el fin de estos viejos órdenes).

En 1913, mientras avanzaban hacia la cuadrícula y el monocromatismo, respectivamente, Delaunay y Malevich ofrecen un instructivo contraste. Delaunay se mofaba en general de los modelos extrínsecos a la pintura: «Nunca he hablado de matemáticas y nunca me ha preocupado el espíritu»; «Me horroriza la música y el ruido». Preocupado únicamente por las «realidades pictóricas», entendía el color como portador de todos los aspectos de la pintura: «el color da profundidad (no perspectiva, no consecutiva sino simultánea) y forma y movimiento». Para este fin, Delaunay desarrolló «la ley de los contrastes simultáneos», que los artistas franceses desde Delacroix a Seurat habían adaptado de un tratado de 1839 del químico Michel-Eugène Chevreul, en su propio concepto de *simultanéisme*. Además de los contrastes de color, esta «simultaneidad» pertenece a la inmediatez de la imagen pictórica con la imagen de la retina, de hecho a la simultaneidad trascendental de las artes visuales en contraposición a la temporalidad prosaica de las artes verbales (esta oposición es persistente en la estética moderna desde el filósofo alemán de la Ilustración Gottfried Ephraim Lessing [1729-1781] hasta los críticos tardomodernos • Clement Greenberg y Michael Fried). En algunos de estos intereses se



5 • Robert Delaunay, *Ventanas simultáneas sobre la ciudad*, 1911-1912
Óleo sobre lienzo y madera, 46 x 60 cm

unieron a Delaunay Morgan Russell y Stanton Macdonald-Wright, que también estuvieron activos en París en aquellos años. Ellos también trataron la luz en términos de color prismático, aunque contemplaron efectos de proyección espacial e incluso de duración temporal a los que Delaunay tendía a resistirse; también siguieron analogías musicales para la abstracción que Delaunay tendía a desechar.

Delaunay hizo su gran avance en su serie de «Ventanas», unas 23 pinturas y dibujos ejecutados en 1912, 13 de los cuales se exhibieron con gran éxito en Berlín en enero de 1913 (antes había expuesto con • Der Blaue Reiter en Múnich). Coincidiendo con la exposición, Klee tradujo un texto de Delaunay titulado «Luz» que presentaba una serie de ecuaciones entre el color, la luz, el ojo, el cerebro y el alma. En su estética, la pintura es la «ventana» de todas estas «transparencias», un medio abstraído a la inmediatez, disuelto en aquello que media. De este modo, Delaunay difícilmente rechazaba el antiguo paradigma de la pintura como ventana; por el contrario, lo *purificaba*: la realidad de la visión se entrega en la abstracción de la pintura. Examinemos *Ventanas simultáneas sobre la ciudad*, que fijó el tipo compositivo para la serie. La Torre Eiffel, el motivo central de toda su obra, es ahora vestigial, sus arcos verdes están atrapados en un juego de planos de color opacos y transparentes empujados más allá de las facetas cubistas hacia una cuadrícula poscubista (que, a la manera neoimpresionista de Seurat, Delaunay extendió al marco). Las ventanas son pues referenciales, pictóricas y objetivas a la vez; concilian el «tema sublime» de París con la «estructura evidente» de la pintura, como • señaló una vez el poeta y crítico Guillaume Apollinaire, gran partidario de Delaunay. Delaunay volvió opaco el medio, sólo para hacerlo desaparecer de nuevo en interés de la inmediatez transparente. En efecto, *Ventanas simultáneas sobre la ciudad* son ventanas sin cortinas, casi ojos sin párpados: el color como luz es casi cegador aquí. El paso siguiente fue suprimir por completo las ventanas para presentar la pintura en analogía directa con la retina. Esto es lo que Delaunay hizo en *Disco* [6], la más pura de las abstracciones en esta época, una pintura circular de siete franjas concéntricas de colores sólidos divididas en cuadrantes, con los primarios y complementarios más intensos más cerca del centro. Aunque desechado a veces como mera demostración de teoría del color —en realidad, una tabla de colores—, *Disco* contiene recursos para la abstracción (total no referencialidad y opticalidad, lienzo estructurado y composición) que no se desarrollarían plenamente al menos en los cincuenta años siguientes. El año 1913 fue también importante para Sonia Terk Delaunay, que, ya activa en el diseño (sobre todo libros y bordados), ilustró *La prosa del Transiberiano y de la pequeña Juana de Francia*, del poeta de vanguardia Blaise Cendrars [7]. Publicado en una sola hoja de papel de dos metros de longitud doblada en doce paneles, este libro-objeto combinaba la abstracción vanguardista y la tipografía (el mismo texto estaba compuesto en diez tipos de letra, y se incluía un mapa del ferrocarril) para evocar la simultaneidad prismática de la vida moderna. La cubierta del libro, expuesta y reproducida a menudo, ejerció una gran influencia (Terk pudo influir en los modernos alemanes casi en la misma medida que su marido), y su éxito la animó a aplicar los mismos ritmos «simultaneístas» de colores abstractos a otros diseños, como tejidos, carteles, incluso lámparas eléctricas ideadas para difundir la luz en color en las calles de París.

Malevich siguió un camino distinto: no para purificar la pintura como ventana, sino para pintarla. Remitió su primera abstracción to-



6 • Robert Delaunay, *Premier disque simultané (Disco [El primer disco])*, 1913-1914
Óleo sobre lienzo, diámetro 135 cm

▲ tal, *Cuadrado negro* (1915), a un boceto para un telón de fondo que diseñó para una ópera futurista, *Victoria sobre el sol* (1913), una ópera que se oponía al arte simbolista («el viejo concepto aceptado de sol hermoso»), se mofó en cierta ocasión el autor de la música, V. N. Matiushin) así como al teatro naturalista. Aquí Malevich coloca, en una caja de perspectiva, un cuadrado dividido diagonalmente en un triángulo negro arriba y un triángulo blanco abajo para evocar la «victoria sobre el sol», el eclipse de la luz por la oscuridad, quizás la superación de la visión empírica y el espacio de la perspectiva por la visión trascendental y el infinito moderno [8]. En este boceto comienza la cuen-

ta atrás de su propia *tabula rasa* privada: al otro lado de este «cero de la forma», proclamaba Malevich, reside «la supremacía del sentimiento puro en el arte creativo», de ahí el término con el designó su estilo abstracto, Suprematismo.

Así pues, Delaunay y Malevich parecen ser contrarios: el primero proclama la transparencia de la ventana al color como luz; el segundo, la victoria sobre el sol en el triunfo del cuadrado negro. Pero los dos son sumos sacerdotes de la visión pura, y esto los convierte en opuestos que están hechos el uno para el otro. Incluso cuando Delaunay atomiza el motivo en su color como luz, mientras

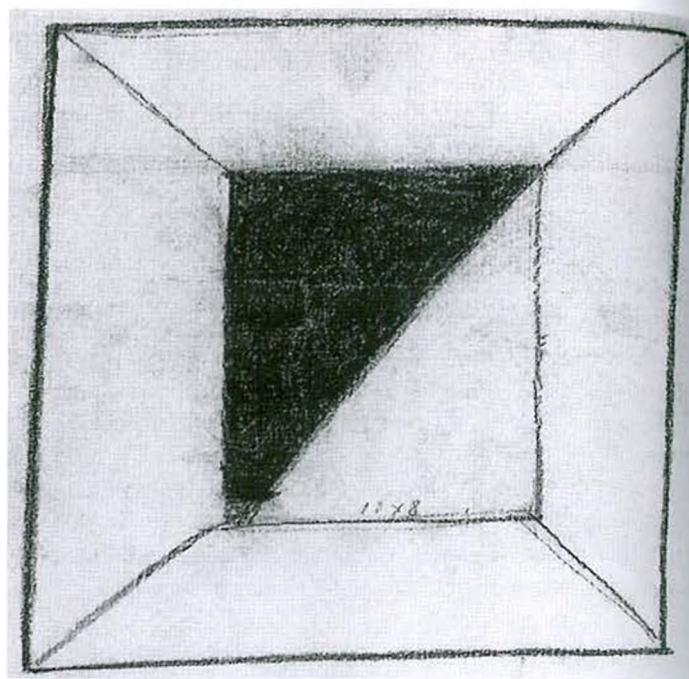
▲ 1915



7 • Sonia Terk Delaunay, *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France* (La prosa del Transiberiano y de la pequeña Juana de Francia), 1913

Acuarela sobre papel, 193,4 x 37 cm

Malevich lo oscurece mediante su eclipse del sol, los dos anulan una relación con la realidad sólo para afirmar otra relación, más elevada, y en esta transformación se les unen otros como Kandinsky y Mondrian para quienes la abstracción es la apoteosis de lo real, no su perdición. Pueden volver opaco el medio, material evidente como el lienzo y la pintura, pero lo hacen para volverlo transparente de nuevo, al sentimiento, el espíritu o la pureza, cosas todas ellas que se pide a estas abstracciones que signifiquen en un momento o en otro.



8 • Kazimir Malevich, boceto para *Victoria sobre el sol*, Acto 2, Escena I, 1913

Lápiz de grafito sobre papel, 21 x 27 cm

Al final la abstracción es un modo paradójico que deja en suspenso las oposiciones, entre efecto espiritual y diseño decorativo, entre superficie material y ventana ideal, entre obra singular y repetición en serie (desprovistas de referentes externos, las pinturas abstractas tienden a ser leídas internamente, unas en función de otras, en conjuntos, y a menudo se las designa también de esta manera: «Sin título # 1, 2, 3...»). La contradicción materialista/idealista podría ser la más profunda de todas: la pintura como plano cubierto de pintura, el medio revelado en su materialidad empírica, frente a la pintura como un mapa de un orden trascendental, una ventana a un mundo del espíritu. Para el filósofo francés Michel Foucault, sin embargo, esta relación es menos contradictoria que complementaria: el pensamiento moderno, sostiene, comprende a menudo ambas clases de investigaciones, empírica y trascendental, y ambas clases de disposiciones, materialista e idealista. No obstante, esta tensión se experimenta como una contradicción no sólo en el arte moderno sino también en la cultura moderna en general, y sugiere una razón por la que la cultura ha preferido a artistas que, como Mondrian, pueden agarrarse a ambos polos a la vez, que ofrecen soluciones estéticas a esta aparente contradicción.

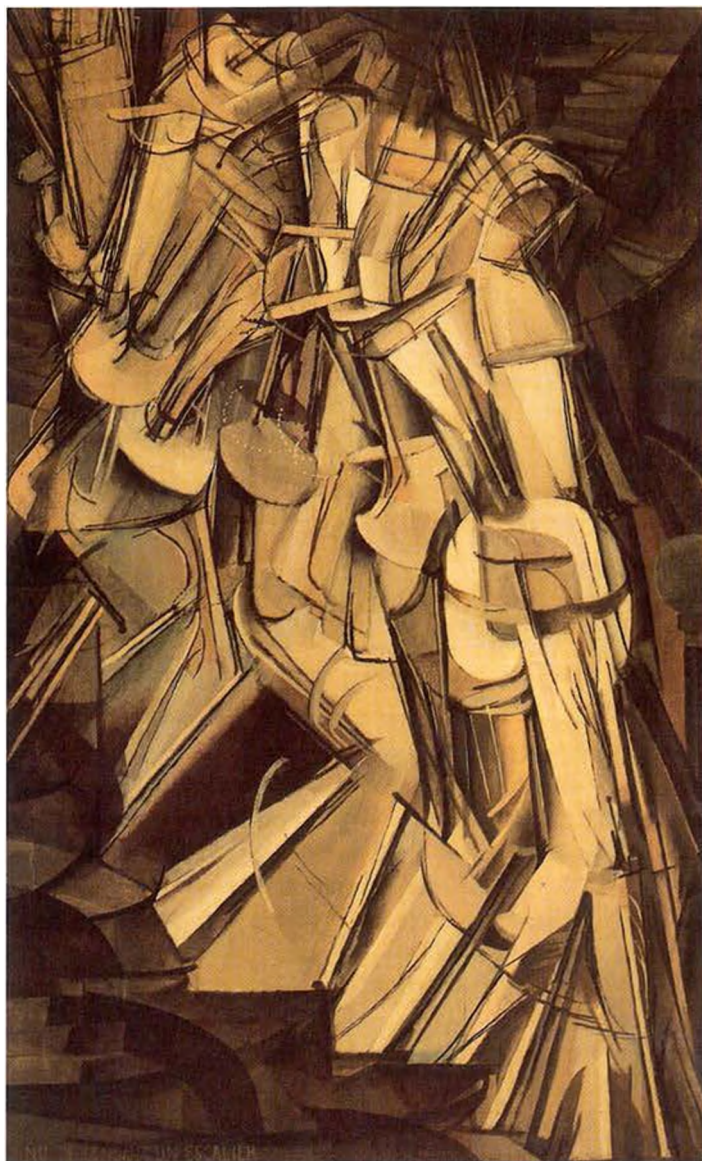
BIBLIOGRAFÍA

- Bois, Yve-Alain, «Malevich: le carré, le degré zéro», *Macula* 1, 1978.
- COHEN, Arthur A. (ed.), *The New Art of Color: The Writings of Robert and Sonia Delaunay*, Nueva York, Viking Press, 1978.
- COMPTON, Michael (ed.), *Towards a New Art: Essays on the Background of Abstract Art 1910-1920*, Londres, Tate Gallery, 1980.
- HUGHES, Gordon, «The Structure of Vision in Robert Delaunay's 'Windows'», *October* 102, otoño 2002.
- KRAUSS, Rosalind, «Grids», *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1985 [ed. cast.: *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1996].
- LEGER, Fernand, *Functions of Painting*, trad. Alexandra Anderson, Nueva York, Viking Press, 1973 [ed. cast.: *Funciones de la pintura*, trad. de Antonio Álvarez, Barcelona, Paidós, 1990].
- MALEVICH, Kazimir, *Essays on Art 1915-1933*, ed. Troels Andersen, Londres, Rapp and Whiting, 1969.

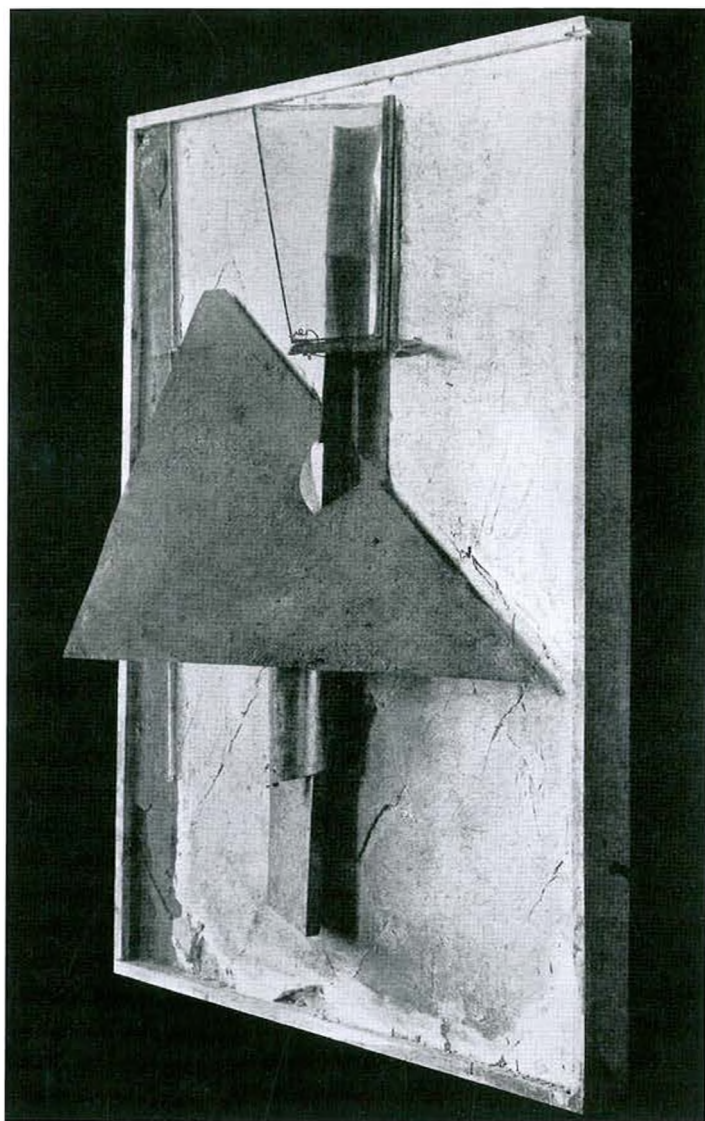
Vladimir Tatlin desarrolla sus construcciones y Marcel Duchamp propone sus *readymades*, el primero como transformación del Cubismo, el segundo como ruptura con él; de este modo, ofrecen críticas complementarias de los medios artísticos tradicionales.

Los años 1912-1914 fueron de capital importancia en la vanguardia. Nuevas formas de hacer pintura como la abstracción y el *collage* rompieron con la pintura representacional, y nuevas formas de hacer objetos como la construcción y el *readymade* cuestionaron la escultura figurativa, del mismo modo que la atención al cuerpo humano fue desplazada por nuevas exploraciones de materiales industriales y productos comerciales. Esta evolución fue interna del arte moderno, pero también estuvieron influidas por acontecimientos externos, como el aumento de la industrialización y la mercantilización de la vida cotidiana, que era mucho más avanzada en el París de Marcel Duchamp (1887-1968) que en el Moscú y el San Petersburgo de Vladimir Tatlin (1885-1953). Al mismo tiempo, estos nuevos objetos parecían casi anticipar esas transformaciones materiales. Las primeras construcciones de Tatlin fueron anteriores a la Revolución rusa de 1917, en tanto que los primeros *readymades* de Duchamp precedieron a la cultura de la mercancía de la década de 1920. «Lo que sucedió desde el aspecto social en 1917», escribió Tatlin, «se materializó en nuestra obra como artistas pictóricos en 1914, cuando se aceptaron “los materiales, el volumen y la construcción” como nuestros cimientos». Tales cimientos materialistas se lograron en el arte constructivista, da a entender Tatlin, antes de que establecieran la sociedad comunista.

Pero las rupturas caracterizadas por la construcción y el *readymade* no fueron tan puntuales ni tan definitivas como a menudo nos gusta pensar. Los historiadores del arte prefieren la conveniencia espectacular del hecho notable: Duchamp, presionado por sus propios hermanos para que retirase su pintura cubista *Desnudo bajando una escalera núm. 2* [1] del Salon des Indépendants en la primavera de 1912, abandona totalmente la pintura; o Tatlin, en una visita a París en la primavera de 1914, se encuentra con las construcciones cubistas de Picasso y pasa directamente a sus propios relieves. Estos hechos ocurrieron, pero no fueron simples causas; de hecho, el *readymade* y la construcción deben entenderse como respuestas complementarias a dos evoluciones sobredeterminadas. En primer lugar, Duchamp y Tatlin respondían de diferentes maneras a una crisis en la representación señalada por el Cubismo. En segundo lugar, esa crisis había revelado una verdad acerca del arte «burgués», tanto académico como de vanguardia, a la que ambos artistas también respondían: que se daba por sentado que era autónomo, independiente de la vida social, una institución por derecho propio. «La categoría de arte como institución no fue inventada por los movimientos de vanguardia», escribe el crítico alemán Peter Bürger en *Teoría de la vanguardia* (1974). «Pero sólo se



1 • Marcel Duchamp, *Desnudo bajando una escalera, núm. 2*, 1912
Óleo sobre lienzo, 147 x 89,2 cm



2 • Vladimir Tatlin, *Selección de materiales: hierro, estuco, vidrio, asfalto*, 1914
Dimensiones desconocidas

hizo reconocible después de que los movimientos de vanguardia hubieran criticado la condición autónoma del arte en la sociedad burguesa desarrollada». Una vez valorada como signo de la libertad artística, según Bürger, esta autonomía se había convertido en el sello de su «inutilidad social», y esto a su vez suscitó la «autocrítica del arte» avanzada de modo paradigmático por Duchamp y Tatlin.

Los dictados materiales de la forma

Tatlin nació en la ciudad ucraniana de Kharkov, de madre poeta y padre ingeniero experto en los ferrocarriles norteamericanos. Aunque activo en la vanguardia cubista-futurista en 1907-1908, Tatlin siguió siendo marinero ocasional (probablemente carpintero naval) hasta 1914-1915. Estos datos son algo más que anecdóticos: su obra estuvo orientada por los polos parentales de la poesía y la ingeniería, y dirigida por su agudo sentido de los materiales trabajados. Su estancia en París en 1914 fue una revelación —probablemente vio construcciones de Picasso como *Guitarra* (1912)— aunque ya conocía el Cubismo

▲ gracias a la gran Colección Shchukin de Moscú. Esto es evidente en pinturas tan tempranas como *El marinero: Autorretrato* (1911-1912), que muestra algunas facetas cuasi-cubistas. Pero sus primeras figuras monumentales insisten en el plano del cuadro de una manera que sugiere más los cuadros rusos arcaicos que los cubistas contemporáneos, no sólo los grabados en madera folclóricos que gozaban de aceptación en su medio cubista-futurista sino también iconos religiosos, cuya paleta de colores apagada, la aplicación plana de la pintura y la pura materialidad atrajeron a Tatlin. El escultor y crítico Vladimir Markov sugirió por qué ya en 1914: «Recordemos los iconos; están adornados con aureolas metálicas, marcos metálicos en los hombros, los bordes e incrustaciones; la pintura misma está decorada con piedras y metales preciosos, etc. Todo esto destruye nuestra concepción contemporánea de la pintura». En esta reinterpretación moderna del icono medieval, su materialidad misma rechaza toda ilusión del mundo real y en su lugar conduce a «la gente a la belleza, a la religión, a Dios». En sus construcciones, Tatlin invirtió el empuje de este antiilusionismo a fin de dirigir al espectador no a un reino trascendental de Dios sino a una realidad inmanente de materiales. En efecto, utilizó el

● icono ruso como Picasso había utilizado la máscara africana: como «testigo» de su propio desarrollo analítico de precedentes modernos, como guía de un arte que ya no se regía por la semejanza.

Su primer relieve conocido, *La botella* (1913, ahora perdido), sigue siendo una naturaleza muerta cubista, utilizando diferentes materiales para significar diferentes objetos (por ejemplo, vidrio para la botella). Colocada dentro de un marco, sigue siendo más composición pictórica que construcción material, aunque su repertorio básico sea de madera, metal y vidrio. En *Selección de materiales: Hierro, estuco, vidrio, asfalto* [2], Tatlin está ya en el umbral del Constructivismo. El marco sigue estando, pero los materiales ya no están compuestos pictóricamente. Un triángulo de hierro se proyecta en el espacio, en contraste con una barra colocada en perpendicular a la superficie de estuco; abajo y arriba hay otras dos yuxtaposiciones de metal curvado y vidrio cortado. La selección tiene el carácter de una demostración: primero enumera sus materiales, después permite propiedades intrínsecas para sugerir formas apropiadas. «El material dicta las formas, y no al revés», escribió el crítico Nikolai Tarabukin en 1916, en una definición del Constructivismo basada en tales obras. «La madera, el metal, el vidrio, etc., imponen diferentes construcciones». Para Tatlin, la madera trabajada a máquina era cuadrada y plana, por lo que sugería formas rectilíneas; el metal podía cortarse y curvarse, por lo que sugería formas curvilíneas; el vidrio estaba entre uno y otro, con una transparencia que también podía mediar entre las superficies interiores y exteriores. ¿Qué diferente es este materialismo de la ambigüedad de las construcciones cubistas! Lejos de lo «arbitrario», Tatlin intentaba hacer «necesarias» sus construcciones mediante esta «verdad a los materiales», una estética proto-moderna que tendía también a una ética y, después de la Revolución rusa, también a una política.

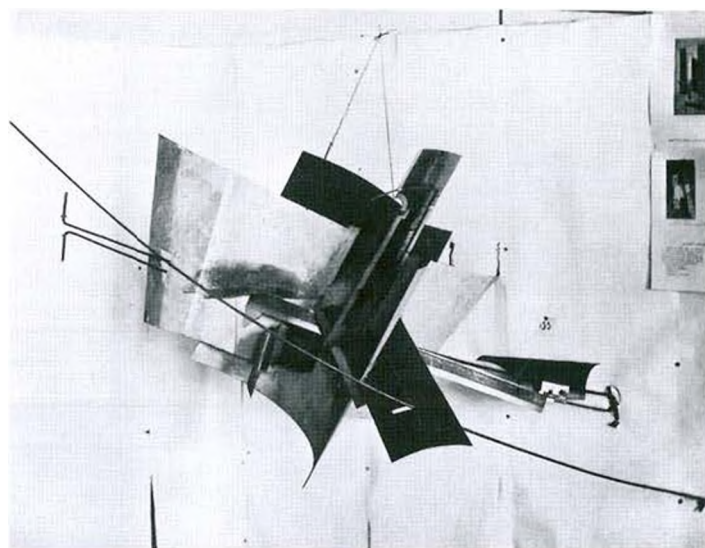
Pero no se trataba de una mera reducción positivista a los materiales, como sucedería a menudo en las versiones de esta estética en la posguerra. Pues junto con las construcciones cubistas y los iconos rusos, un tercer modelo estaba en juego aquí: los experimentos contemporáneos con el lenguaje de poetas «transracionales» como Aleksei Kruchénikh y Velemir Khlebnikov, cuya obra *Zangezi* dirigió y diseñó Tatlin en 1923. Khlebnikov no sólo hizo añicos la sintaxis sino que

también descompuso el lenguaje en fonemas, la unidad básica del habla. Pero no lo hacía con el placer de los futuristas o los dadaístas en la destrucción sino para volver a montar esas piezas de sonido y escritura en nuevas «construcciones de palabras» que evocan nuevos significados. Fue este acto constructivo del que Tatlin afirmó: «Paralelamente a estas construcciones de palabras, decidí hacer construcciones de materiales».

Después de 1914 Tatlin adoptó el término «contra-relieve», como para señalar un avance dialéctico en sus construcciones: del mismo modo que los primeros «relieves pictóricos» superaban a la pintura, los nuevos «contra-relieves», que se extendían desde la pared, superaban a los relieves pictóricos. En algunas ocasiones estos contra-relieves se colgaban en rincones con alambres y varillas axiales [3]. Estos «contra-relieves de rincón» eran construcciones complejas de planos metálicos, cuadrados y curvados, perpendiculares y angulares. No eran pintura, escultura ni arquitectura, eran «contras» de las tres artes que activaban los materiales, los espacios y a los espectadores de maneras nuevas. Expuestos por primera vez en diciembre de 1915 en «0.10: La última exposición futurista de pinturas» en Petrogrado (antes San Petersburgo, pronto Leningrado), donde Tatlin compitió con Kazimir Malevich por el liderazgo de la vanguardia rusa, los contra-relieves atrajeron a los artistas jóvenes a la fase experimental (de «laboratorio») del Constructivismo. Si los relieves pictóricos proponían el concepto constructivista de *faktura*, que, en contraposición a la «factura» occidental, hacía hincapié en el aspecto mecánico de la marca pictórica en vez de su lado subjetivo, los contra-relieves proponían el concepto constructivista de *construcción*, que, en oposición a la «composición» occidental, hacía hincapié en el compromiso activo con el arte en vez de la reflexión contemplativa sobre él. Estaba aún por desarrollar el tercer concepto del Constructivismo, la *tectónica*, la relación dialéctica entre la experimentación formal constructivista y los principios comunistas de la organización socioeconómica, pero este paso sumamente difícil en el programa constructivista tuvo que esperar a la Revolución.

Obras de arte sin artista

Hijo de padre notario que le apoyó mucho, Duchamp tenía tres hermanos que también eran artistas. Sus dos hermanos mayores, Jacques Villon (1875-1963) y Raymond Duchamp-Villon (1876-1918), pusieron a Marcel en contacto con el «Grupo de Puteaux» de cubistas en torno a Albert Gleizes y Jean Metzinger. Este círculo había comenzado a convertir el Cubismo en una doctrina en 1912, y Duchamp se retiró por su rechazo de su obra *Desnudo bajando una escalera núm. 2*. Herido por la controversia, Duchamp no volvería a ser su víctima; por el contrario, se convirtió en un maestro del arte de la provocación, uno de sus más ambiguos legados al arte del siglo XX. El misterioso paso de sus pinturas cubistas, que en su mayoría son «desnudos», «vírgenes» y «novias» teñidos de erotismo personal, a sus *readymades*, que en su mayoría son productos banales distanciados de la subjetividad, sigue siendo una provocación por derecho propio. Sólo tenemos unas pocas piezas de este rompecabezas. En el verano de 1912, Duchamp vivía en Múnich, ciudad de la que dijo que fue «el escenario de mi completa liberación», quizás de las preocupaciones estrictamente «retinales» de la vanguardia parisina («retinal» era el



3 • Vladimir Tatlin, *Contra-relieve de rincón*, 1915

Hierro, aluminio, imprimación, dimensiones desconocidas

término que empleaba para designar la pintura que no atraía a la «materia gris» de la mente). Antes, en 1911, había trabado amistad con el adinerado Francis Picabia (1879-1953), que le había introducido en la idea del artista como «negador» dandesco, una actitud que Duchamp adoptaría y desarrollaría más tarde. También en 1911 había asistido a una representación de una obra de Raymond Roussel (1877-1933) basada en su novela *Impresiones de África* (1910). Roussel, extremadamente egocéntrico, convirtió en método lo arbitrario: seleccionaba una frase, construía un homófono de ella (es decir, una frase semejante en cuanto a sonido pero no en cuanto a significado), usaba una de las frases para comenzar el relato y la otra para terminarlo, y después se inventaba una narración para conectar las dos. La escritura aquí se convirtió en una clase disfuncional de máquina. «Roussel me enseñó el camino», insistía Duchamp, no sólo a los juegos de palabras homófonos y a las máquinas disfuncionales de sus «rotorrelieves», sino de manera más general a sus diversas estrategias que combinaban el azar y la elección, lo arbitrario y lo dado. Estas estrategias, como sus dibujos mecánicos y sus objetos prefabricados (*readymades*), pusieron en duda de forma radical los conceptos convencionales de arte y artista por igual; eran «obras de arte sin un artista que las haga», señaló en una ocasión.

Otras dos anécdotas son reveladoras en este sentido. En 1911, Duchamp pintó un molinillo de café «explotado»; en su «aspecto diagramático», comentaría más adelante, «comencé a pensar que podía evitar todo contacto con la pintura pictórica tradicional». Después, en 1912, en el Salon de la locomotion aérienne observó a su amigo el escultor Constantin Brancusi: «La pintura ha muerto. ¿Quién haría algo mejor que esta hélice? Dime, ¿podrías hacer esto?». No era una aprobación del arte de las máquinas a priori; una vez más, las máquinas que interesaban a Duchamp eran figuras disfuncionales del deseo frustrado (como las que pueblan su obra *La novia puesta al desnudo por sus solteros*, incluso, también llamada *El gran vidrio*, 1915-1923). Pero la cuestión no señala las preguntas que se plantean en su propia obra: ¿Qué relación existe entre los objetos utilitarios y los objetos estéticos, entre las mercancías y el arte? ¿Puede un cuadro hacerse de manera tan anónima, tan no subjetiva, tan «perfecta» como una hélice? A partir de

La «Peau de l'Ours»

El *readymade*, tal vez más que otras formas de arte, pone al descubierto la compleja relación que existe entre el arte y el mercado. Por una parte, dotar a un objeto (incluso, como demostró Duchamp, un objeto fabricado en serie como un urinario) de valor estético podía inflar su precio desde obra humilde a obra maestra. Por otra, la compra y la venta de estas costosas obras tiene la misma estructura que la comercialización de cualquier otro artículo de lujo, rebajando de este modo el objeto (hablando en términos estéticos) al nivel de cualquier otra mercancía. Por lo tanto la vanguardia se encontró atrapada dentro de una condición estructural en lo que era una carrera sin fin con la misma lógica del capital que deseaba poner en evidencia.

Que la vanguardia resultaría una excelente inversión fue la apuesta que el hombre de negocios André Level hizo en 1904 cuando, con otros doce especuladores, fundó la «Peau de l'Ours» [Piel del oso], un consorcio para comprar obras de vanguardia y guardarlas durante diez años, para después venderlas en subasta. En 1907, el grupo de Level había comprado ya abundantes obras de Matisse y Picasso, y en ese año adquirió *Familia de saltimbanquis* de Picasso directamente al artista por 1.000 francos (gastando todo su presupuesto para ese año). Cuando llegó el momento de la venta, celebrada en el Hôtel Drouot de París el 2 de marzo de 1914, su colección de 145 artículos, formada principalmente por obras fauvistas y cubistas, salió a subasta. Level dio gran publicidad al acto, lo que atrajo a grandes multitudes a la exposición previa a la venta y a la subasta misma, que la convirtió en una suerte de veredicto sobre el arte de vanguardia. En el acto, *Familia de saltimbanquis*, que fue el éxito de la velada, se vendió por 12.650 francos, en tanto que la colección completa multiplicó su precio por cuatro, ya que la inversión inicial de 27.500 francos reportó nada menos que un total de 116.545 francos.

este punto prefirió los objetos que eran dados, no hechos, y las imágenes que eran preparadas de antemano, no inventadas (no «retinales» en absoluto), como sus dos *Molinillos de chocolate* diagramados en proyección en 1913 y 1914. Pícaras alusiones al sexo y la escatología, estos molinillos de sustancias de colores también parodiaban la pintura, la reducían a la categoría de diagrama industrial, lo que, como ha mostrado la historiadora del arte Molly Nesbit, inspiró la enseñanza del dibujo en las escuelas francesas cuando Duchamp era niño.

Él la eligió

Duchamp utilizó el azar para descentrar la autoría, pero su recurso por antonomasia en este sentido fue el *readymade*, un producto apropiado y colocado como arte. Este recurso le permitió pasar de un salto de las antiguas cuestiones estéticas del oficio, el medio y el gusto («¿es buena o mala pintura o escultura?») a nuevas cuestiones que eran potencialmente ontológicas («¿qué es el arte?»), epistemológicas («¿cómo lo conocemos?») e institucionales («¿quién lo determina?»). Dos de sus notas son especialmente importantes aquí. La primera, escrita en 1913, es una cuestión programática: «¿Se pueden hacer obras que

no sean «obras» de arte?». La segunda, de 1914, es un fragmento oscuro: «Una especie de nominalismo pictórico». Las dos notas sugieren que Duchamp había comenzado a analizar la *denominación* del arte —es decir, proponer una imagen o un objeto dados como arte— como equivalente a *hacer arte*. Aunque el término no existía todavía, el primer *readymade* fue una rueda de bicicleta fijada al revés en un taburete [4]. No encontraría el nombre de su nueva técnica, precisamente *readymade*, hasta que se trasladó a Nueva York en 1915 durante la guerra, en forma de etiqueta de prendas de vestir compradas de confección, potencialmente producidas y consumidas en serie. ¿Cómo debemos interpretar esta rueda? ¿Como «arte» en absoluto? ¿De hecho, como una «obra» en absoluto (pues casi no suponía trabajo del autor)? ¿O esta rueda que gira libremente no es más que trabajo, nada más que función? *Botellero* (1914) llevó más lejos la cuestión del uso. Aunque podría sugerir una escultura abstracta, este secador de botellas sigue siendo un objeto utilitario y una simple mercancía, por lo que nos obliga a pensar en las complejas relaciones que existen entre valor estético, valor de uso y valor de cambio.

El *readymade* más conocido fue un urinario titulado *Fuente* [5], que agravó las cuestiones provocadoras de los otros *readymades* con



4 • Marcel Duchamp, *Rueda de bicicleta*, 1913 (réplica de 1964, original perdido)
Readymade: rueda de bicicleta fijada a un taburete, altura 126 cm

una escandalosa evocación del baño. Duchamp escogió el urinario de un salón de exposición y ventas en Nueva York de J. L. Mott Iron Works, fabricante de esa clase de elementos, lo hizo girar 90 grados, lo firmó como R. Mutt («R» de Richard, rico en argot, y «Mutt» como alusión a Mott y a Mutt, un popular personaje de una historietas de la época), lo puso en un pedestal y lo presentó a la American Society of Independent Artists para su primera exposición en abril de 1917. Duchamp era el presidente del jurado que seleccionaba las obras que se habían de exponer, pero la muestra no tenía jurado, es decir, aceptó las 2.125 obras de los 1.235 artistas que se presentaron... excepto *Fuente* del desconocido R. Mutt. Fue rechazada por motivos que Duchamp refutó, por medio de su apoderada Beatrice Wood, en una defensa titulada «El caso de Richard Mutt», que se publicó en el número de mayo de la efímera revista *The Blind Man*. He aquí su texto íntegro:

Dicen que cualquier artista que pague seis dólares puede exponer.

El Sr. Richard Mutt envió una fuente. Sin discusión este artículo desapareció y nunca se expuso.

Cuáles fueron los motivos para rechazar la fuente del Sr. Mutt:

1 Algunos sostuvieron que era inmoral, vulgar.

2 Otros, que era plagio, una sencilla pieza de fontanería.

Ahora bien, la fuente del Sr. Mutt no es inmoral, eso es absurdo, no es más inmoral que una bañera. Es un elemento que se ve a diario en los escaparates de las fontanerías.

No tiene importancia si el Sr. Mutt con sus propias manos hizo o no la fuente. Él la ELIGIÓ. Cogió un artículo corriente de la vida, lo colocó de tal manera que su significado útil desapareciera bajo el nuevo título y punto de vista: creó un nuevo pensamiento para ese objeto.

En cuanto a la fontanería, eso es absurdo. Las únicas obras de arte que América ha dado son sus cañerías y sus puentes.

Las principales cuestiones que aquí se plantean —de inmoralidad y utilidad, de originalidad e intencionalidad— son discutidas en el arte hasta nuestros días. También lo son los problemas relacionados de la «elección», es decir, del arte como proceso de propuesta por la autoridad del artista. ¿Eran los *readymades* arte porque Duchamp proclamó que lo eran, o se «basaban en una reacción de indiferencia visual, una ausencia total de buen o mal gusto, una anestesia total», como afirmó mucho después, y por ende un desafío a tal autoridad? Nunca mostrado en su forma inicial, *Fuente* quedó suspendido en el tiempo, sus cuestiones aplazadas a momentos posteriores. De este modo pasó a ser uno de los objetos más influyentes del arte del siglo XX mucho después de los hechos.

En la tradición dominante de la estética burguesa desde la Ilustración hasta el presente, el arte no puede ser utilitario porque su valor depende de su autonomía, de su «finalidad sin fin» (según la famosa frase del filósofo Immanuel Kant), precisamente de su inutilidad. En esta tradición, usar el arte es casi nihilista, una cuestión que Duchamp dramatizó en otra nota de 1913, en la que proponía «usar un Rembrandt como tabla de planchar». En este sentido, el *readymade* puede ser sólo un gesto de radicalidad burguesa; como señaló una vez el crítico alemán Theodor Adorno (como si tuviera en mente la tabla de planchar de Rembrandt): «Rayaría en el anarquismo revocar la reificación de una gran obra de arte en el espíritu de valores de uso inme-



5 • Marcel Duchamp, *Fuente*, 1917 (réplica de 1964)

Readymade: porcelana, 36 x 48 x 61 cm

diatos». Ésta es la gran diferencia entre las críticas de la institución del arte propuesta por Duchamp y Tatlin, lo cual equivale a decir también, la gran diferencia entre los contextos en los que trabajaron. En el París y el Nueva York burgueses, Duchamp sólo podía atacar la institución del arte, unas veces de manera un tanto dandy, otras de manera nihilista, en tanto que en la Rusia revolucionaria, Tatlin podía esperar, al menos durante un tiempo, ver transformada esta institución. Del mismo modo que el dandy Charles Baudelaire y el comprometido Gustave Courbet en la Francia de mediados del siglo XIX, Duchamp y Tatlin propusieron dos modelos complementarios de artista: el consumidor ambivalente que intenta renombrar el arte dentro de un horizonte de cultura de la mercancía frente al productor activo que intenta resituar el arte en relación con la producción industrial dentro de un horizonte de revolución comunista. Lo que otros harían con estas posibilidades, dentro de sus propios límites históricos, es una historia sumamente importante en el arte del siglo XX.

BIBLIOGRAFÍA

- BOWLT, John (ed.), *Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism 1902-1934*, Londres, Thames & Hudson, 1976.
- CABANNE, Pierre, *Dialogues with Marcel Duchamp*, Londres, Thames & Hudson, 1971 [ed. cast.: *Conversaciones con Marcel Duchamp*, Barcelona, Anagrama, 1972].
- DUCHAMP, Marcel, *The Essential Writings of Marcel Duchamp*, Londres, Thames & Hudson, 1975.
- DUVE, Thierry de, *Pictorial Nominalism: On Duchamp's Passage from Painting to the Readymade*, trad. Dana Polan, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991.
- (ed.), *The Definitively Unfinished Marcel Duchamp*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1991.
- LODGER, Christira, *Russian Constructivism*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1983 [ed. cast.: *El Constructivismo ruso*, trad. de María Cándor Orduña, Madrid, Alianza, 1988].
- NESBIT, Molly, *Their Common Sense*, Londres, Black Dog Publishing, 2001.

Kazimir Malevich exhibe sus lienzos suprematistas en la exposición «0.10», en Petrogrado, aunando de este modo los conceptos de arte y literatura del formalismo ruso.

Cuando en 1915 se publicó en Moscú *Zaumnaya gniga*, de Aleksei Kruchenikh (1886-1968), poco distinguía su contenido del de una docena de libros anteriores de sus poemas ilustrados por uno de sus amigos artistas de vanguardia, como Kazimir Malevich y, a partir de 1913, su propia esposa Olga Rozanova (1886-1918). Aunque Rozanova era ya uno de los participantes más imaginativos del movimiento suprematista lanzado por Malevich en 1915, sus ilustraciones para *Zaumnaya gniga* pertenecían a una fase anterior de la vanguardia rusa, llamada «neoprimitivista», durante la cual el lenguaje del primer Cubismo se injertó en los *lubki* rusos (tallas populares, por lo general grabados en madera, cuya tradición folclórica se remonta a principios del siglo XVII).

El propio título, *Zaumnaya gniga*, no habría sorprendido a ningún seguidor de la actividad de Kruchenikh, ni de la de ningún otro poeta «cubista-futurista» (como él y sus amigos se llamaban por aquellas fechas): podría traducirse como *Lipiro transracional* (*lipiro*, no *libro*; la errata es intencionada, ya que el neologismo *gniga* es una deformación obvia de *kniga* [libro]). En la lengua «transracional» inventada por Kruchenikh y sus colegas, que tenía como objetivo «desafiar a la razón» y liberar la palabra de las reglas comunes del lenguaje, era en efecto apropiado que un libro se convirtiera en sólo un «lipiro», una combinación de letras cuyo significado indeterminado sería mero producto de asociaciones en la mente del lector. Los versos fonéticos de Kruchenikh, desprovistos de toda relación directa con un referente («*Dyr bul shchyl/ubeshchur/skum/vy so bu/ r l ez*»), eran uno de los puntos de encuentro de la vanguardia rusa desde que había lanzado oficialmente el «concepto» de *zaum* («más allá de la razón») en 1913 (e incluso antes, en 1912, con la publicación deliberadamente escandalosa de *Bofetada al gusto del público*, un almanaque poético colectivo del que también eran autores David Burliuk, Vladimir Mayakovsky y Velemir Khlebnikov).

La ilustración de Rozanova para la cubierta de *Zaumnaya gniga*, sin embargo, no era típica en este contexto (podía confundirse fácilmente con un producto del todavía no nacido Dadaísmo): es un *collage* formado por la silueta de un corazón (recortado de papel rojo) en la que se ha pegado un botón auténtico. Además de los de la artista y su marido, un tercer nombre adorna la cubierta, el de un aprendiz de poeta *zaum*, Alyagrov, que aportó dos textos al volumen, su primera (y última) publicación con este seudónimo.

El hecho de que Alyagrov no fuera otro que el jovencísimo Roman Jakobson, que, recién salido de la escuela secundaria, acababa de fundar el Círculo Lingüístico de Moscú (después sería uno de los

▲ fundadores del estructuralismo), puede resultar sorprendente. Pero aún queda más: aun cuando la pasión por el lenguaje que Jakobson sintió durante toda su vida tuvo su origen en su temprano interés por la poesía (en particular la de Stéphane Mallarmé, a quien traducía a la edad de 12 años), su verdadera inspiración provenía de los pintores, y en particular de Malevich, con el que planeó un viaje a París en vísperas de la Primera Guerra Mundial. El viaje se canceló, pero las visitas semanales con Malevich a la Colección Shchukin, que albergaba tantas obras maestras cubistas, reforzó la firme creencia de Jakobson en que las relaciones entre los signos son más importantes que su potencial relación con un referente. Es necesario subrayar la no identidad del signo y el objeto, como Jakobson siguió repitiendo durante toda su vida, porque «sin contradicción no hay movilidad de los conceptos, ni movilidad de los signos, y la relación entre el concepto y el signo se automatiza».

Los conceptos del formalismo ruso

Junto con Opoyaz (la Sociedad del Lenguaje Poético), fundada en Petrogrado en 1916 (de la que Jakobson fue también miembro), el Círculo Lingüístico de Moscú se convirtió en una de las dos cunas de la escuela de crítica literaria conocida como formalismo ruso (la etiqueta fue acuñada por los enemigos, como sucede a menudo: presupone una dicotomía entre la forma y el contenido, la misma oposición que los formalistas rusos más querían anular, como hicieron sus colegas poetas *zaum*). Desde el comienzo mismo, la cuestión en juego parece haber sido: «¿Qué es lo que hace literaria a una obra? ¿Qué es la literariedad como tal?».

La pregunta era polémica, dirigida contra casi cualquier tendencia de los estudios literarios de la época: contra los simbolistas, para los cuales el texto era un vehículo transparente de una imagen transcendente; contra los positivistas y los psicologistas, para los cuales la biografía del escritor o su supuesta intención eran los factores determinantes; y contra los sociologistas, para quienes la verdad de un texto literario debía buscarse en el contexto histórico de su formación y en el contenido político-ideológico que transmitía. Para los formalistas, la literariedad de un texto era producto de su estructura, desde el nivel fonético hasta el sintáctico, desde la unidad microsemántica de la palabra hasta la de la trama. Para ellos, el texto era un todo organizado, cuyos elementos y procedimientos debían ser analizados primero, casi de manera química («aislados y desnudos del mismo modo que

lo están en una pintura cubista», como escribió Jakobson) antes de que se pudiera decir algo de su significación.

En su ensayo «El arte como procedimiento» (1917), Viktor Shklovsky, un importante miembro de Opoyaz, formuló uno de los primeros conceptos del análisis literario formalista: el de *ostranenie*, o «extrañamiento». Explotado desde hacía tiempo por los poetas *zaum*, el concepto de *ostranenie* señala mejor la temprana convergencia de opiniones entre los críticos formalistas y los poetas y pintores de vanguardia, muy especialmente su oposición común a una concepción del lenguaje que lo reduce a su puro valor como instrumento: para la comunicación, para la narración, para la enseñanza, etc. Es de señalar que su credo compartido produjo colaboraciones sin precedentes: los críticos formalistas no sólo fueron los más firmes defensores de la poesía *zaum*, sino que también Jakobson y Shklovsky fueron apolo-gistas apasionados del Suprematismo de Malevich; y si Malevich diseñó los decorados y el vestuario de la ópera de Kruchenikh *Victoria sobre el sol*, también escribió poemas *zaum* durante toda su vida. La verdadera fuente de este paralelismo era la creencia en el papel que desempeñaban el pintor y el crítico por igual en el poder del arte para renovar la percepción. Para los críticos formalistas esto significaba mostrar cómo el uso del lenguaje por un autor es diferente del uso que de él hacemos habitualmente, cómo el lenguaje de sentido común se «hace extraño» dentro del texto; Shklovsky dijo que esa iniciativa crítica era la de desnudar el «procedimiento» estético. Para el pintor esto significaba «desautomatizar» la visión a fin de enfrentar al espectador con el hecho de que los signos pictóricos no son transparentes para sus referentes sino que tienen existencia propia, que son «palpables», como diría Jakobson.

El Suprematismo de Malevich: el cero de la pintura

Después de una educación autodidacta acelerada recorriendo todos los «ismos» anteriores del arte moderno —desde el Simbolismo hasta el Impresionismo, el Postimpresionismo, el Cubismo y el Futurismo—, Malevich intentó crear un estilo *zaum* de pintura. Centró su atención primero en un aspecto concreto que se había pasado por alto en la estética del collage del Cubismo Sintético, la discrepancia de escala y estilo que permite. Así, en *Vaca y violín* (1913), un perfil pequeño y realista de una vaca, como copiada de una enciclopedia infantil, se pinta sobre la imagen mucho más grande de un violín, a su vez superpuesto sobre una concatenación de planos de color geométricos. Poco después, Malevich consideró insuficiente el absurdo «transracional» de estas yuxtaposiciones si quería alcanzar, de una manera formalista, lo «pictórico» como tal, lo que llamó «el cero de la pintura».

Terminó su fase *zaum* con dos tipos de experimentos (continuados después por sus numerosos seguidores) que estaban condenados a llevar al límite la idea misma contra la que luchaba, la de la transparencia del lenguaje pictórico, esencial en toda concepción mimética de la pintura. Uno de estos experimentos consistía en la simple inscripción de una frase, o un título, en lugar de la representación de los objetos que nombraba. Hay varias de estas proposiciones nominalistas que nunca fueron más allá de la fase de dibujo, como la anotación «Lucha en el bulevar» anotada apresuradamente y enmarcada en un papel. El segundo de estos últimos intentos *zaum* consistía en encolar objetos reales enteros, como un termómetro o un sello de correos,

transformando el cuadro mismo en un sobre, como en *Combatiente de la Primera División, Moscú*, de 1914 [1]. En ambos casos (la inscripción nominalista o los objetos *readymade*), el énfasis irónico se pone en la tautología: el único signo puramente transparente es el que remite a sí mismo palabra por palabra, objeto por objeto. El botón de la camisa de la cubierta de Rozanova para *Zaumnaya gniga* remite probablemente al ensamblado de Malevich, pero también a los relieves de Ivan Puni (1892-1956), otro de los seguidores de Malevich (por ejemplo, *Relieve con plato*, de 1919). La pintura *Baños* de Puni (1915) incluso combina el ensamblado y el nominalismo, siendo a la vez el rótulo de una casa de baños pública (y por ende un objeto) y la inscripción de la palabra «baño».

Pero en lugar de las disyunciones estéticas del collage, son los grandes planos de color enteros lo más llamativo en obras de Malevich como *Combatiente de la Primera División, Moscú* o *Composición con Mona Lisa* (1914), en la que el único elemento figurativo, una reproducción de la pintura de Leonardo, está tapada con rojo. Y son estos planos de color lo que Malevich «aislará» al dar a luz a su propia versión de la abstracción, a la que llamó Suprematismo. El momento fundacional del Suprematismo tuvo lugar en diciembre de 1915, en la exposición «0.10» que se celebró en Petrogrado (subtitulada «La última exposición futurista de pinturas», la muestra debe su nombre al hecho de que sus diez participantes —entre ellos Vladimir Tatlin, que expuso allí su primer contrarrelieve de rincón— intentaban determinar el «grado cero», el núcleo irreducible, el mínimo esencial de la pintura o de la escultura).

• Así pues, casi medio siglo antes que Clement Greenberg, Malevich planteó que el estado «cero» de la pintura en la cultura de su época es



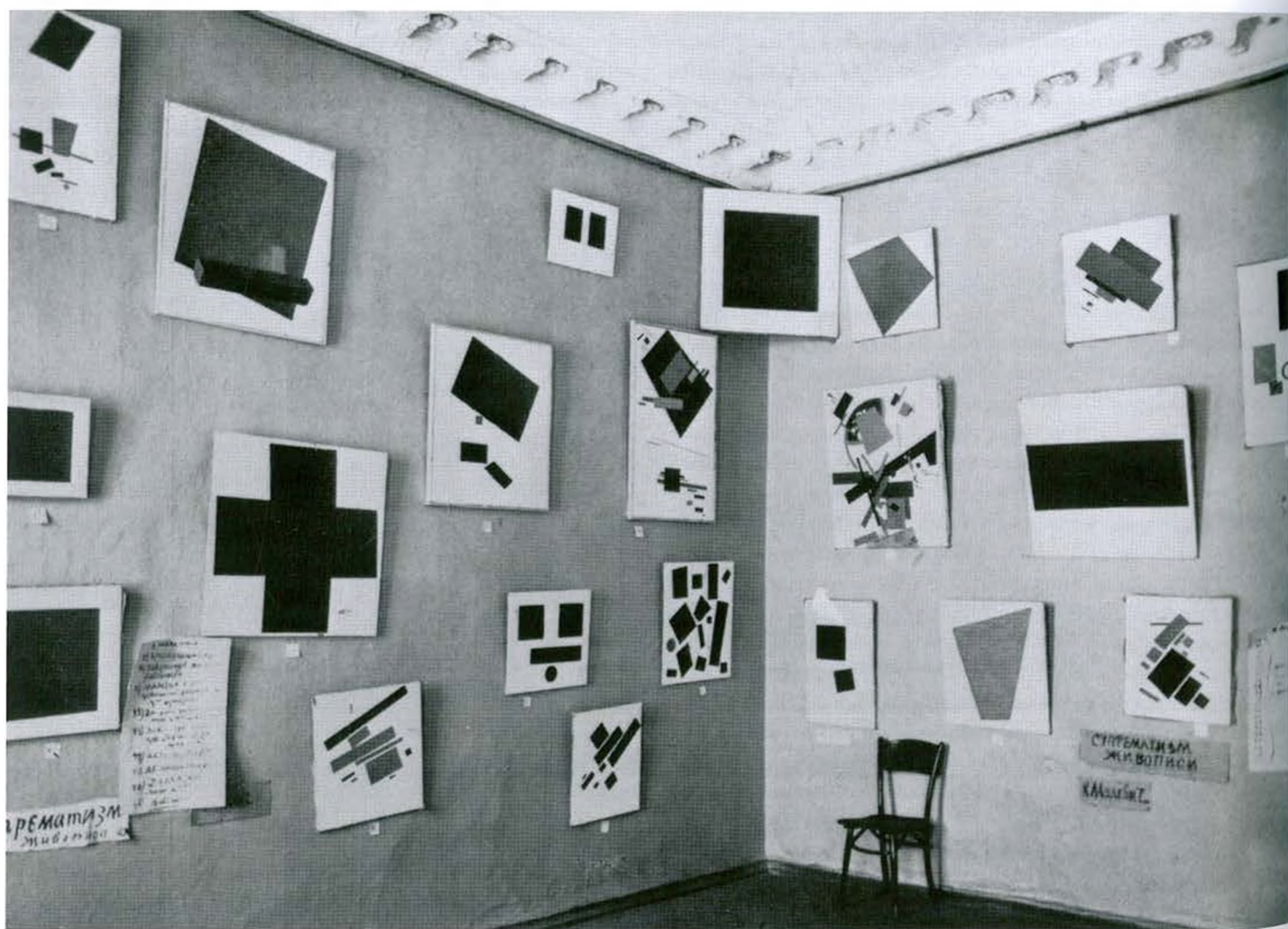
1 • Kazimir Malevich, *Combatiente de la Primera División, Moscú*, 1914
Óleo y collage sobre lienzo, 53,6 x 44,8 cm

que es plano y delimitado. De esta reducción crítica proviene el énfasis de Malevich en el carácter textural de sus superficies, su atención a la factura pictórica, pero también su predilección por la figura del cuadrado, una forma concebida hacia tiempo, como su nombre latino atestigüa, como el resultado de uno de los actos geométricos más simples de delimitación (*quadrum* significa tanto «cuadrado» como «marco»). Y a partir de esta identificación de la figura del cuadrado con el fondo de la pintura misma —en el *Cuadrado negro* de Malevich, por ejemplo, que se cernía sobre sus otras obras en «0.10», parodiando el emplazamiento de los iconos en las casas rusas tradicionales [2]— se desarrolló en la obra de Malevich la misma investigación sobre lo que Michael Fried, escribiendo en 1965 sobre las pinturas negras de ▲ Frank Stella, llamaría «estructura deductiva» (en la que la organización interna del cuadro —el emplazamiento y la morfología de sus figuras— se deducen de, y por tanto son un signo indicial de, la forma y las proporciones de su soporte). La *Cruz negra* de Malevich (1915), sus *Cuatro cuadrados* (una de las primeras cuadrículas regulares del arte del siglo xx) y muchas otras «no composiciones» presentadas en «0.10» son pinturas indiciales; es decir, la división de la superficie del cuadro, las marcas que recibió, no están determinadas por la «vida interior» o el estado de ánimo del artista (como fue el caso de las pinturas abstractas de Kandinsky), sino por la lógica del «cero», remiten directamente al fondo material de la pintura misma, al que describen.

Extrañamiento del color

Malevich no era positivista (siempre se atuvo a un punto de vista antirracionalista que le llevó, especialmente en sus últimos textos posteriores a la Revolución, cerca de una posición mística). Incluso en el más «deductivo» de sus lienzos, siempre se aseguró de que sus cuadrados estuvieran ligeramente torcidos para que (en virtud del *ostranenie*) se pudiera advertir su desnuda simplicidad e interpretarlos como terca- mente «uno» (a la vez único y entero) en vez de identificarlos como figuras geométricas. Porque lo que más le importaba, como siguió repitiendo, era la «intuición».

Uno de los caminos más seguros para alcanzar este modo de comunicación no verbal y no articulado en la pintura era el color, la pura extensión de planos enteros de pigmento saturado. La pasión de Malevich por el color desempeñó un papel importante en su rápida evolución desde el Cubismo hasta la abstracción, al igual que las obras de Matisse, ▲ también descubierto en la Colección Shchukin. Pero a pesar de su entusiasmo por la táctica de *ostranenie* del maestro francés de usar color arbitrario, Malevich llegó rápidamente a la conclusión (a través de su aprendizaje del modo «analítico» de pensamiento perteneciente al Cubismo) de que el color nunca estaría «aislado» ni se percibiría como tal (es decir, nunca dominaría como «supremo») sin ser liberado primero de toda determinación de materia distinta de su propio resplandor.



2 • Vista de la exposición «0.10» en Petrogrado, 1915

El *Cuadrado negro* de Malevich puede verse en el rincón de la sala encima de sus otras pinturas.

▲ 1958

● 1908, 1913

▲ 1910

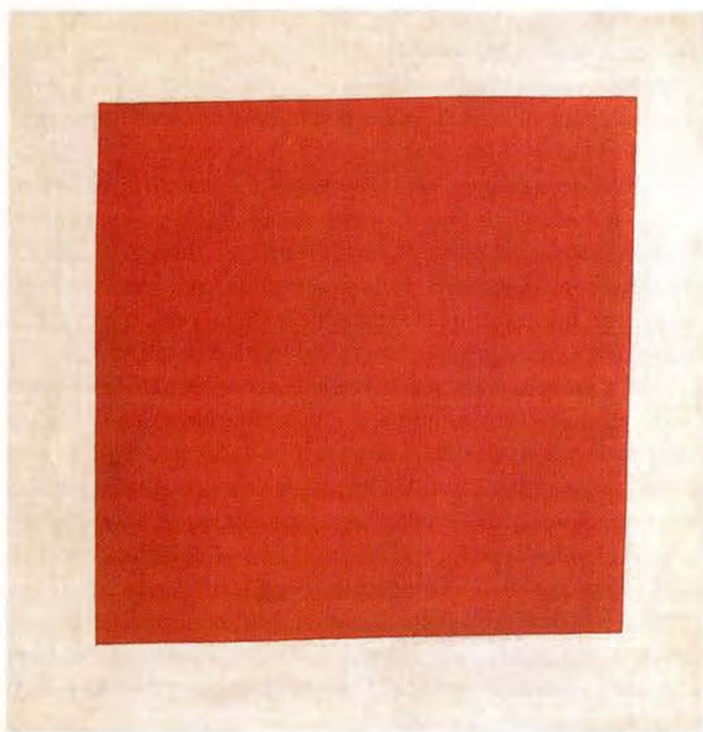
Y este deseo de explorar el «color» como tal, de poner al descubierto el «cero» del color, también llevó a Malevich a despedirse de la estructura deductiva. Porque al lado de *Cuadrado negro* o del *Cuadrado rojo* [3], que se expuso con el irónico título *zaum* de *Mujer campesina: Suprematismo* (ahora se subtitula *Realismo pictórico de una mujer campesina en dos dimensiones*), podían verse muchos cuadros en las paredes de «0.10» en los que rectángulos de todos los tamaños y de diversos colores flotaban sobre un fondo blanco. Durante un breve periodo, estas pinturas llevaron a lo que Malevich llamaría después «suprematismo aéreo», obras que él mismo criticaría con dureza por su retorno al ilusionismo y su alusión bastante directa a una imaginaria cósmica como si se viera la Tierra desde el espacio exterior [4].

Fue Donald Judd, artista estadounidense de la década de 1960, uno de los críticos más severos del ilusionismo en la pintura, y siempre dispuesto a señalar cuánto quedaba de él en las obras de los pioneros de la abstracción y sus seguidores de las décadas de 1920 y 1930, quien fue el primero en reinscribir estas agitadas pinturas en el marco teórico de la lógica formalista (*ostranenie*). Al hacer la reseña de una exposición retrospectiva de Malevich en 1974, Judd señaló que en aquellos lienzos los colores no se «combinan; sólo pueden formar un conjunto de tres o de dos cualesquiera a la manera en que tres ladrillos forman un conjunto». Esos conjuntos, escribe Judd, «no son armónicos, no forman otro color o tono general». En otras palabras, las relaciones de los colores no son compositivas. La alusión a los ladrillos, al «una cosa al lado de la otra» del Minimalismo, es muy oportuna. Pero los colores tampoco son aleatorios: afirman su independencia del todo a través de sus agrupaciones fragmentarias en grupos, impidiendo toda organización perceptiva de las formas en un orden gestaltista (y permitiendo el choque, casi yuxtaposiciones «kitsch», como el rojo y el rosa).

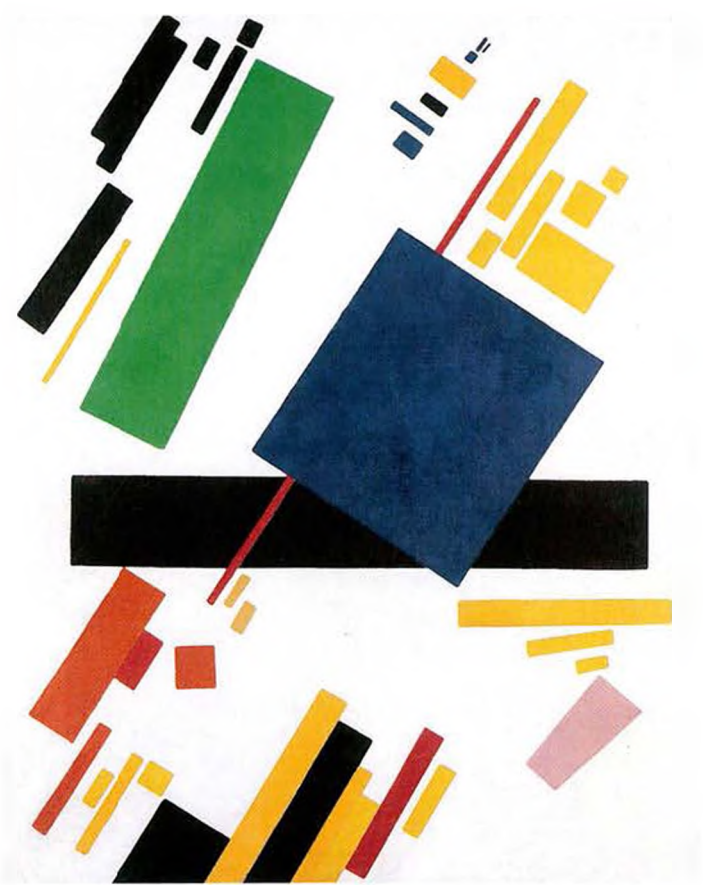
Después del cero...

En 1917-1918, mientras las orientaciones ideológicas de la Revolución de octubre hacían demandas cada vez mayores a los artistas de la vanguardia rusa —el único grupo artístico le había dado su apoyo desde el principio—, a Malevich le resultó cada vez más difícil justificar ideológicamente su actividad pictórica. Sus inclinaciones políticas, cercanas al anarquismo, al que consideraba perfectamente congruente con su estética, no fueron de gran ayuda tras la represión por los bolcheviques de una revuelta anarquista en Kronstadt en 1918. Su adiós momentáneo a la pintura constituye una de las experiencias límite del arte del siglo XX, el momento en que el «cero» es casi tangible, allí, en el lienzo. Las obras en cuestión son varios cuadros en los que una forma «blanca» (de color ligeramente ahuesado, para ser más exactos) se desliza, en el umbral de la visibilidad, en la extensión blanca del lienzo [5]. Al no exhibir casi nada más que la mínima diferenciación de tono y las marcas sensuales de la pincelada, a veces estos cuadros «blanco sobre blanco» se expusieron incluso en un techo blanco, resaltando de este modo su propia disolución potencial, como cuadrados blancos a su vez, en el espacio arquitectónico.

Malevich participó en varias tareas culturales y de *agitprop* después de la Revolución (desde la planificación de nuevas colecciones de museos hasta el diseño de carteles), pero su actividad más continua fue la de pedagogo. En 1919, después de desplazar a Chagall como jefe del



3 • Kazimir Malevich, *Cuadrado rojo* (*Realismo pictórico de una mujer campesina en dos dimensiones*), 1915
Óleo sobre lienzo, 53 x 53 cm



4 • Kazimir Malevich, *Construcción suprematista*, 1915-1916
Óleo sobre lienzo, 88 x 70 cm

Instituto de Arte Popular de Vitebsk, y tras obtener la ayuda del mucho más joven El Lissitzky (1890-1941), fundó la escuela Unovis (acrónimo en ruso de «Afirmadores del Arte Nuevo»). La producción pictórica de sus alumnos, la mayoría adolescentes, carecía de originalidad en el mejor de los casos. ¡Qué extraño es imaginar las aulas sin calefacción de la Unovis llenas de pinturas de cuadrados rojos rebotando, en medio de la enorme crisis económica, la guerra civil y el hambre! Pero fue allí donde Malevich comenzó a desarrollar, con sus estudiantes, su concepción de la arquitectura, que seguiría activamente en el Instituto para el Estudio de la Cultura del Arte Contemporáneo de Leningrado (Ginkhuk), del que fue nombrado director en 1922. Como no se trataba de verdadera construcción, la arquitectura se planteaba como lenguaje, de modo parecido a como Malevich había analizado los elementos constitutivos de la pintura: ¿Cuál sería el cero en la arquitectura? ¿Dónde iría la arquitectura si carecía de función? Los resultados de esta investigación, modelos de ciudades y viviendas ideales llamados *arkhitektoniki*, con su multiplicación de vigas voladizas y su cuestionamiento de la oposición clásica entre pilar y dintel, tendrían repercusiones inmediatas en el incipiente Estilo Internacional en la arquitectura y el urbanismo (en particular después de su publicación, a través de El Lissitzky, en varias publicaciones europeas a mediados de la década de 1920).

Aunque la pintura abstracta, la poesía *zaum* y la crítica formalista, ahora consideradas burguesas y elitistas se convirtieron gradualmente en objetivo de la censura política en la Rusia soviética, la investigación arquitectónica, incluso tan utópica como la de Malevich y sus seguidores, siguió siendo relativamente libre. Pero poco después de la muerte de Lenin (en 1924) la represión cultural comenzó a cerrarse en todas las esferas de la actividad cultural, e incluso la *arkhitektoniki* de Malevich tuvo que rendir tributo a las proporciones heroicas y neoclásicas exigidas por los guardianes de Stalin. Malevich, que seguía enseñando (a un alumnado cada vez más menguado) y dedicando

una inmensa energía a escribir (la mayoría de los textos quedaron inéditos en esa época), comenzó a pintar de nuevo a finales de la década de 1920. Pero como la abstracción era ahora casi un crimen político, se sumergió en la extrañísima actividad de recorrer su propia evolución pictórica al revés, remontándose no sólo al Cubismo-Futurismo sino también hasta nada menos que el Impresionismo, pero datando constantemente esta producción tardía como si fuera de su juventud. Este fraude manifiesto, que desconcierta a los historiadores, está en consonancia con el credo moderno de su búsqueda del cero: al igual que Mondrian, Malevich pensaba que cada arte tenía que definir su propia esencia eliminando las convenciones que considerase innecesarias y, en esta marcha evolutiva, cada obra de arte había de ser un paso más lejos que el anterior, lo cual significa que a cada una se le asignaba una fecha apropiada en esta progresión. Una analepsis siempre es posible dentro de esta lógica, pero habría sido incorrecto desde el punto de vista moral presentar algo que podía (y debía) haberse hecho en 1912 como fechado en 1928. (Del mismo modo, cuando hacia 1920 Mondrian se vio obligado a pintar flores por motivos económicos, se aseguró de adornar estas obras «comerciales» con la firma que utilizaba hacia el cambio de siglo.)

Las últimas obras de Malevich, sin embargo, de los primeros años de la década de 1930, no están antedatadas. Estas pinturas, burdos pastiches de retratos renacentistas en colores chillones, pero a menudo exhibiendo un minúsculo emblema suprematista (los adornos geométricos de un cinturón o un sombrero), están llenas de ironía. A diferencia de, por ejemplo, De Chirico, Malevich no celebra aquí la «vuelta al orden». Pero, condenado a la figuración y a una concepción mimética de la pintura contra la cual había luchado durante toda su vida, «hace extraña» la práctica misma del retrato dando un sentido de la distancia histórica que negaban sus censores entre la época de la auténtica realización de retratos y la suya.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDERSEN, Troels, *Malevich*. Amsterdam, Stedelijk Museum, 1970.
- ERLICH, Victor, *Russian Formalism*. New Haven y Londres, Yale University Press, 1981 [ed. cast. *El formalismo ruso*, Barcelona, Seix Barral, 1974].
- GALVEZ, Paul, «Avance rapide», *Cahiers du Musée National d'Art Moderne* 79 (primavera 2002).
- JAKOBSON, Roman, *My Futurist Years*, ed. Bengt Jangfeldt and Stephen Rudy, Nueva York, Marsilio Publishers, 1997.
- JANECEK, Gerald, *The Look of Russian Literature: Avant-Garde Visual Experiments, 1900-1930*. Princeton, Princeton University Press, 1984.
- LAWTON, Anna (ed.), *Russian Futurism Through its Manifestoes 1912-1928*. Ithaca, Nueva York y Londres, Cornell University Press, 1988.
- MALEVICH, Kazimir, *Essays on Art*, ed. Troels Andersen, cuatro volúmenes, Copenhagen, Borgen Verlag, 1968-1978.
- POMORSKA, Krystyna, *Russian Formalist Theory and Its Poetic Ambiance*. La Haya y París, Mouton, 1938.
- RUDENSTINE, Angelica (ed.), *Kazimir Malevich 1878-1935*. Washington, D.C., National Gallery of Art, 1990.



5 • Kazimir Malevich, *Pintura suprematista (Blanco sobre blanco)*, 1918
Óleo sobre lienzo, 79,3 x 79,3 cm

▲ 1926, 1928

● 1934a

▲ 1913, 1917, 1944a

● 1909, 1919, 1924

Se presenta en Zúrich el movimiento internacional del Dadaísmo como doble reacción a la catástrofe de la Primera Guerra Mundial y a las provocaciones del Futurismo y el Expresionismo.

El Dadaísmo abarcó una amplia gama de prácticas, políticas y lugares, por lo que difícilmente podía ser coherente aunque lo hubiera querido, lo cual no fue el caso: la mayoría de sus participantes consideraban cualquier coherencia, cualquier orden, con una risa burlona (cuenta la leyenda que la palabra «Dada» fue escogida al azar de un diccionario alemán-francés). La idea dadaísta de un ataque anárquico contra toda convención artística prendió rápidamente. A pesar de su corta vida —a principios de la década de 1920 se había acabado en términos generales o había sido subsumido de diversas maneras en el Surrealismo en Francia y en la Neue Sachlichkeit en Alemania—, tuvo no menos de seis bases de operaciones importan-

tes: Zúrich, Nueva York, París, Berlín, Colonia y Hannover, algunas de las cuales estaban conectadas de manera intermitente por diversas revistas, artistas nómadas y empresarios ambiciosos (como Tristan Tzara y Francis Picabia). Nacido como doble reacción a la catástrofe de la Primera Guerra Mundial y a las provocaciones del Futurismo y el Expresionismo, el Dadaísmo apuntó directamente a la cultura burguesa, a la que culpaba de la carnicería de la guerra; pero en muchos sentidos esta cultura estaba ya muerta para el Dadaísmo, y el Dadaísmo surgió para bailar sobre su tumba (Hugo Ball, una de las figuras principales del grupo de Zúrich, dijo en una ocasión que el Dadaísmo era una «misa de réquiem» de la clase más procaz). En una palabra, los da-



1 • Hugo Ball con su traje de «obispo mágico», en el Cabaret Voltaire, Zúrich, junio de 1916

▲ 1924, 1925b, 1929, 1930b, 1931



2 • Marcel Janco, *Máscara*, ca. 1919

Papel, cartón, cuerda, gouache y pastel, 45 x 22 x 5 cm

▲ 1916b, 1919

● 1908, 1909

daístas se comprometieron a atacar todas las normas, incluso las incipientes suyas («El Dadaísmo es antidadaísta» fue uno de los estribillos favoritos), y así lo hicieron, en Zúrich, mediante extravagantes representaciones, exposiciones y publicaciones.

Una farsa de la nada

El grupo internacional de poetas, pintores y cineastas atraídos a la Suiza neutral antes de la guerra o durante el conflicto incluía a los alemanes Ball (1886-1927), Emmy Hennings (1885-1948), Richard Huelsenbeck (1892-1974) y Hans Richter (1888-1976), los rumanos Tzara ▲ (1896-1963) y Marcel Janco (1895-1984), el alsaciano Hans Arp, la suiza Sophie Taeuber y el sueco Viking Eggeling (1880-1925). Zúrich fue también un refugio importante para otras vanguardias: James Joyce vivió allí durante algún tiempo, al igual que Vladimir Lenin, de hecho cruzando la calle en diagonal desde el Cabaret Voltaire que servía de cuartel general a los dadaístas. Bautizado con el nombre del gran satírico francés del siglo XVIII (autor de *Cándido*, un ataque contra las idiosincrasias de su época), el cabaret fue fundado el 5 de febrero de 1916, como mofa vodevilesca de «los ideales de la cultura y el arte»: «éste es nuestro *Cándido* contra los tiempos», escribió Ball en su extraordinario diario *La huida del tiempo*. «La gente actúa como si nada sucediera, [como si] toda esta carnicería civilizada [fuera] un triunfo». Los dadaístas pretendían representar esta crisis de manera histérica, pero también, en medio de ese caos representado, «llamar la atención, salvando las barreras de la guerra y el nacionalismo, de los contados espíritus independientes que viven por otros ideales» (Ball). Rodeados de carteles expresionistas y de cuadros primitivistas de Janco y Richter, estos provocadores recitaban manifiestos contradictorios (tanto futuristas como expresionistas), poemas en francés, alemán y ruso (es decir, en lenguas de diferentes bandos de la guerra) y salmodias cuasiafricanas; también idearon conciertos con máquinas de escribir, timbales, rastrillos y tapaderas de ollas. «Pandemónium total», lo describió Arp a posteriori. «La gente que está a nuestro alrededor grita, ríe y gesticula. Nuestras respuestas son suspiros de amor, ataques de hipo, poemas, mugidos y maullidos de bruitistas [literalmente, hacedores de ruido] medievales. Tzara meneaba el trasero como si fuera el vientre de una bailarina oriental. Janco toca un violín invisible y hace reverencias y genuflexiones. La señora Hennings, con cara de madona, se abre completamente de piernas. Huelsenbeck aporrea sin parar el gran tambor, mientras Ball le acompaña al piano pálido como un fantasma de tiza. Nos concedieron el título honorario de nihilistas».

Pero no eran sólo nihilistas. Los dadaístas representaron los trastornos del exilio en formas casi solipsistas («Tristan Tzara», seudónimo de Sami Rosenstock, sugiere en rumano «triste en el país»), pero también formaron una comunidad de artistas comprometidos con la política internacionalista y los lenguajes universales (que Richter y Eggeling, por ejemplo, buscaron en el cine abstracto). Fueron destructivos de espíritu, pero también a menudo afirmativos; retrógrados de postura, pero también a veces redentores; y para Ball el término «Dada» mantenía unidas todas estas asociaciones: «En rumano Dada significa sí sí, en francés caballito de juguete. Para los alemanes es una indicación de ingenuidad idiota y de preocupación por la procreación y el cochecito infantil». Si bien es cierto que algunos dadaístas eran nihilistas, otros como Ball tenían inclinaciones místicas, y

esta posición paradójica se pronunciaba en su relación con el lenguaje. Al igual que futuristas como Marinetti, dadaístas como Ball trabajaron para liberar al lenguaje de la sintaxis y la semántica convencionales por el sonido en bruto (el dadaísta de Hannover Kurt Schwitters también ocupa un lugar destacado aquí). Pero el interés de los dadaístas en la poesía sonora divergía sobremanera de la adopción por los futuristas de la expresión no racional: en sus «palabras en libertad», el patrioter Marinetti trabajó para embutir el lenguaje en una matriz corporal de todos los sentidos, en una producción de significado entendido como fuerza, en tanto que el pacifista Ball intentó vaciar el lenguaje no sólo del sentido convencional sino también de la razón instrumental que había avalado la carnicería en masa de la guerra. «Un verso es una oportunidad de deshacerse de toda la inmundicia que se adhiere a este lenguaje execrable», escribió Ball. «Cada palabra que se pronuncia y se canta aquí dice al menos esto: que esta época humillada no ha logrado ganarse nuestro respeto». Sin embargo, incluso mientras trabajaba para hacer añicos el lenguaje, también intentó recuperar la palabra como «logos», para transformar el lenguaje en «imágenes complejas y mágicas».

La corta vida del Cabaret Voltaire terminó bruscamente el 23 de junio de 1916, con una representación legendaria de Ball [1], narrada así en *La huida del tiempo*:

Mis piernas estaban metidas en una columna redonda de cartón azul brillante, que me llegaba esbelta hasta la cadera, de modo que hasta allí tenía el aspecto de un obelisco. Por encima llevaba una enorme capa hasta el cuello, recortada en cartón, forrada de escarlata por dentro y de oro por fuera. [...] A esto había que añadir un sombrero de chamán con forma de chistera, alto, a rayas azules y blancas. [...] Hice que me llevaran a la tarima en la oscuridad y comencé a decir lenta y solemnemente: «gadji beri bimba/ glandridi lauli lonni cadori/ gadjama bim beri glassala/ glandridi glassala tuffi i zimbrabim/ blassa galassasa tuffi i zimbrabim...» [...] Entonces advertí que mi voz, a la que no le quedaba otra vía, adquiriría la arcaica cadencia de la lamentación sacerdotal, aquel estilo del canto de la misa, tal como suena, con aflicción, por las iglesias católicas de Oriente a Occidente. [...] Por un momento me pareció como si en mi máscara cubista apareciera el rostro de un jovencito pálido, azorado, aquel rostro mitad asustado, mitad curioso de un muchacho de diez años que, en las misas de difuntos y en los oficios solemnes de la parroquia de su pueblo, está pendiente, tembloroso y ávido, de la boca del sacerdote. [...] Fui bajado de la tarima al escotillón, cubierto de sudor como un obispo mágico.

En la *performance* Ball es en parte chamán, en parte sacerdote, pero también es un niño embelesado de nuevo por la magia ritual. Este «salón de juegos para emociones locas» fue escenario de otras *performances* de esta índole con vestuarios fantásticos y máscaras estrafalarias, a menudo ideadas para la ocasión por Janco [2]; Sophie Taeuber contribuyó también con atrezzo teatral y piezas de baile. «La fuerza motriz de estas máscaras se transmitía de manera irresistible a nosotros», señaló Ball a propósito de las máscaras, a las que consideraba equivalentes modernos de las del teatro griego de la Antigüedad y japonés. «Simplemente exigían que sus portadores comenzaran a moverse en una danza trágico-absurda».

Es evidente que Ball consideró el Dadaísmo como un rito vanguardista de posesión y exorcismo. El dadaísta «sufre las disonancias [del

mundo] hasta el punto de la autodesintegración. [...] Lucha contra el suplicio y la agonía de esta época». En efecto, Ball consideraba al dadaísta como un mimo traumático que asume las atroces condiciones de la guerra, la rebelión y el exilio, y las exagera para convertirlas en una parodia bufonesca. «Lo que llamamos Dadaísmo es una farsa de la nada en la que intervienen todas las cuestiones superiores», observó menos de dos semanas antes de su *performance* del obispo mágico, «un gesto de gladiador, una representación con restos raídos». Aquí el Dadaísmo imita la disonancia y la destrucción con el fin de purgarlas de alguna manera, o al menos de transformar esa conmoción en una suerte de protección que no obstante mantiene una fuerte dosis de terror y agonía. «El horror de nuestra época, el fondo paralizador de los hechos, se vuelve visible», comentó Ball en una ocasión Ball acerca de las máscaras de Janco; y de la poesía de Huelsenbeck tenía esto que decir: «La cabeza de la Gorgona de un terror inagotable sonríe ante la fantástica destrucción».

Agotado, Ball abandonó Zúrich poco después de su *performance* (para regresar finalmente a la Iglesia), y Tzara ocupó el puesto de instigador del Dadaísmo de Zúrich. Tzara era la «antítesis natural de Ball», señaló en una ocasión Richter, tan dandi en su postura de indignación como Ball era desesperado. Su modelo de empresario vanguardista era Marinetti: Tzara no sólo hizo hincapié en los aspectos futuristas del Dadaísmo sino que también orquestó el Dadaísmo tanto como Marinetti lo había hecho con el Futurismo, con manifiestos, una revista, incluso una galería. Así pues, en una evolución contradictoria el Dadaísmo de Zúrich se convirtió menos en una mezcla caótica de otros estilos que en un movimiento artístico por sí mismo. En el tercer número de *Dada* (1918), Tzara publicó el «Manifiesto dadaísta», que puso el Dadaísmo en el mapa de las vanguardias europeas; también atrajo a Picabia desde Nueva York, y juntos él y Tzara prepararon la campaña dadaísta en París que seguiría a la guerra. Así pues, cuando la guerra terminó efectivamente, también lo hizo el Dadaísmo de Zúrich, pues los refugiados tuvieron libertad para desplazarse de nuevo.

Una yuxtaposición de procedimientos de vanguardia

La figura fundamental de la segunda fase del Dadaísmo de Zúrich fue Hans Arp. Activo en la vanguardia de París antes del Dadaísmo, Arp adaptó el *collage* cubista a los fines dadaístas: pasó a ser un medio menos del análisis semiótico que de la composición aleatoria. En su *Collage de cuadrados ordenados según las leyes del azar* (1916-1917), Arp rasgó cuadrados desiguales, irregulares en cuanto a tamaño, a partir de hojas de papel comercial de diferentes colores, los dejó caer y después los pegó en el lugar del soporte en el que habían caído. A lo largo de los años hizo muchos otros *collages* de esta clase, unas veces con el papel bien cortado y compuesto, otras rasgado y dispuesto toscamente. También inspirado probablemente por Duchamp, en experimentos con el azar como sus *Tres interrupciones estándar* (1913-1914), Arp trabajó «contra la grandilocuencia de los dioses de la pintura (los expresionistas)», como señaló en una ocasión Ball, es decir, contra la autoridad del artista expresivo. Arp consideraba sus *collages* «una negación del egotismo humano»; pero también son algo más, de hecho representan una yuxtaposición brillante de procedimientos de vanguardia inventados muy recientemente. Porque no sólo están presen-

tes aquí el *collage* y el azar, sino también el *readymade* (en el papel comercial) y la cuadrícula abstracta, que muchos de los primeros *collages* evocan, sólo para desafiar. Como ha comentado el crítico T. J. Demos, «la cuadrícula indica la lógica de la racionalidad científica, el uso del azar representa su total rechazo. Sin duda Arp invocó la primera sólo para atacarla con el segundo».

Para Arp estos procedimientos servían para desplazar la «volición» del artista hacia un estado de «anonimato», un interés que también exploró en tempranos experimentos con el dibujo automático (algunos datan de 1916), un procedimiento que más tarde desarrollaron los surrealistas —con los cuales llegó a relacionarse Arp— para entrar en el inconsciente. También produjo muchos relieves extraordinarios, la mayoría en madera pintada: se trata de composiciones abstractas que también sugieren formas biomórficas del cuerpo (humano y animal) y otras formas naturales [3]. Tales obras dan fe de un impulso metamórfico en el Dadaísmo de Zúrich que matiza su pulsión destructiva (también es acusado en las películas de Richter), pero su belleza podría hacerles parecer atípicas del Dadaísmo; con títulos como *Torso*, *formas de aves* y otros parecidos, también son vagamente referenciales. En este sentido, Arp fue más audaz en los «*duo-collages*» cuadrí-
• lados que produjo con su esposa Sophie Taeuber. Taeuber enseñaba diseño textil en Zúrich cuando conoció a Arp, en 1915, y casi de inmediato comenzaron a colaborar en pinturas, *collages* y obras en madera, «probablemente los primeros ejemplos de “arte concreto”», ob-



3 • Hans Arp, *Torso, ombligo*, 1915
Madera. 66 x 43,2 x 10,2 cm

El grupo de artistas y poetas que gravitaron hacia Zúrich al estallar la Primera Guerra Mundial puso en marcha de inmediato *Cabaret Voltaire* (1916), la revista a través de la cual el Dadaísmo pudo difundirse por Europa y llegar a América del Norte. Si el psicoanálisis entiende el arte como sublimador —una manera de elevarse por encima de los instintos animales que forman el punto débil de la psique—, el Dadaísmo se veía como desublimador, mofándose de las ambiciones espirituales de la poesía y la pintura. En su breve historia del movimiento, Richard Huelsenbeck escribió: «El *Dichter* [poeta] alemán es el imbécil típico. [...] No comprende la gigantesca patraña en que el mundo ha convertido al “espíritu”».

En 1917, *Dada*, editada por Tristan Tzara, también se publicaba en Zúrich. Pronto le seguiría *Dadaco*, una antología con obras de arte dadaístas, como fotomontajes de George Grosz. El hecho de que la palabra misma «dada» fuera provocativa es anunciado por un artículo publicado en *Dadaco* que comienza: «Was ist dada? Eine Kunst? Eine Philosophie? Eine Politik? Eine Feuerversicherung? Oder: Staatsreligion. Ist dada wirkliche Energie? Oder ist es Garnichts, d.h. alles?» (¿Qué es el Dadaísmo? ¿Un arte? ¿Una filosofía? ¿Una política? ¿Una póliza de seguros contra incendios? O: ¿religión oficial? ¿Es el Dadaísmo verdadera energía? ¿O no es nada de nada, es decir, todo?»)

El movimiento dadaísta en los Estados Unidos pronto se tradujo en *Ridgfield Gazook*, de Man Ray, publicada a partir de 1915, así como en *New York Dada*, la publicación periódica que produjo con Marcel Duchamp. El carácter internacional de las revistas dadaístas se ilustra además por *Merz*, de Kurt Schwitters, en Hannover, y 391 de Francis Picabia, ésta publicada desde Barcelona. Pero en Francia, *La Nouvelle Revue Française* reanudó su publicación en 1919 (después de ser retirada de la circulación durante la guerra) acusando a la «nueva escuela» de idioteces cuyo síntoma era la «repetición indefinida de las sílabas místicas “dada dadada dada da”». El novelista francés André Gide terció en el debate con un artículo en el que anunciaba: «El día en que se encontró la palabra Dada, no quedó nada por hacer. Todo lo que se ha escrito después me parece que apenas viene al caso. [...] Nada estaba a su altura: DADA. Estas dos sílabas habían logrado esa “inanidad sonora”, un absoluto de falta de sentido».

De hecho, en la novela de Gide *Los monederos falsos* (1926), el villano Strouvillhou imagina cómo debería ser una revista dadaísta cuando dice: «Si edito una revista, será para pinchar vejigas, para desmonetizar los buenos sentimientos, y esos pagarés que responden al nombre de palabras». En el primer número, anuncia (teniendo en mente el *collage* de Duchamp *L.H.O.O.Q.*), habrá «una reproducción de la *Mona Lisa*, con un par de bigotes pegados en la cara». Es esta vinculación de la abstracción y la falta de sentido lo que se asocia, en la narración de Gide, con el vaciado del significado de los signos: «Si manejamos bien nuestros asuntos», dice Strouvillhou, «no pido más que dos años antes de que un futuro poeta se crea deshonrado si alguien puede comprender una palabra de lo que dice. Todo sentido, todo significado se considerará antipoético. La falta de lógica será la estrella que nos guíe».

servaría más tarde Arp, a la vez «puras e independientes» y «elementales y espontáneas». Aquí Arp y Taeuber añadieron colaboración a las otras técnicas que ayudaron a liberar el arte de las estructuras tradicionales de la autoridad y la composición (Arp no tardaría en colaborar también con Max Ernst en Colonia): confeccionados inmediatamente antes de las primeras abstracciones modulares de Piet Mondrian, los *duo-collages* eliminan los elementos autobiográficos de forma igualmente radical.

Lo sublime en miniatura

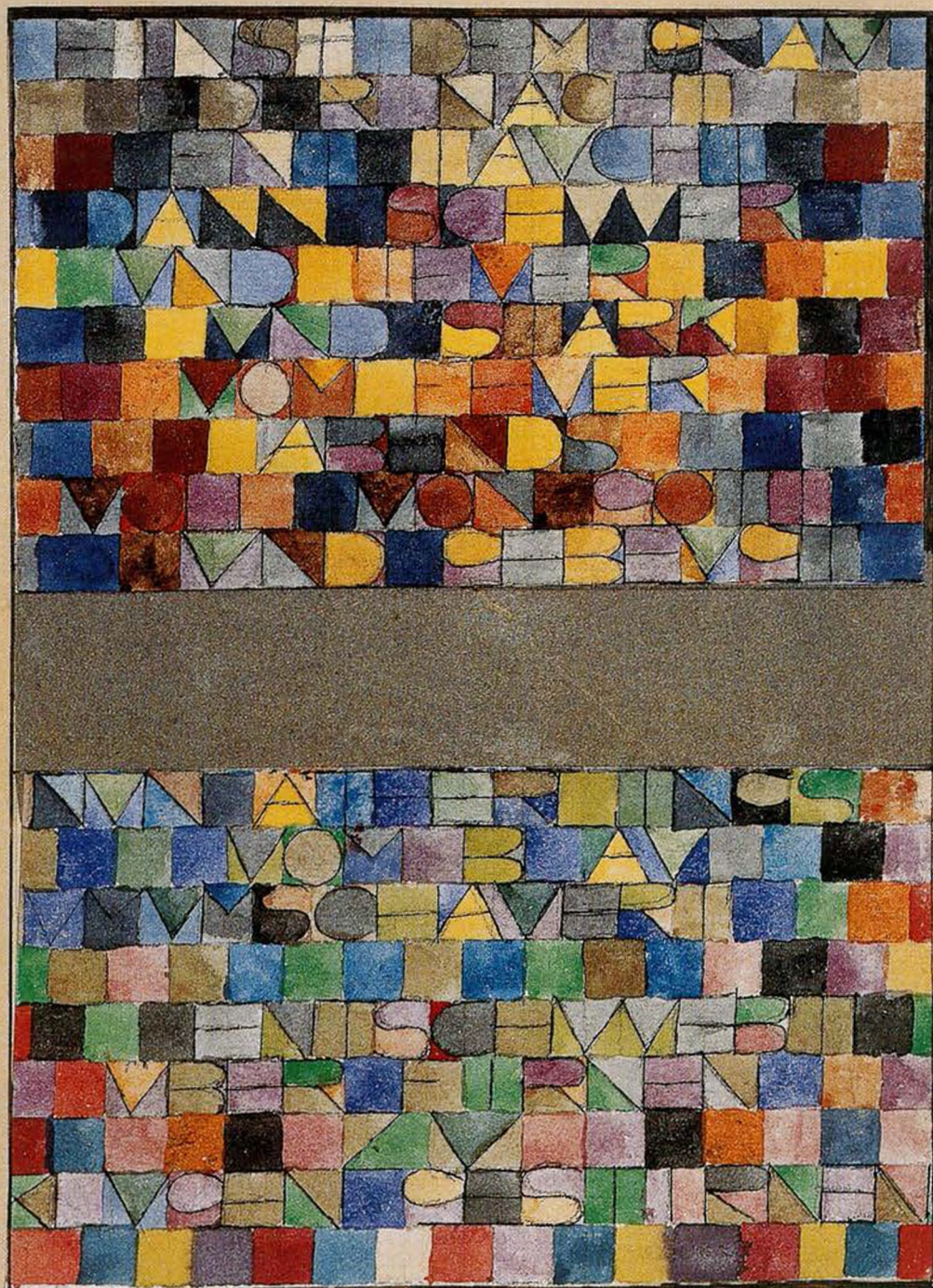
La genialidad del término Dada reside en la fuerza con la que irradió un sinsentido desdeñoso, y los dadaístas de Zúrich utilizaron esta confusión de manera estratégica para poner en escena la obra de artistas muy diferentes, no sólo futuristas como Marinetti y expresionistas como Wassily Kandinsky, sino también el pintor suizo-alemán Paul Klee, cuyo arte se expuso en la Galerie Dada en 1917. De nuevo, Marinetti intentó ensalzar la guerra: su colección de 1914 *Zang Tumb Tuum* encomiaba la campaña italiana en Libia, y en 1915, en el frente cerca del lago Garda, a los pies de los Alpes, se metió de lleno en la tarea de captar la dinámica de aquel enorme campo de batalla, seguro de que su medio pictográfico estaría a la altura de la tarea. Marinetti no sólo entendía la guerra como representable sino que también intentó estetizarla. «Nosotros los futuristas», afirmaría en célebre proclama, «nos hemos rebelado contra la calificación de la guerra como antiestética. [...] La guerra es hermosa porque inicia la soñada metalización del cuerpo humano. La guerra es hermosa porque enriquece una pradera en flor con las encendidas orquídeas de las ametralladoras. La guerra es hermosa porque combina los disparos, los cañoneos, el alto el fuego, los aromas y el hedor de la putrefacción en una sinfonía».

Klee representa una posición diametralmente opuesta a la de Marinetti. Movilizado todavía en el ejército alemán en 1918, Klee siguió practicando su arte durante los días menguantes de la guerra, con la angustiosa inmovilidad de la lucha de trincheras exacerbada por los bombardeos aéreos y el gaseo sistemático. En sus primeras semanas la guerra se había cobrado la vida de Auguste Macke, el más estrecho colaborador de Klee en *Der Blaue Reiter*, y dos años después se llevaría a otro colega expresionista, Franz Marc, muerto cerca de Verdún. Durante su trascendental viaje a Túnez junto con Macke a principios de 1914, Klee se había bañado en la inmediatez sensual de la luz y del color exótico, expresando sus impresiones de este mundo en una vibrante cuadrícula inspirada en parte en las «Ventanas» de Delaunay; ahora se sentía enfermo ante el solo pensamiento de la realidad. «Sólo me entretengo en ese mundo hecho pedazos en recuerdos ocasionales», escribió en 1915. «Cuanto más horrendo se vuelve este mundo (tal como es en estos tiempos), más abstracto se vuelve el arte».

Es este impulso hacia la abstracción el que impulsa una obra como «*Einst dem Grau der Nacht enttaucht...*» («Una vez surgió del gris de la noche...» [4]). En sus cuadros de Túnez, Klee había utilizado bloques de aguada rosa y ocre juxtapuestos para evocar las formas de la Casbah o las geometrías de las paredes bañadas por el sol. Aquí se negó a usar nada parecido a la semejanza visual para evocar una experiencia del mundo real. Si bien la cuadrícula de color permanece, ha sido desalojada de la movilidad etérea y la expansividad espacial que

Bahn

Einst dem Grau der Nacht enttaucht / Dem schwer und teuer / und stark vom Feuer /
Abends voll von Gott und Gebengt // Nun Ätherlings vom Polen anschaut, festschwebt
über Finnen, zu klingen Gestirnen.

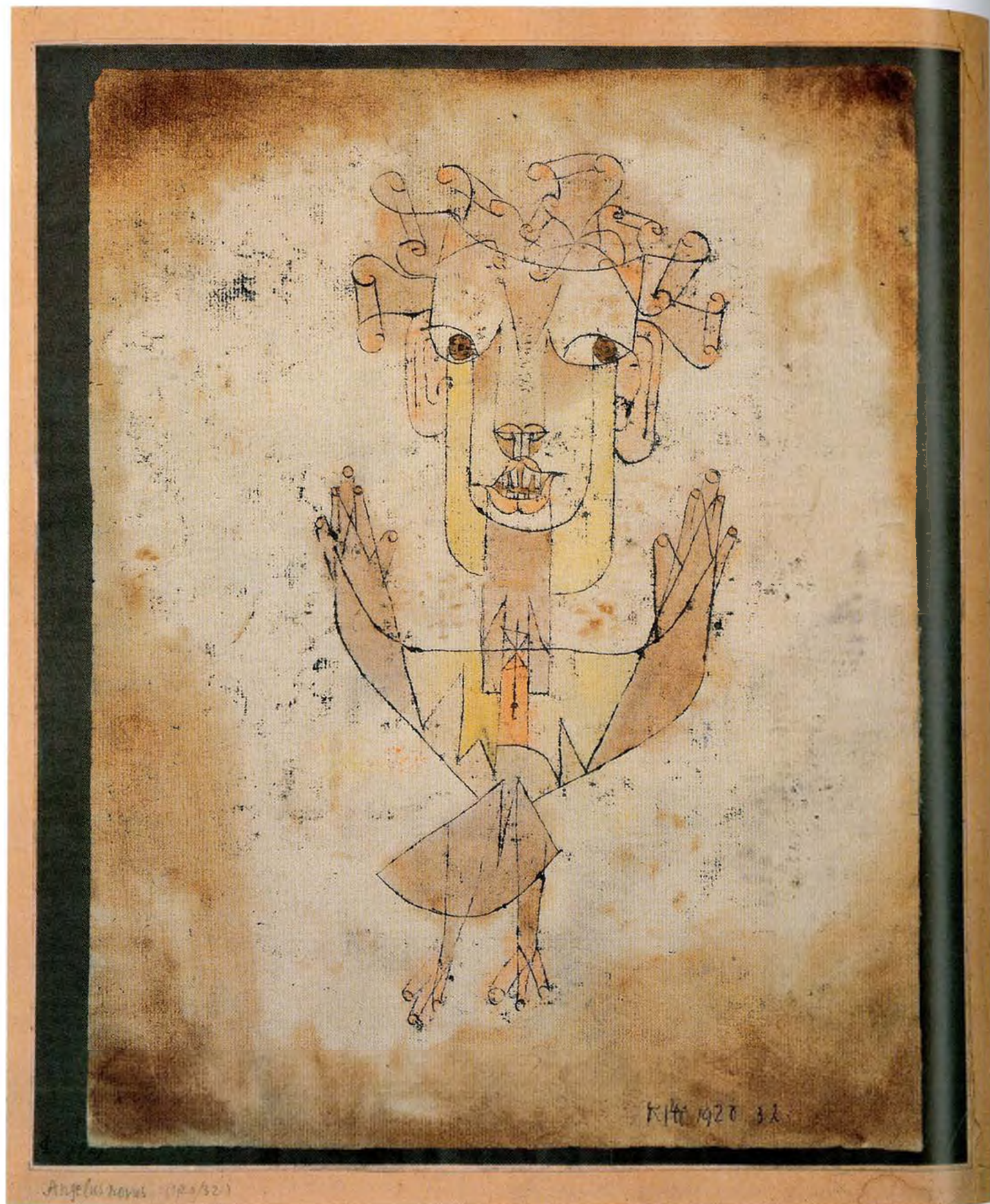


1918 17.

Klee.

1910-1919

4 • Paul Klee, «Einst dem Grau der Nacht enttaucht ...» («Una vez surgió del gris de la noche...»), 1918
Acuarela y dibujo a plumilla, 22,5 x 15,9 cm



5 • Paul Klee, *Angelus Novus*, 1920

Tinta china, tizas de colores y aguada marrón sobre papel, 31,8 x 24,2 cm

antes poseía. En su lugar, los bordes hirsutos de las letras impresas agarran los parches de colores, aplanándolos y tensándolos como si fueran hojas de vidrieras y la escritura fuera su plomería. El pequeño tamaño de la obra y la tira de papel de estaño que separa los registros superior e inferior evoca también una página de un manuscrito miniado en la que se ha inscrito un poema. Aunque apenas podemos distinguir el verso, nos vemos obligados no obstante a leer: «Una vez emergió del gris de la noche / que difícil y costoso / y lleno de fuego / la tarde llena de Dios emergió y se arquea». Y después de la pausa planteada continúa: «Ahora hacia el éter, cayendo en azul / desapareciendo sobre glaciares / hacia la sabiduría de las estrellas».

La pulsión del arte moderno hacia la abstracción podría no señalar su abandono de la realidad tanto como su abandono por la realidad, es decir, de la capacidad del arte para representar una realidad transformada por la tecnología y la guerra. El giro hacia el signo escrito ejecutado por Klee en «Una vez surgió del gris de la noche...» sugiere la verdad de esta posición. Lo que llamó «el frío romanticismo de la abstracción» capta su propia interpretación de los requisitos de la representación de lo esencialmente irrepresentable, lo que los pensadores de la Ilustración y los artistas románticos llamaban «lo Sublime». Estos autores habían usado el término para designar una combinación de temor opresivo y liberación exaltada, incorporada a una intimidación de una inmensidad más allá de la comprensión humana. En este sentido lo Sublime entró en los primeros años del siglo xx a través de dos formas nuevas de lo terriblemente irrepresentable: los millones de muertos como consecuencia de la guerra moderna y las pulsiones irrefrenables de la mente inconsciente.

La pintura caligráfica de Klee trataba de la primera de estas condiciones en una suerte de lo sublime en miniatura. A diferencia del poeta expresionista alemán Christian Morgenstern (1871-1914), que había dejado en suspenso las marcas lingüísticas entre las imágenes verbales y visuales, Klee rechazó esta suerte de abrazo caligráfico, en el que la representación visual se incorpora a la denominación verbal. En el mismo modo que en la práctica de la forma por Guillaume Apollinaire. En la «Serenata de los peces» de Morgenstern, líneas de lo que parecen las indicaciones del metro poético —las pequeñas curvas yámbicas de las sílabas átonas— se unen en una forma ovalada, transformando de este modo las rayas escritas del poema en la forma visual de un pez repleto de escamas, o alternatively, la superficie ondulada de un estanque. A pesar de su admiración por Morgenstern, Klee abandonó el exceso de representación del caligrama, su determinación de lanzar una doble red sobre la realidad. En su lugar usó una declaración esquiva sobre el surgimiento desde el caos a la claridad para invocar la idea de inmensidad; al mismo tiempo esta declaración insiste en la imposibilidad de describir directamente su propio y terrible contenido.

Klee también evocó esta indefinición programática en una observación lapidaria que se convirtió en su credo: «El arte no representa lo visible; más bien, lo hace visible». Este planteamiento conceptual no se limitó a las «cosas abstractas como números y letras» que caracterizan otras pinturas como *Villa R* (1919) y *El tejido vocal de Rosa Silber* (1922), sino que también se extendió a su creencia en que el movimiento de una línea en el proceso de su ejecución podía transmitirse al espectador, para quien la imagen se desplegaría en el tiempo más que en el espacio. Esta narrativización de su obra, captada visualmente en lo que Klee llamó una «línea saliendo de paseo» y verbalmente

en sus sugestivas leyendas y títulos (inscritos a menudo en los márgenes de sus cuadros), llevó a algunos de sus admiradores a proyectar sus propios relatos interpretativos. Uno de esos admiradores fue Walter Benjamin, que había adquirido *Angelus Novus* [5] de Klee con ocasión de su exposición inicial. En «Tesis sobre la filosofía de la historia» (1940), el último ensayo que escribió antes de su muerte, Benjamin utiliza el cuadro como base para una parábola sobre los efectos destructivos del tan cacareado «progreso» de la tecnología capitalista, una parábola que está también en consonancia con la obra de Klee «Una vez emergió del gris de la noche...»:

Hay un cuadro de Klee que se llama *Angelus Novus*. En él se representa a un ángel que parece como si estuviese a punto de alejarse de algo que le tiene pasmado. Sus ojos están desmesuradamente abiertos, la boca abierta y extendidas las alas. Y éste deberá ser el aspecto del ángel de la historia. Ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde a nosotros se nos manifiesta una cadena de datos, él ve una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina, arrojándolas a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero desde el Paraíso sopla un huracán que se ha enredado en sus alas y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Este huracán le empuja irretentiblemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras que los montones de ruinas crecen ante él hasta el cielo. Ese huracán es lo que nosotros llamamos progreso.

BIBLIOGRAFÍA

- ARP, Jean, *Arp on Arp: Poems, Essays, Memories*, ed. Marcel Jean, trad. Joachim Neugroschel, Nueva York, Viking Press, 1972.
- BALL, Hugo, *Flight Out of Time: A Dada Diary (1927)*, ed. John Elderfield, trad. Ann Raimos, Nueva York, Viking Press, 1974 [ed. cast.: *Huida del tiempo (Un diario)*, trad. de Roberto Bravo, Barcelona, El Acanalado, 2005].
- DICKERMAN, Leah (ed.), «Dada», número especial, *October* 105 (verano 2003).
- HUELSENBECK, Richard, *Memoirs of a Dada Drummer*, ed. Hans J. Kleinschmidt, trad. Joachim Neugroschel, Nueva York, Viking Press, 1974.
- MOTHERWELL, Robert (ed.), *The Dada Painters and Poets (1951)*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1989.
- RICHTER, Hans, *Dada: Art and Anti-Art*, Londres, Thames & Hudson, 1978.

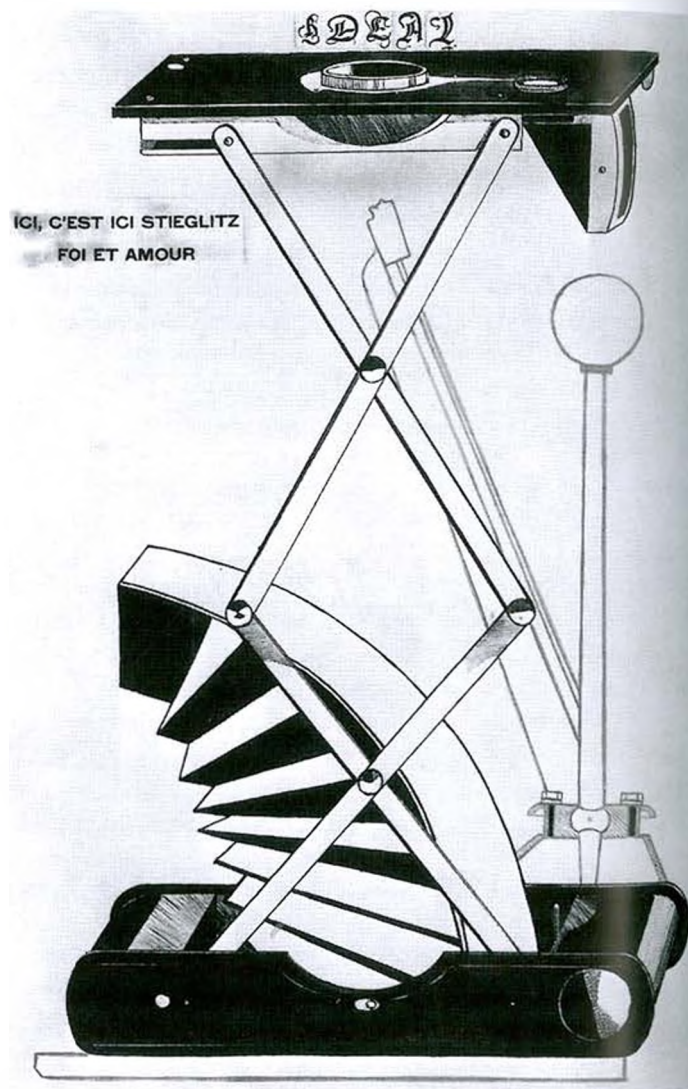
Paul Strand entra en las páginas de la revista *Camera Work* de Alfred Stieglitz: se forma la vanguardia estadounidense en torno a una relación compleja entre la fotografía y las otras artes.

El hecho de que Alfred Stieglitz (1864-1946) fuera retratado por Francis Picabia en 1915 en forma de una cámara [1] no habría sorprendido a nadie en el mundo del arte de vanguardia, desde luego no en Nueva York, pero tampoco en París. Porque en 1915, la revista de Stieglitz *Camera Work* (publicada desde 1903) era famosa en ambas orillas del Atlántico, y su galería en el 291 de la Quinta Avenida de Manhattan, tras haber cambiado su nombre en 1908, pasando de llamarse Little Galleries of the Photo-Secession a simplemente 291, había celebrado importantes exposiciones de Matisse (1908, 1910 y 1912), Picasso (1911, 1914 y 1915), Brancusi (1914) y Picabia (1915).

Sin embargo, varias contradicciones entrecruzan el «rostro» del retrato de Stieglitz. Para empezar, el espíritu dadaísta de la forma mecanomorfa no tiene nada que ver con las convicciones estéticas de Stieglitz; su creencia en valores estadounidenses como la sinceridad, la honestidad y la inocencia chocan todo lo posible con la interpretación irónica que hace Picabia del sujeto humano como máquina. Y como continuación de esto, el compromiso de Stieglitz con la autenticidad, que tomó la forma de lealtad a la naturaleza de un medio dado, le había situado en oposición a la práctica fotográfica de su época. El resultado fue que a partir de 1911, 291 dejó de exhibir obras basadas en la cámara (la única excepción fue la exposición del propio Stieglitz en 1913 coincidiendo con la Armory Show). Es decir, a juicio de Stieglitz la modernidad y la fotografía se habían vuelto penosamente antitéticas.

Fue sólo cuando el joven Paul Strand (1890-1976) presentó a Stieglitz las fotografías que había hecho en 1916 cuando éste pudo entender la reivindicación de su propia posición. Pues consideró la obra de Strand como una demostración de que los valores de la modernidad y los de la «fotografía directa» podían fundirse totalmente en la superficie de una sola estampa. En consecuencia, Stieglitz decidió celebrar una exposición de fotografías de Strand en 291 y reactivar *Camera Work*, que languidecía desde enero de 1915. En octubre de 1916, publicó el número 48, y en junio de 1917 puso fin al proyecto con el número 49/50. Los dos números pretendían ser monumentos a Strand y a la sensación renovada de que la fotografía se había incorporado definitivamente a un movimiento moderno auténtico. Provisto de esta valoración, Stieglitz puso fin a su condición de empresario y en favor de la vanguardia y volvió a dedicarse a su propia práctica de la fotografía.

El peculiar zigzag de esta trayectoria había comenzado en Berlín, donde Stieglitz se había matriculado como estudiante de ingeniería en 1882. Un curso de fotoquímica introdujo al joven norteamericano en la fotografía, medio que adoptó de inmediato, aunque carecía



1 • Francis Picabia, *Ici, c'est ici Stieglitz*, 1915

Plumilla y tinta roja sobre papel, 75,9 x 50,8 cm

de toda formación previa en el arte. «Fui a la fotografía realmente sin prejuicios», explicó más tarde. «No había fórmulas mágicas, ni fotografía infalible, ni “mundo del arte” en la fotografía. Comencé con el auténtico ABC».

En 1889, Stieglitz había hecho *Rayos de sol-Paula-Berlín* [2], una obra que en su nitidez de detalles estaba lejos del lenguaje que se había

asentado sobre toda la fotografía estéticamente ambiciosa a finales del siglo XIX y en la primera década del siglo XX. Esta fotografía, a la que se dio el nombre de «pictorialista», había apostado el futuro del medio a imitar las características de la pintura, por lo que estaba inmersa en diversos efectos de velado (foco blando, lentes engrasadas) e incluso retoque a mano («dibujo» en los negativos con bicromato de resina) para manipular la imagen final todo lo posible.

Al centrarse en cambio en «el auténtico ABC» de la fotografía, *Rayos de sol*—Paula—Berlín no sólo moviliza un realismo estricto para separarse de la simulación del «arte» del Pictorialismo, sino que también produce algo así como un inventario de los valores y mecanismos inherentes al propio medio. Uno de estos mecanismos es el hecho en bruto de la fotomecánica, por el cual la luz entra en la cámara a través de un obturador para hacer un trazo permanente en la emulsión sensible del negativo. Representando esta luz como una secuencia de rayos que recorren en el campo en una forma estriada de luces y sombras, *Rayos de sol* también identifica las ventanas abiertas por las que la luz del sol entra a raudales en la habitación (o la cámara) oscurecida con el obturador de la cámara.

Nada de esto sería extraordinariamente distinto de los diversos intentos de los impresionistas de presentar la luz de la que su técnica dependía como el tema mismo de una pintura determinada de no ser por la concatenación de imágenes representadas dentro de la sala misma. Pues allí se dramatiza la relación de la fotomecánica con la reproducción mecánica—con la duplicación y serialización múltiples de la imagen—, mientras la joven que escribe sentada a la mesa inclina su cabeza hacia un retrato enmarcado (posiblemente de ella misma) que identificamos como una fotografía, ya que encima de ella en la pared vemos su duplicado exacto flanqueado por paisajes que revelan su propia identidad como fotografías en su condición semejante de gemelos idénticos. Y este hecho de reproducibilidad compuesto dentro de la imagen de Paula rebota, implícitamente, en Paula misma, de modo que en algún punto posterior de la serie también podría instalarse en esa misma pared. En este sentido, Paula es una exhibición de cajas chinas, una demostración de lo reproducible como una serie potencialmente infinita de lo mismo.

Stieglitz funda la Photo-Secession

Nada podía estar más lejos de los valores que Stieglitz encontró en las revistas y las exposiciones de fotografía que tenían lugar tanto en Europa como en América, donde regresó en 1890. Al ingresar en el New York Camera Club, Stieglitz no tuvo más alternativa que alzarse en armas a favor del Pictorialismo y no en su contra, ya que estaba sólo en las manos de algunos de sus adeptos (como Clarence White [1871-1925] y Edward J. Steichen [1879-1973]) que la fotografía se tomara en serio como medio válido de expresión artística. A partir de 1897 Stieglitz comenzó a editar *Camera Notes* como foro del grupo pictorialista al que apoyaba contra la enérgica oposición de los más conservadores miembros del New York Camera Club, que se había fusionado en fechas recientes con la Society of Amateur Photographers para formar el Camera Club of New York, patrocinador de la revista. En 1902, siguiendo el modelo de otras «secesiones» de vanguardia, este grupo se dio de baja en el Club y se constituyó en «The Photo-Secession», encabezada por Stieglitz, que inauguró *Camera Work* como su

The «Armory Show»

El 15 de febrero de 1913 se inauguró una exposición patrocinada por la Association of American Painters and Sculptors en el arsenal que alojaba al 69 Regimiento de la Guardia Nacional en Nueva York. Bautizada como «The Armory Show», la intención de sus organizadores fue llevar el arte europeo más avanzado a la conciencia de los artistas estadounidenses, a los que se sometería a prueba exponiendo al lado obras de sus homólogos de la otra orilla del Atlántico. El empeño de encontrar esas obras llevó por toda Europa a los organizadores de la muestra, Arthur B. Davies y Walt Kuhn, asociados del ala más perceptible de la vanguardia norteamericana, un grupo de pintores realistas llamados The Eight (la más radical actuación de Stieglitz en 1913 sólo era conocida principalmente por los «iniciados»). Porque el circuito internacional en desarrollo de exposiciones de vanguardia incluía ahora el «Sonderbund International» en Colonia, la «Segunda Exposición Postimpresionista» de Roger Fry en Londres, así como exposiciones en La Haya, Amsterdam, Berlín, Múnich y París, donde Gertrude Stein y otros estadounidenses residentes permitieron a Davies y Kuhn el acceso a marchantes como Daniel-Henry Kahnweiler y Ambroise Vollard, o a artistas como Constantin Brancusi, Marcel Duchamp y Odilon Redon.

La indignación contra las 420 obras de la exposición, expresada por la prensa, creció rápidamente durante el mes que duró la exposición y llevó a muchedumbres récord (un total de 88.000 personas) al Armory. Los famosos comentarios despectivos ante *Mlle Pogány* de Brancusi («un huevo duro haciendo equilibrio en un terrón de azúcar»), ante el *Desnudo bajando una escalera* de Duchamp («explosión en una fábrica de tejas planas»), ante el *Desnudo azul* de Henri Matisse («desfachatez lasciva») marcaron la pauta en parte. Pero la otra parte fue fijada por el salto en el gusto entre los artistas y coleccionistas norteamericanos que vivieron las obras reunidas como una revelación. Así pues, mientras el titular del periódico *The Sun* señalaba irónicamente la partida de la exposición como un adiós y buen viaje—«Los cubistas emigran, miles lloran»—, el éxito de la muestra, que también había visitado Chicago y Boston, inauguró un clamor por el arte avanzado, que ahora sería albergado por grandes almacenes, sociedades artísticas y galerías privadas (entre 1913 y 1918 hubo casi 250 exposiciones de esta índole). Otro efecto inmediato fue la revocación del impuesto del 15 por ciento sobre las importaciones de arte con una antigüedad inferior a 20 años, una batalla legal dirigida por el abogado y coleccionista John Quinn. Fue esto lo que permitió que el arte europeo entrara en los Estados Unidos, pero también preparó el terreno para el célebre pleito de aduanas por la entrada de *Pájaro en el espacio* de Brancusi en 1927, en el que el propio estatus de la modernidad como arte se convirtió en una cuestión jurídica.

brazo editorial en 1903 y, con el aliento y la ayuda de Steichen, abrió «The Little Galleries of the Photo-Secession» en 1905.

Pronto, sin embargo, la antipatía natural de Stieglitz hacia la manipulación pictorialista y su creencia en cambio de que la excelencia fotográfica debía surgir de un acercamiento «directo» al medio, abrió una brecha entre él y sus cofrades de la Photo-Secession. Confesando a Steichen que no podía ver obras lo bastante fuertes procedentes de las filas de la fotografía para llenar la galería, Stieglitz confió en el colega más joven, a la sazón instalado en París, para que suministrase a



2 • Alfred Stieglitz, *Rayos de sol—Paula—Berlin*, 1889
Copia en gelatina de plata, 22 x 16,2 cm

la galería obras serias, por lo cual los dos acordaron que la elección debía cambiar necesariamente de la fotografía a la pintura y la escultura modernas. Comenzando con dibujos de Rodin que Steichen escogió en 1908, las selecciones estarían cada vez más influidas por gustos mucho más atrevidos, ya fueran los de Leo y Gertrude Stein o los de los organizadores estadounidenses de la Armory Show de 1913, que habían recorrido Europa en busca de ejemplos de las obras más avanzadas. Así pues, el compromiso de Stieglitz con la fotografía directa se sincronizó progresivamente con la creencia en el Cubismo y el arte africano en vez de con los valores simbolistas tardíos del Pictorialismo cantados por y a través del retrato de Rodin de Steichen.

De hecho, nada podía ofrecer un mayor contraste que *Rodin y El pensador* de Steichen [3] y *La tercera clase* de Stieglitz [4]: la primera, un sacrificio voluntario del detalle por la refundición dramática de los perfiles en forma de silueta (el enfrentamiento del escultor con el contorno encorvado de su propio *Pensador*) sobre el fondo de los rasgos borrosos del *Victor Hugo* de Rodin, que, majestuoso, constituye el enigmático fondo; la segunda, un juego de formas de abrumadora dureza. Captada desde la cubierta superior de un transatlántico, *La tercera clase* escudriña el revoltijo de formas humanas separadas visualmente del desfile de pasajeros burgueses encima de él por la brillante diagonal de una plancha. La separación entre las clases no podía, pues, mantenerse de manera más convincente aunque la visión mecánica y ecuánime del fotógrafo, que lo mantiene todo en el mismo enfoque, produzca una redistribución de la «riqueza» sobre la superficie de la imagen, esa redistribución dada una traducción formal en la rima de los óvalos (los sombreros de paja, las gorras para el sol, los conductos de ventilación del barco) sobre la superficie de la imagen.

Sería este principio de rima, pero ahora vaciado de su contenido social y, casi, de todo contenido reconocible, lo que Stieglitz encontraría en las obras que Strand produjo en el verano de 1916, después de experimentar con el Pictorialismo durante algunos años. Ya fuera en *Abstracción, recipientes* o en *Abstracción, sombras del porche*, *Twin Lakes, Connecticut* [5], Strand controlaba de tal modo el juego



3 • Edward Steichen, *Rodin y El pensador*, 1902

Copia a la goma bicromatada

▲ 1900b

● 1907



4 • Alfred Stieglitz, *La tercera clase*, 1907

Fotografado, 33,5 x 26,5 cm

de la luz que una profunda ambigüedad se asentaba sobre la imagen —como lo cóncavo confundido con lo convexo, o el campo vertical con el horizontal— sin producir nada de la implacable nitidez de lo fotográfico en cuanto tal. De hecho, la «abstracción» fotográfica de Strand no parecía depender de avanzar hacia la irreconocibilidad de los objetos fotografiados. La experiencia de ser sobresaltado por una suerte de hipervisión —visión enfocada más allá de cualquier tipo de visión normal— que dejó atrás el mero registro de este o aquel objeto podía hallarse en la presentación de Strand de cosas humildes como *La valla blanca* (1916), una línea de estacas vista sobre el fondo de un patio oscurecido.

El sobresalto propinado a Stieglitz por la fotografía de Strand se vio reafirmado por su creciente sensación de convicción de que la modernidad misma no era ya propiedad exclusiva de Europa. Y, de hecho, en el mismo instante en que se encontró las nuevas obras de Strand tuvo otra revelación, en forma de la serie de dibujos de ▲ Georgia O'Keeffe (1887-1986) titulada *Líneas y espacios al carboncillo*, que le había pasado un amigo y que también expuso en 1916. Las acuarelas abstractas que O'Keeffe siguió haciendo en 1917, inundadas por una suerte de luminosidad pura, constituyeron la exposición final en 291.

En 1918 Stieglitz había iniciado una nueva fase de su vida y su arte. Vivía ahora con O'Keeffe y pasaba los veranos con ella en Lake George, Nueva York, y se dedicó con una nueva intensidad a la fotografía. En algunos casos parecía empeñado en superar a Strand en la pureza deslumbrante de una clase fotográfica de «hipervisión». Pero en otras partes de su obra volvió a la clase de investigación que había inaugu-

▲ 1927c



5 • Paul Strand, *Abstracción, sombras del porche, Twin Lakes, Connecticut, 1916*
Copia en plata-platino, 32,8 x 24,4 cm

rado en *Rayos de sol-Paula-Berlin*, a saber, la respuesta desnuda a la pregunta «¿Qué es una fotografía?».

La abstracción del corte

La respuesta a esta pregunta, que llegó en su expresión más radical en forma de una serie de fotografías de nubes que Stieglitz hizo entre 1923 y 1931, tituladas *Equivalentes* [6], vino dada por la pulsión hacia la unidad que se encuentra en muchas respuestas modernas a la misma clase de pregunta ontológica —«¿Qué es _____?»—, respuestas que, cuando se formulan para el medio de la pintura, por ejemplo, adoptan la forma del monocromo, la cuadrícula, la imagen colocada en serie, etc. La respuesta de Stieglitz se centra ahora en la naturaleza del corte o el reencuadre: la fotografía es algo necesariamente cortado de un todo más grande. Al ser marcado fuera del tejido continuo del cielo, cualquier *Equivalente* se exhibe como una función desnuda del corte, no simplemente porque el cielo es inmenso y la fotografía sólo es una pequeña parte de él, sino también porque el cielo es esencialmente no compuesto. Al igual que los *readymades* de Duchamp, estas fotografías no intentan descubrir relaciones compositivas fortuitas en un objeto por lo demás indiferente; en cambio, el corte actúa de manera holística sobre todas las partes de la imagen a la vez, resonando dentro de ella el único mensaje de que ha sido trasladada radicalmente de un contexto a otro mediante el solo acto de ser cortado, dislocado, separado.

Esta separación de cortar la imagen de su suelo (en este caso, el cielo) se intensifica entonces dentro de la fotografía mientras su imagen resultante produce en nosotros en cuanto espectadores la sensación de que hemos sido cortados vertiginosamente de nuestros propios «suelos». Porque la desorientación causada por la verticalidad de las nubes al elevarse a lo largo de la imagen en esquivas afiladas resulta en que no comprendemos lo que está arriba y lo que está abajo, ni por qué esta fotografía que parece ser tanto del mundo no debería contener el elemento más primitivo de nuestra relación con ese mundo, a saber, nuestro sentido de la orientación, nuestro enraizamiento en la Tierra.

Al desamarrar, o desencallar, estas fotografías, Stieglitz omite de la imagen, como es natural, toda indicación de la Tierra o del horizonte. Así, en un nivel literal, los *Equivalentes* flotan libres. Pero lo que pierden literalmente lo parodian formalmente, ya que muchas de las imágenes están firmemente vectorializadas (es decir, dando un sentido de dirección), zonas de luz bordean bruscamente las oscuras, produciendo un eje, como la separación de luz y oscuridad lograda por la línea del horizonte que organiza nuestra propia relación con la Tierra. Pero este eco formal de nuestro horizonte natural se adopta en la obra sólo para ser negado al ser transformado en la inhabitable verticalidad de las nubes.

En este momento, pues, el corte o reencuadre pasó a ser la manera adoptada por Stieglitz para poner de relieve la trasposición absoluta y esencial de la realidad por la fotografía; esencial no porque la imagen fotográfica sea diferente de la realidad en ser plana, o en blanco y negro, o pequeña, sino porque en cuanto conjunto de marcas sobre papel trazadas por la luz, se demuestra que no tiene más orientación «natural» hacia las direcciones axiales del mundo real que las marcas de un libro que conocemos como escritura. Es en



6 • Alfred Stieglitz, *Equivalente*, ca. 1927

Copia en gelatina de plata, 9,2 x 11,7 cm

esta «equivalencia» donde la fotografía «directa» y la modernidad se dan la mano sin esfuerzo.

BIBLIOGRAFÍA

- GREEN, Jonathan (ed.), *Camera Work: A Critical Anthology*, Nueva York, Aperture, 1973.
- HAMBOURG, Maria Morris, *Paul Strand, Circa 1916*, Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 1998.
- HOMER, William Innes, *Alfred Stieglitz and the American Avant-Garde*, Boston, N.Y. Graphic Society, 1977.
- TASHJIAN, Dickran, *Skyscraper Primitives: Dada and the American Avant-Garde, 1910-1925*, Middletown, Conn., Wesleyan University Press, 1975.
- TRACHTENBERG, Allan, «From Camera Work to Social Work», *Reading American Photographs*, Nueva York, Hill and Wang, 1989.

Después de dos años de intensa investigación, Piet Mondrian abre el camino de la abstracción, hecho al que siguió de inmediato el lanzamiento de *De Stijl*, la primera revista de vanguardia dedicada a la causa de la abstracción en el arte y la arquitectura.

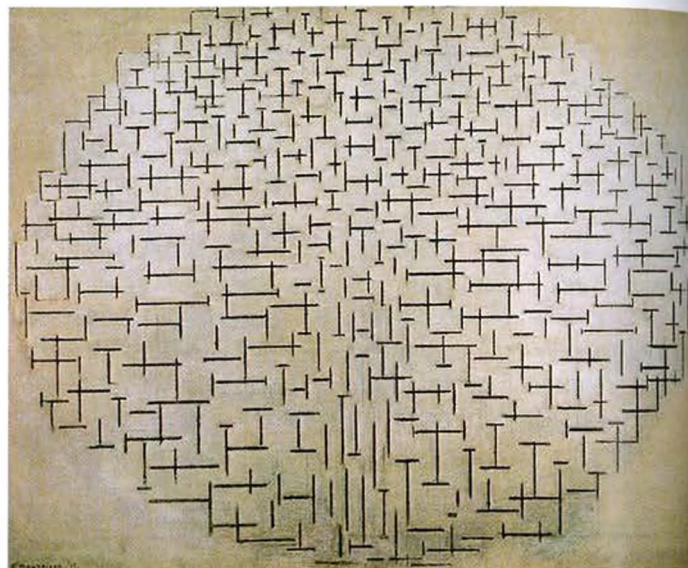
Cuando, en julio de 1914, Piet Mondrian regresó a Holanda para visitar a su familia, su estancia quedó atrapada en los acontecimientos de la Primera Guerra Mundial, que le mantuvieron alejado de París durante cinco largos años. Si se había trasladado en un principio a la capital francesa a principios de 1912 con una sola meta en mente, era la de dominar el Cubismo. Ignorando, sin embargo, la reciente reorientación del movimiento en relación con su innovador uso del *collage*, con todas sus consecuencias para la situación del signo representacional, Mondrian retrasó su reloj al verano de 1910. En aquel momento concreto de la historia del cubismo, Picasso y Braque, cuando se encontraban a punto de pintar cuadrículas totalmente abstractas, habían retrocedido. Primero reintroduciendo fragmentos de referencialidad en sus cuadros (como la corbata y el

▲ con su innovador uso del *collage*, con todas sus consecuencias para la situación del signo representacional, Mondrian retrasó su reloj al verano de 1910. En aquel momento concreto de la historia del cubismo, Picasso y Braque, cuando se encontraban a punto de pintar cuadrículas totalmente abstractas, habían retrocedido. Primero reintroduciendo fragmentos de referencialidad en sus cuadros (como la corbata y el

● bigote en el *Retrato de Daniel-Henry Kahnweiler* de Picasso), pronto añadieron rotulación, alineada con el plano del cuadro, que tenía como objetivo hacer que todo lo demás en la pintura pareciera tridimensional en comparación, asegurando de ese modo que al menos se insinuara el carácter representacional del cuadro.

Al interpretar este Cubismo analítico a través de la lente del Simbolismo *fin de siècle* mezclado con la teosofía (una doctrina ocultista y sincrética que combinaba varias religiones y filosofías orientales y occidentales, muy popular en Europa en el cambio de siglo), Mondrian comprendió rápidamente que lo que Picasso y Braque más temían (la abstracción y lo plano) era precisamente lo que él buscaba, ya que eso concordaría con la categoría de «lo universal» que era fundamental en su propio sistema de creencias. Adoptando un punto de vista frontal, Mondrian encontró una manera de traducir sus motivos preferidos (primero los árboles y después la arquitectura, muy especialmente, en 1914, las paredes en blanco puestas al descubierto por la demolición de edificios colindantes) en una

■ versión más ortogonalmente rigurosa de la cuadrícula cubista. A través de este medio se supera lo que llamó particularidad de una imagen y se sustituye la ilusión espacial por la «verdad», por la oposición de lo vertical y lo horizontal que es la esencia «inmutable» de todas las cosas. El método es infalible, pensaba Mondrian en aquella época: todo puede reducirse a un común denominador; todas las figuras pueden digitalizarse en un patrón de unidades horizontales frente a verticales y de este modo diseminarse por la superficie; y toda jerarquía (por tanto toda centralidad) puede abolirse. La función del cuadro pasa a ser ahora la revelación de la estructura subyacente del mundo, entendida como un depósito de oposiciones binarias; pero además, y más importante, también lo es mostrar cómo



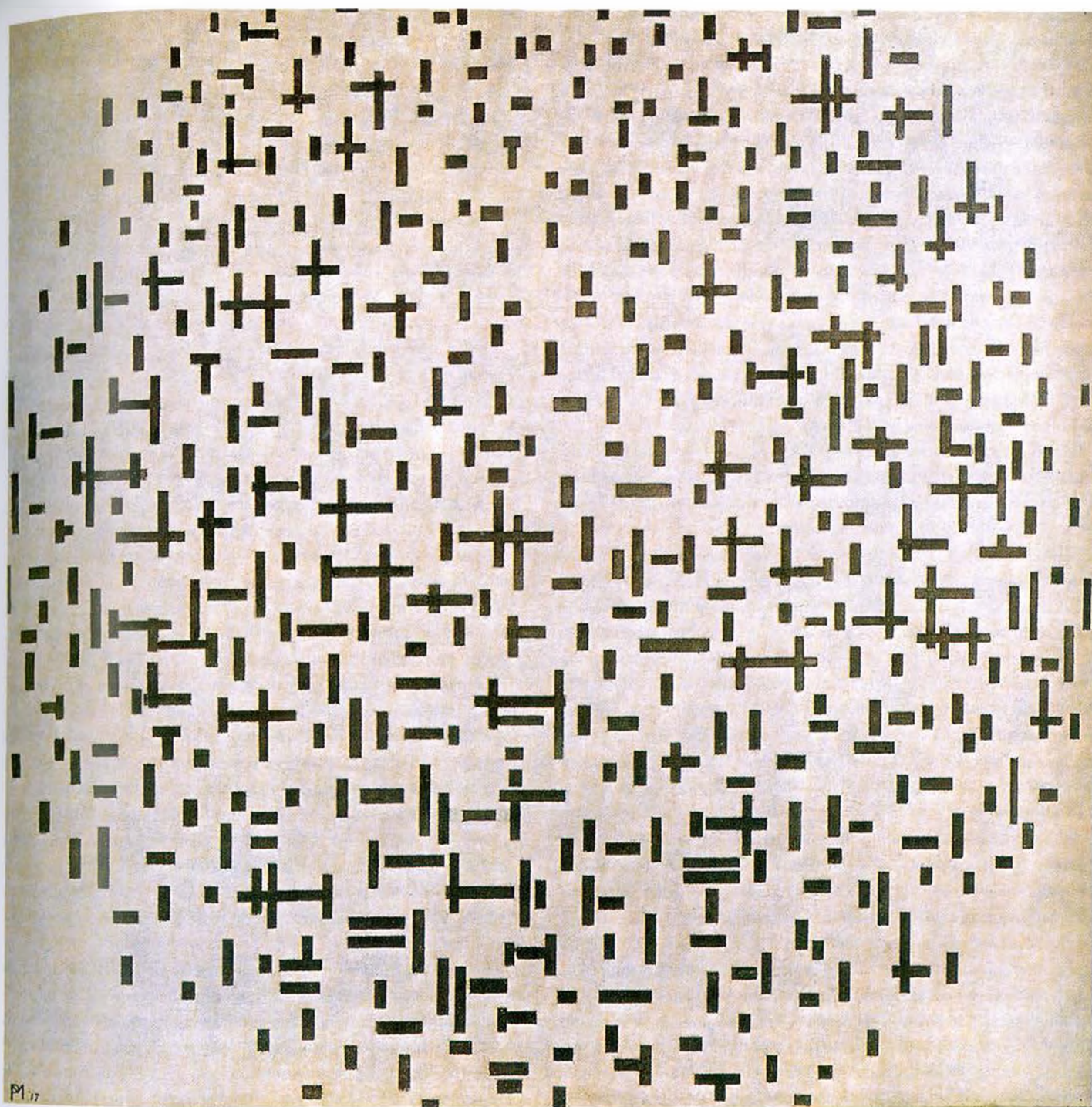
1 • Piet Mondrian, *Composición núm. 10 en blanco y negro (Embarcadero y océano)*, 1915

Óleo sobre lienzo, 85 x 108 cm

estas oposiciones pueden neutralizarse unas a otras en un equilibrio atemporal.

Fue en este momento, en 1914, cuando Mondrian regresó a Holanda, donde, a diferencia de su situación de aislamiento en Francia, tuvo muchos seguidores; porque a partir de 1908 se había apartado del naturalismo holandés, había adoptado lo moderno y se había erigido de inmediato en jefe de la vanguardia local. Al reunirse con sus antiguos amigos teosofistas en su habitual lugar de encuentro de verano —la colonia de artistas de Domburg— intentó aplicar su técnica digitalizadora a los motivos que había pintado en diversos estilos postimpresionistas —la pequeña iglesia gótica, el mar, los embarcaderos— antes de viajar a París. Sólo dos pinturas resultarían de este grupo de estudios (una en 1915, *Composición núm. 10 en blanco y negro* [1], más conocida por su sobrenombre de *Embarcadero y océano*; la otra, *Composición* 1916), pero juntas señalan un cambio radical.

Uno de los factores más importantes de este cambio fue la exposición de Mondrian a la filosofía de Hegel, que le ayudó a desprenderse del carácter intrínsecamente estático de la digitalización y del concepto neoplatónico de verdades esenciales que debían ser descubiertas detrás de un mundo de ilusiones. Porque si la teoría de la dialéctica de Hegel se basa en oposiciones, no busca su neutralización. Por el con-



2 • Piet Mondrian, *Composición en línea*, 1917
Óleo sobre lienzo, 108 x 108 cm

trario, es un sistema dinámico movido por tensiones, por la contradicción. El lema de Mondrian durante toda su vida, acuñado en esa época —«cada elemento está determinado por su contrario»— proviene directamente de Hegel. La cuestión no es ya la traducción (o, puesto que se trata de establecer un conjunto de signos arbitrarios que conviertan el mundo real en una forma de código, un término mejor sería transcodificación) del mundo visible en una figura geométrica, sino la representación en el lienzo de las leyes de la dialéctica que rigen el mundo, visible o no.

Aunque tanto *Composición núm. 10 en blanco y negro* como *Composición 1916* se basaban en dibujos que habían perfeccionado el método de digitalización, estos lienzos ahora renunciaban a él, abandonando también la simetría general que había resultado del proceso (a partir de ahora la simetría estaría prohibida en la obra de Mondrian). En los dibujos «más/menos» que llevaron a la primera de estas dos pinturas, Mondrian exploró la estructura cruciforme derivada de la intrusión vertical del embarcadero visto desde arriba en la horizontalidad de los reflejos en el mar. Pero en vez de lo cruciforme

mismo, lo que vemos en la pintura es su gestación y disolución simultáneas, algo captado perfectamente por Theo van Doesburg (1883-1931) cuando escribió sobre la obra en una reseña que su «construcción metódica plasma el “devenir” más que el “ser”». Y aunque casi inmediatamente después de terminarla Mondrian juzgaría con severidad *Composición 1916* por su énfasis excesivo en una dirección en particular (la vertical), todas las referencias a la fachada de la iglesia han sido suprimidas en la obra: no es ya el espectáculo del mundo lo que es transcodificado sino los elementos del arte de la pintura misma los que son digitalizados: la línea, el color, el plano, cada uno reducido a una clave básica. Aunque Mondrian nunca renunciaría del todo a su posición espiritualista original, su arte ahora pasó a ser, y seguiría siendo, una de las exploraciones más minuciosas de la materialidad de la pintura misma, un análisis de sus significantes. Este salto dialéctico desde el idealismo extremo hasta el materialismo extremo es un elemento común en la evolución de muchos de los primeros pioneros de la abstracción.

El principio de reducción de Mondrian es el de la tensión máxima: una línea recta no es sino una «curva tensada». El mismo argumento sirve para las superficies (cuanto más planas, más tensas) y pronto se aplicaría al color. El hecho de que Mondrian esperase más de cuatro años (hasta 1920) antes de adoptar la tríada de los colores primarios puros (rojo, amarillo y azul, utilizados junto con el negro, el gris y el blanco) no debería ocultar el hecho de que en este punto ya sabía que era la consecuencia inevitable de su lógica. Primero tuvo que liberarse por completo de la idea, procedente de Goethe, del color como la materia que mancilla la pureza (léase espiritualidad) de la luz; éste fue el último vestigio de la figuración que iba, quizás por su carácter mimético, revestido de simbolismo, era más difícil de detectar. Pero este retraso no impidió a Mondrian, cuando comenzó a trabajar en *Composición en línea* [2] a mediados de 1916, jugársela con la abstracción pura.

Una vez liberado de toda obligación referencial, la obra de Mondrian evolucionó a velocidad de vértigo. *Composición en línea*, terminada a principios de 1917, radicaliza el dinamismo de las dos obras anteriores, acentuando la tensión entre una aleatoriedad originaria y un supuesto orden jerárquico. Pero con ella Mondrian se dio cuenta de que un componente importante del lenguaje pictórico seguía siendo un tanto pasivo en su obra. Porque, aunque la figura misma, totalmente dispersa por y absorbida dentro de la cuadrícula, está ahora tan absolutamente atomizada que está obligada a seguir siendo una virtualidad —cada grupo de unidades lineales compiten por llamar la atención—, el fondo blando detrás de estas líneas de color negro o gris oscuro no está todavía plenamente «tensado». Es activado ópticamente por las relaciones geométricas que prácticamente interrelacionan los elementos diferenciados del cuadro, pero en sí mismo sigue siendo un espacio vacío que espera ser llenado con una figura, y esto, Mondrian lo comprendía ahora, sólo se detendría si el fondo deja de existir como fondo. Lo cual quiere decir que la oposición entre la figura y el fondo —la condición misma de la representación— había de ser abolida si se quería cumplir un programa estético de abstracción pura. Mondrian dedicó los años que van de 1917 a 1920 a encontrar los medios para lograr esto.

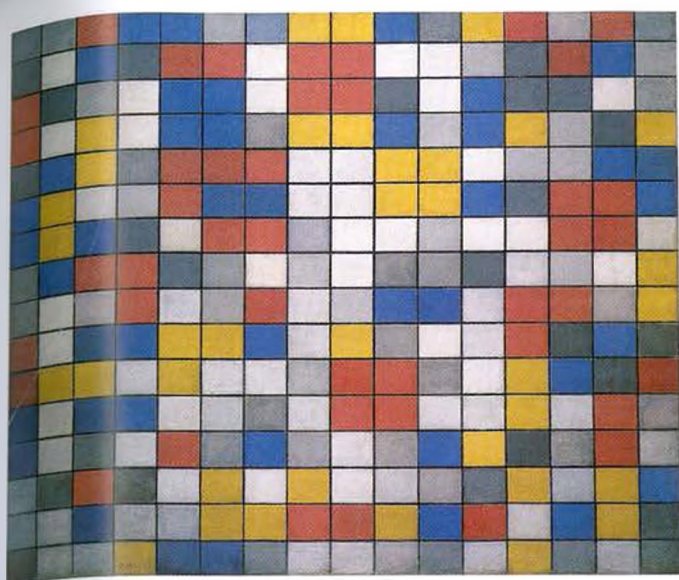
En una serie de lienzos inmediatamente posteriores a *Composición en línea*, Mondrian eliminó toda superposición de planos. En la primera de estas pinturas, la extensión lateral se concibe como un

antídoto para la ilusión atmosférica, pero pronto Mondrian comprendió que los planos de color flotando, apareciendo como si fueran a deslizarse hacia un lado hasta salir del cuadro, seguían presuponiendo la neutralidad del fondo. Alineando gradualmente los rectángulos de colores y, lo más importante, terminando esta serie mediante la división del espacio intersticial a su vez en rectángulos de diversos tonos de blanco, eliminó de ese modo la noción misma de intersticio pasivo.

El último paso en esta rápida marcha hacia la abolición del fondo como fondo sería la cuadrícula modular, que Mondrian exploró en nueve lienzos que datan de 1918 y 1919. Al usar las proporciones del lienzo como base de su división en unidades regulares, Mondrian aceptó una estructura deductiva que suprime, en principio, toda proyección de una imagen a priori en la superficie. No hay diferencia entre fondo y no fondo (o, dicho de otro modo, el fondo es la figura, el campo es la imagen). Toda la superficie del lienzo se ha convertido de nuevo en una cuadrícula, pero esta cuadrícula no es ya un andamiaje cubista construido en el espacio vacío, pues cada zona del lienzo se transforma ahora en una unidad rectangular conmensurable.

Esto no significa, sin embargo, que cada unidad tenga el mismo peso: en toda esta serie de lienzos modulares, que comprende sus cuatro primeras pinturas llamadas de «diamante», Mondrian nunca abandonó la oposición entre unidades marcadas (mediante un mayor grosor del «contorno», o a través del color) y unidades no marcadas. Esto podría resultar sorprendente si no fuera por el hegelianismo de Mondrian: en el centro de cualquier obra debe haber una tensión dinámica, que es lo que una cuadrícula uniforme rechazaría automáticamente. (Es precisamente porque la continuidad integral de una cuadrícula regular anula el *pathos* de la tensión por lo que un pintor como Ad Reinhardt, y decenas de artistas minimalistas después que él, tenían tal predilección por esta forma.) Así pues, en las últimas obras compositivas de Mondrian, las mal llamadas *Damero con colores oscuros* y *Damero con colores claros* [3], hay una sensación clara de lucha entre los datos «objetivos» del módulo que actúa y el juego «subjetivo» de la distribución del color. Para que lo «universal» se manifieste, un deseo de «particularidad» debe seguir siendo un factor, al menos por el momento.

Estas dos pinturas son las últimas de esta especie. En cuanto las terminó, en la primavera de 1919, Mondrian regresó a París, totalmente confiado en que con sus cuadrículas modulares acababa de descubrir la respuesta definitiva a la mayoría de los problemas pictóricos a los que se enfrentaban los artistas tras el Cubismo. Pero la atmósfera había cambiado en la capital francesa, como ilustra la exposición de obras neoclásicas de Picasso. Esto ayudó sin duda a Mondrian a comprender que la absoluta «eliminación de lo particular» era un sueño utópico, y por tanto que la solución de la cuadrícula modular, a pesar de su radicalismo, era, si no una pista falsa, al menos adelantada a su tiempo, algo para el futuro lejano quizás, cuando las condiciones de percepción habrían cambiado, pero algo que nadie podría captar en la situación actual. Además, Mondrian comenzó a darse cuenta de que la cuadrícula modular no concordaba con sus propias teorías y creencias: en tanto en cuanto tales cuadrículas se basan en la repetición (para Mondrian, no había diferencia alguna entre el ritmo repetitivo de una máquina y el de las estaciones), y puesto que la reticulación (división en una red de cuadrados) genera un efecto óptico ilusionista (todas las ilusiones son



3 • Piet Mondrian, *Composición con cuadrícula 9 (Damera con colores claros)*, 1919
Óleo sobre lienzo, 86 x 106 cm

hazañas de la naturaleza), pensó que contradecían doblemente su proscripción teórica de lo «natural».

La invención del Neoplasticismo

Al término de 1920, el estilo maduro de Mondrian, al que llamó «Neoplasticismo», existía ya. Su invención fue el resultado de un intenso periodo de trabajo durante el cual Mondrian erradicó gradualmente la modularidad. La difícil meta que ahora se fijó fue reintroducir la composición sin restablecer la oposición jerárquica entre figura y fondo. El camino que escogió se basaba en la misma lógica que había dado origen a sus cuadrículas regulares, pero ahora al revés. El nuevo equilibrio no se basaría en la promesa de una equiparación de todas las unidades en su disonancia. Las ilusiones ópticas se eliminarían ahora por completo, no sólo los efectos del parpadeo visual inducido por el agrupamiento de líneas negras en las intersecciones de las cuadrículas sino incluso, al final, la posibilidad misma de contrastes de color: los planos de color dejan de ser contiguos y, a partir de ahora, son desplazados las más de las veces a la periferia de la pintura. No hay más oposición aquí entre la figura y el fondo en las cuadrículas modulares, pero ahora cada unidad, claramente diferenciada (es en este punto donde aparecen los colores primarios), aspira a destruir la centralidad de todas las demás.

Composición con amarillo, rojo, negro, azul y gris [4], la primera pintura neoplasticista propiamente dicha, demuestra la eficiencia del nuevo método de Mondrian. Aunque la lógica equilibradora de la pintura había pedido un cuadrado central de gran tamaño, no lo percibimos como tal. En este lenguaje pictórico, con su hostilidad a la idea de la *Gestalt* (o forma entendida como la separación de la figura de su fondo), nada, ni siquiera una forma fácilmente reconocible (rectángulo, cuadrado) situada en el eje de simetría, debe llevarse la parte del león de la atención. A partir de ahora, cada pintura neoplasticista sería un modelo microcósmico, un objeto práctico-teórico en el que los poderes destructivos del pensamiento dialéctico se ponen a prueba de nue-

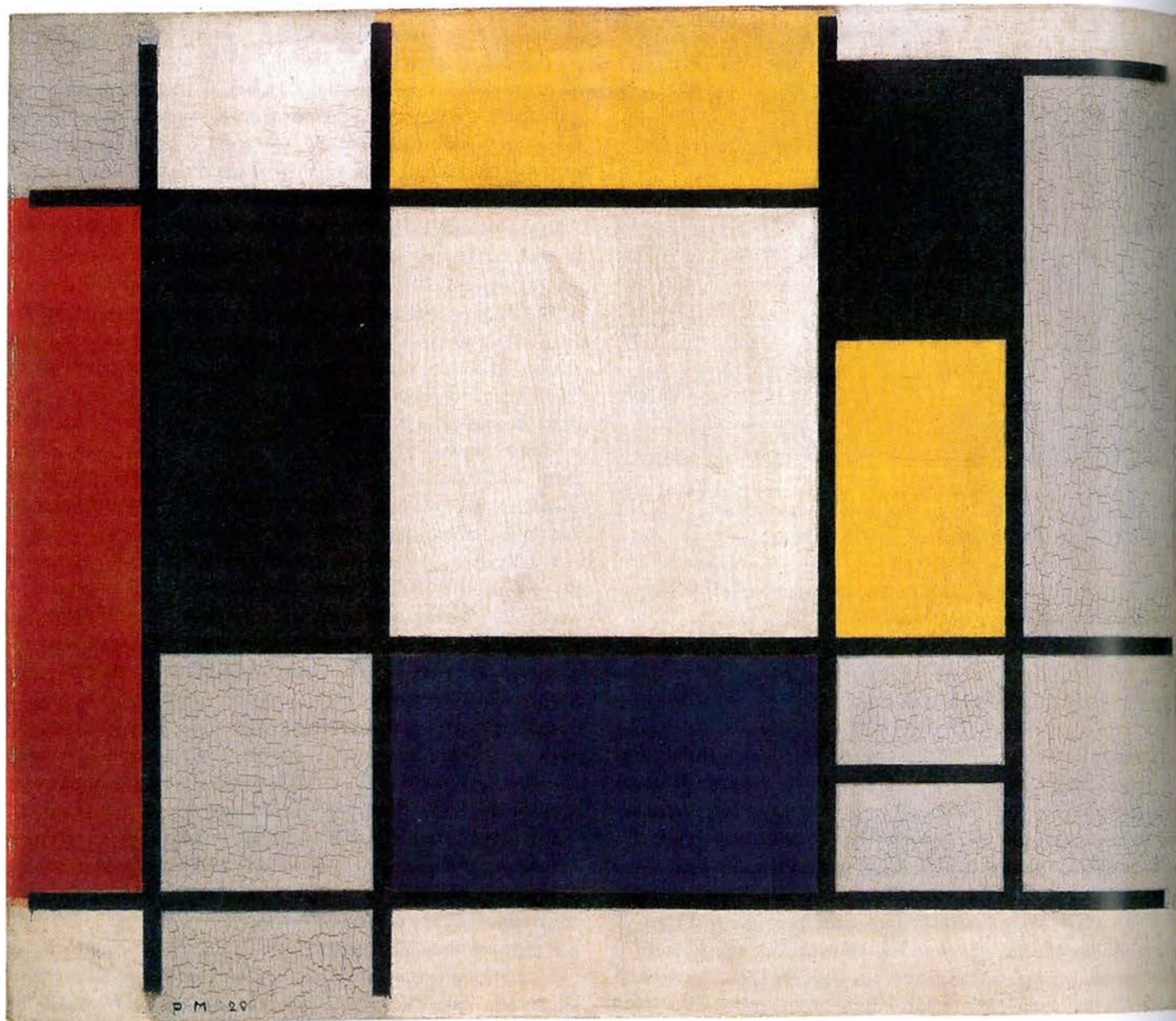
vo en cada ocasión. Utilizando un vocabulario que se fija de una vez por todas (no habría ningún cambio importante hasta los últimos años de Mondrian en Nueva York), Mondrian dedicaría pacientemente los veinte años siguientes a aplicarse a combatir la idea de la identidad como forma de autosuficiencia no amenazada por su contraria o su negación. Después de la figura y el fondo, abordaría el plano y la línea: uno tras otro, estos elementos de la pintura, y sus funciones seculares, serían cuestionados.

La mayoría de los pioneros de la abstracción eran evolucionistas incondicionales, pero Mondrian parece ser el único en el que coincidieron las palabras y los hechos. No va en detrimento de la fuerza mesiánica de sus convicciones, reforzadas por su hegelianismo, señalar que no trabajaba en el vacío. La ayuda y la adulación de colegas más jóvenes llegaron en el momento oportuno con el nacimiento de *De Stijl*, una revista fundada en octubre de 1917 por Van Doesburg, a cuyo alrededor se congregó un núcleo de pintores (Bart van der Leek y Vilmos Huszar) y arquitectos (J. J. P. Oud, Jan Wils y Robert van't Hoff), además de un escultor (Georges Vantongerloo) y un poeta (Antony Kok), todos los cuales se centraron en la modernidad como integración utópica de las artes en el espacio de la vida.

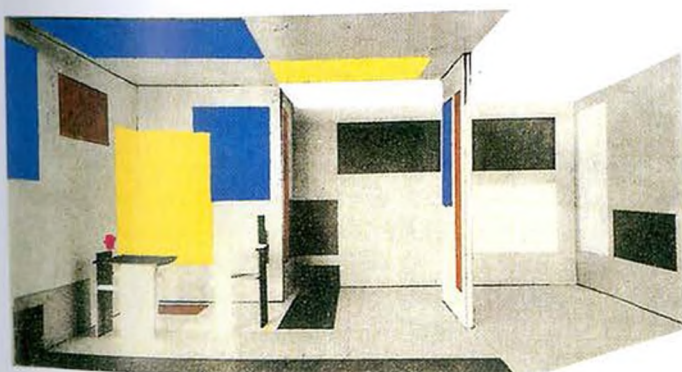
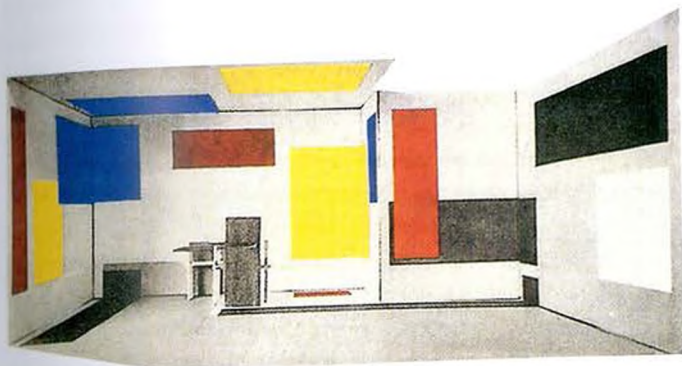
Van Doesburg fue el coordinador, pero Mondrian fue el mentor: su teoría del arte sirvió de base a la actividad colectiva del grupo, aun cuando las disensiones hicieron que varios miembros se alejaran muy pronto (como Van der Leek, reacio a renunciar del todo a la figuración en sus pinturas, o Jan Wils, demasiado ligado a la simetría en sus edificios). En su análisis de la oposición entre figura y fondo, ninguno de los pintores propondría algo más radical que Mondrian, pero sin duda el hecho mismo de que a Van Doesburg y a Huszar les preocupara el mismo problema le animó. Pero fue en su programa de colaboración donde el grupo *De Stijl* resultó más innovador.

El programa de trabajo del movimiento era típicamente moderno. Al igual que el Suprematismo de Kazimir Malevich, *De Stijl* concebía su producción como la culminación lógica del arte del pasado, y veía como motor de esta evolución «inevitable» la búsqueda ontológica por cada arte individual de su propia «esencia» y la eliminación de toda convención superflua (innumerables textos de Mondrian y sus iguales reflexionan sobre estos principios en relación no sólo con la pintura, la escultura y la arquitectura, sino también la música, la danza y la literatura). Lo que es específico de *De Stijl* es la manera en que sus miembros consideraban la articulación entre las artes individuales: nada puede conseguirse de la pura confusión de campos distintivos (la mezcla del *Art Nouveau* es criticada con dureza por Van Doesburg); nada es más censurable que la idea misma de artes «aplicadas»; cada arte tiene que determinar sus propios elementos irreducibles antes de intentar una fusión con cualquier otro arte. Artes diferentes sólo pueden unirse si comparten esos «elementos irreducibles», lo que explica la centralidad que tenía para *De Stijl* la relación entre la pintura y la arquitectura, dos medios disponibles para esa fusión debido a su uso común de las unidades de planos.

Al final, sin embargo, la colaboración entre arquitectos y pintores resultó sumamente difícil y llevó al progresivo desmantelamiento del grupo original, pues los practicantes de cada arte eran reacios a ceder cualquier prerrogativa a los del otro. El principal escollo fue teórico. Para Mondrian, la arquitectura, por su misma naturaleza, no podía ejecutar la abolición de la jerarquía, la centralidad y la «particularidad» que estaban en el centro de su estética. La arquitectura estaba



4 • Piet Mondrian, *Composición con amarillo, rojo, negro, azul y gris*, 1920
Óleo sobre lienzo, 51,5 x 61 cm



condenada por la anatomía (la estructura de pilar y dintel), por lo que –paradójicamente, ya que es no mimética– nunca podría volverse abstracta. Así pues, los pintores de De Stijl concebían su arte como un caballo de Troya que entraba en el espacio arquitectónico para acabar visualmente con su estructura anatómica, pero a costa de reintroducir una forma de ilusión. Por ejemplo, en el proyecto experimental de Huszar y Gerrit Rietveld de 1923, *Composición espacial en colores para una exposición, Berlín* [5], la forma física de la sala, especialmente sus rincones, es invalidada ópticamente por planos de color errantes. Así pues, aun cuando Mondrian conservó durante toda su vida el interés por la posibilidad del «interior abstracto» (la forma híbrida inventada por los miembros de De Stijl como consecuencia de su análisis colectivo), transformando sus sucesivos estudios, primero en París y después en Nueva York, en pinturas que despliegan sus elementos de planos por todo el espacio real de la sala, sabía que la «futura disolución del arte en el entorno» que había previsto antes como consecuencia lógica de su programa hegeliano no se haría realidad durante su vida, si es que sucedía alguna vez. Aunque siguió escribiendo acerca de todas las artes e imaginando cómo su teoría neoplástica, una vez trasladada a su dominio, las afectaría, la pintura siguió siendo el único campo inflexible de experimentación para él. De Stijl le había dado algunas respuestas importantes, pero retrospectivamente es evidente que no podía haber aprobado durante mucho tiempo la devolución de su lenguaje pictórico sumamente complicado a los principios del buen diseño.

BIBLIOGRAFÍA

- BLÖTKAMP, Carel, *Mondrian: The Art of Destruction*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1994.
 — et al., *De Stijl: The Formative Years*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1986.
 BOIS, Yve-Alain, «The De Stijl Idea», *Painting as Model*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1990.
 MONDRIAN, Piet, *The New Art — The New Life*, Boston, G. K. Hall & Co, 1986.
 RUDENSTINE, Angelica (ed.), *Piet Mondrian*, La Haya, Gemeentemuseum; Washington, D.C., National Gallery of Art; y Nueva York, Museum of Modern Art, 1994.
 TROY, Nancy, *The De Stijl Environment*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1983.

Marcel Duchamp pinta *Tu m'*, su última pintura, que resume los cambios emprendidos, como el uso del azar, la promoción del *readymade* y el estatus de la fotografía como «índice».

Marcel Duchamp había desembarcado en Nueva York en 1915 todavía rebotando de la celebridad de su *Desnudo bajando una escalera*, núm. 2, de 1912, la pintura más conocida de la Armory Show de 1913. Tanto si era como «Un bruto bajando una escalera», o como «Una explosión en una fábrica de tejas planas» (como dijo la prensa popular), esta pintura cubista, tras haber establecido una cabeza de puente para el vanguardismo en el Nuevo Mundo, había conseguido la bienvenida para su autor entre los mecenas y coleccionistas de arte en Manhattan y sus alrededores, figuras como Walter Arensberg, las hermanas Stettheimer y Katherine Dreier. No es sorprendente, pues, que esta última pidiera a Duchamp, en 1918, que hiciera una pintura larga, a modo de friso, para ponerla sobre las estanterías de su biblioteca, algo parecido al encargo de paneles decorativos que Hamilton Easter Field había hecho a Pablo Picasso en 1910. Lo sorprendente es que Duchamp lo aceptase.

Porque cuando llegó a América, Duchamp había dejado de trabajar con óleos; y la ambiciosa obra en la que comenzaría a trabajar en 1915, *La novia puesta al desnudo por sus solteros, incluso* (también conocida como *El gran vidrio*), no era, desde el punto de vista técnico, una pintura [1]. Apoyada en caballetes en el minúsculo apartamento que Arensberg prestó a Duchamp, en realidad eran dos hojas de vidrio muy grandes a las que se aplicaban dibujos de carácter sumamente enigmático mediante una variedad de curiosos medios: se «fijó» con todo cuidado en ciertos lugares el polvo que se había posado en la obra durante meses de inactividad; o se pegaron en su superficie formas de plomo y trozos de alambre; o, también, se adhirió un baño de plata en una zona determinada y después se rayó meticulosamente para dejar una tracería de línea reflejada. Aunque la ejecución fue meticulosa cuando de verdad se llevó a cabo, Duchamp sólo trabajó en ella de forma esporádica, y la obra no estuvo terminada hasta 1923. De hecho, dedicó tanto tiempo a crear el clima conceptual de la obra mediante el montón de notas que tomó, algunas ya de 1911, otras de 1915, que después publicó colectivamente con el título de *La caja verde* (1934).

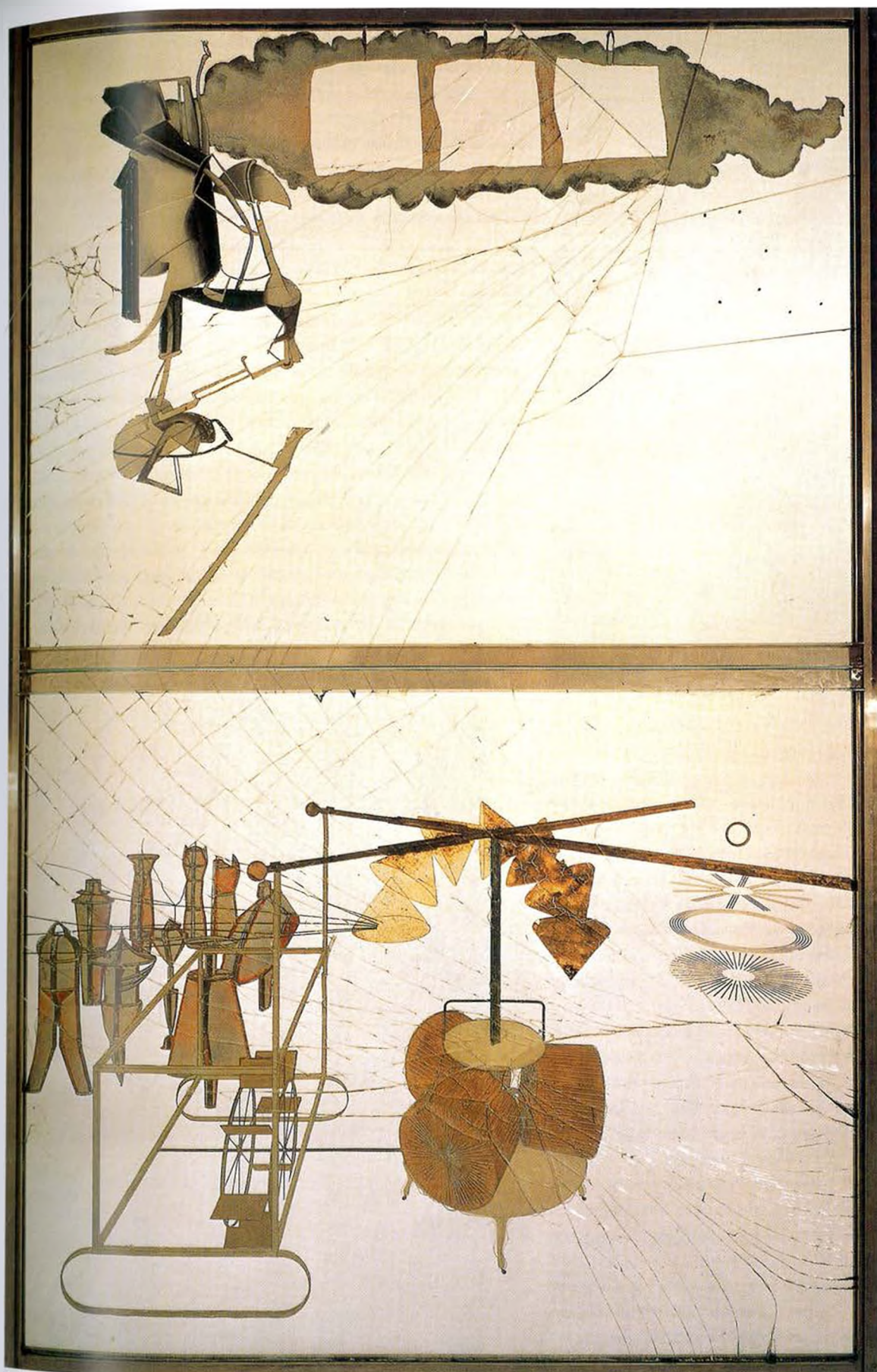
La nota titulada «Prefacio», a la que en consecuencia se concede alguna clase de autoridad sobre las diversas ideas generadas para *El gran vidrio*, está escrita en forma de extraño silogismo. «Siendo así», comienza, «[1] la cascada, [2] el gas de iluminación, determinaremos las condiciones del Estado de Reposo instantáneo [...] de una sucesión de hechos diferentes...»; siendo equivalente ese «Estado de Reposo instantáneo», nos dice en una apéndice a la nota, a «la expresión extra-

rápida». Ahora bien, si este «Prefacio» nos ofrece alguna pista de lo que Duchamp pensaba que estaba haciendo *en lugar de pintar*, está en los términos *instantáneo* (en francés *instantané*, la palabra que designa, si se usa como sustantivo, la fotografía instantánea) y *extra-rápida*. Porque en 1914 Duchamp había «publicado» un grupo de 15 notas que trataban de sus ideas sobre el arte colocando los trocitos de papel duplicados en cajas en las que normalmente se guardaban placas fotográficas de vidrio, cuyas capacidades técnicas avanzadas se indicaban mediante etiquetas con las leyendas «extra-rápida» o «exposición extra-rápida» en las cajas.

Si al principio podría parecer contraintuitivo considerar *La novia puesta al desnudo* como una fotografía—tan imponente, complicada y, según la propia expresión de Duchamp, de «apariencia alegórica» en comparación con la pequeña escala y la sencillez de una instantánea fotográfica—, debemos tener no obstante dos cosas en mente. La primera es el intenso «realismo» de los objetos suspendidos dentro del vidrio, no sólo por su sensación de solidez sino también por la acusada perspectiva de un solo punto que se utiliza para delinearlos (e indirectamente, el espacio que los contiene). La segunda es la impenetrabilidad de la «alegoría» misma, expresada por una parte por el artificio mecánico que alberga a los solteros y, por otra, por los armazones metálicos y la nube amorfa de la novia.

Usted aprieta el botón...

En los años anteriores a la publicación de las «Notas» de Duchamp, la única clave para esta misteriosa narración era el largo pero de alguna manera evasivo título de la obra, más una declaración de hecho—una novia es desnudada por sus (?) solteros— que una explicación del significado. Incluso después de su publicación, sin embargo, el misterio no se ha desvelado sino que sólo ha florecido en desciframientos cada vez más rebuscados: «el desnudamiento de la novia es una alegoría del amor cortés»; «el desnudamiento es una suerte de purificación alquímica, materia de baja ley convirtiéndose en espíritu»; «el desnudamiento es nuestro acceso a la cuarta dimensión»; etc. Como ninguna de estas explicaciones lleva a una «solución» definitiva sino sólo de vuelta al hecho bruto de que los objetos se encuentran en la solidez de su presentación «realista», encontramos un elemento de la fotografía que conecta los dos aspectos del vidrio: su verismo y su muda resistencia a la interpretación. Porque las fotografías no vinculan su texto interpretativo a ellas mismas del mismo modo en que pueden



1 • Marcel Duchamp, *La novia puesta al desnudo por sus solteros, incluso (El gran vidrio)*, 1915-1923

Óleo, barniz, lámina de plomo, alambre de plomo y polvo en dos láminas sobre paneles de vidrio, 276,9 x 175,9 cm

hacerlo las pinturas con sus protocolos compositivos. En cambio, la fotografía, mimeografiada directamente de la realidad, es una manifestación de hecho cuya explicación depende a menudo de un texto añadido, como el pie de foto de un periódico.

Al ocuparse de la fotografía misma como problema estructural, a principios de la década de 1960 el crítico y semiólogo francés Roland Barthes dijo que este elemento básico de la fotografía era su condición de ser «un mensaje sin código». Barthes comparaba de este modo la naturaleza del signo fotográfico con signos de diferentes tipos: cuadros o mapas, por ejemplo, o palabras. En la medida en que las palabras surgen de un fondo de lenguaje sistematizado con sus propias reglas gramaticales y su propio compendio léxico, estos signos concretos pertenecen a un sistema altamente codificado. Además, sólo desde dentro de este sistema el significado se adscribe a ellos, ya que ni tienen el mismo aspecto que la cosa a la que se refieren (del modo en que lo hacen los cuadros) ni son literalmente causados por ella (del modo en que lo son las huellas), por lo que su relación con el significado es puramente arbitraria y por lo tanto convencional; y para señalar su distinción de otros tipos de signos, los semiólogos los llaman símbolos.

A las imágenes, por otra parte, se les da el nombre de *icono*, pues están relacionadas con sus referentes no por convención sino a través del eje de la semejanza. Sin embargo, ellas también pueden ser compuestas o manipuladas para incorporar significados codificados: los colores nacionales, por ejemplo, o la disposición de los comensales por la que reconocemos la Última Cena.

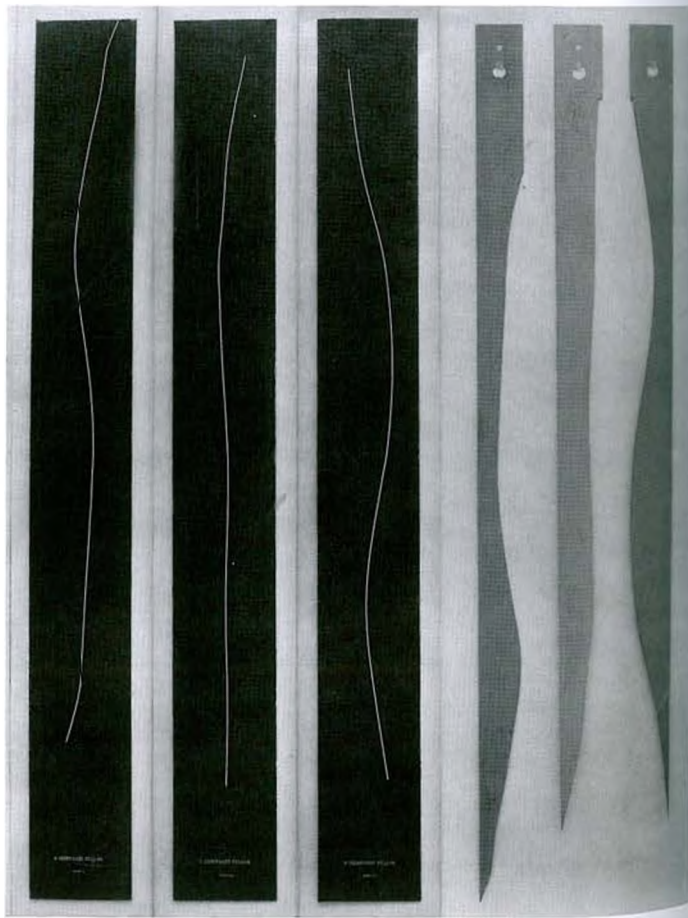
Es el último de los tres tipos de signo, el índice, el que se resiste absolutamente a la codificación, pues no puede reorganizarse ni recomponerse internamente. Esto se debe a que el índice es causado literalmente por su referente y por tanto tiene una relación de bloqueo con él: como la veleta empujada en cierta dirección por el viento, o la fiebre provocada en el cuerpo por los microbios, o los círculos que dejan en la mesa los vasos fríos, o las formas grabadas en la arena por la marea al retirarse. Así pues, si la fotografía es un mensaje sin código, esto la pone en la misma clase que las huellas y los síntomas médicos, y la distancia del techo de la Capilla Sixtina, sin importar lo semejante (o icónica) que una fotografía también pueda ser. El hecho de que sea una huella producida por procedimientos fotoquímicos —el índice del objeto al que se ha expuesto el medio sensible a la luz— es lo que cuenta para el semiólogo.

Parece ser que también era lo que contaba para Duchamp. Pues al otro lado del campo de *La novia puesta al desnudo* el índice encuentra múltiples repeticiones. No sólo son las siete formas cónicas de los «tamices» (la parte de la máquina de los solteros en la que se condensa el deseo masculino) corporeizadas mediante la fijación de la cantidad de polvo que cayó en el vidrio en el transcurso de varios meses (un índice del paso del tiempo), sino los nueve «disparos» (los rayos del deseo que realmente penetran en el reino de la novia) son huellas del lugar donde las cerillas disparadas desde un cañón de juguete impactan en la superficie. O también, los tres «esbozos de pistones» (aberturas en la figura con forma de nube agregada a la novia) son formas obtenidas colgando un cuadrado de tejido delante de una ventana abierta, fotografiando tres veces sus deformaciones causadas por el viento, y utilizando después los perfiles registrados en las estampas resultantes como plantillas desde las cuales transferir las figuras al vidrio.

Desde el punto de vista del procedimiento, la ejecución de los «pistones» sigue a la de las *Tres interrupciones estándar* [2], una obra anterior que Duchamp hizo dejando caer cuerdas de tres metros de largo desde la altura de un metro en una superficie en la que se fijaba la configuración totalmente aleatoria de cada una, utilizándose las tres para cortar plantillas que servirían de «patrones» ciertamente curiosos, pues cada uno de ellos tiene un perfil diferente y resulta en una longitud diferente. A esta actuación del azar elaborada artesanalmente, los «pistones» se limitaron a añadir la intervención más mecánica del obturador de la cámara y la copia fotográfica.

Pero las *Tres interrupciones estándar* subrayaban el sentido en que el índice —la única huella o precipitado de un acontecimiento o, en este caso, de un hecho aleatorio—, al ser un «mensaje sin código», es resistente al lenguaje. Porque el lenguaje depende de que sus signos (por ejemplo, sus palabras) sigan siendo estables durante los muchos casos de su repetición. Aun cuando un contexto determinado pueda reconfigurar la connotación o incluso el sentido (o significado) de una palabra, su forma (o significante) debe ser la misma para cada repetición de ella. Esto es aún más manifestamente cierto de las unidades de medida —como metros y centímetros— en las que el significante y el significado deben permanecer constantes de un contexto a otro. El patrón irónicamente no «standard» de Duchamp, que cambia de longitud de un caso a otro, desafía la codificación que da a la medición su precisión y su significado.

Una nota de *La caja verde* relaciona de manera explícita los dos sistemas —el lingüístico y el numérico— imaginando lo que Duchamp lla-



2 • Marcel Duchamp, *Tres interrupciones estándar*, 1913-1914

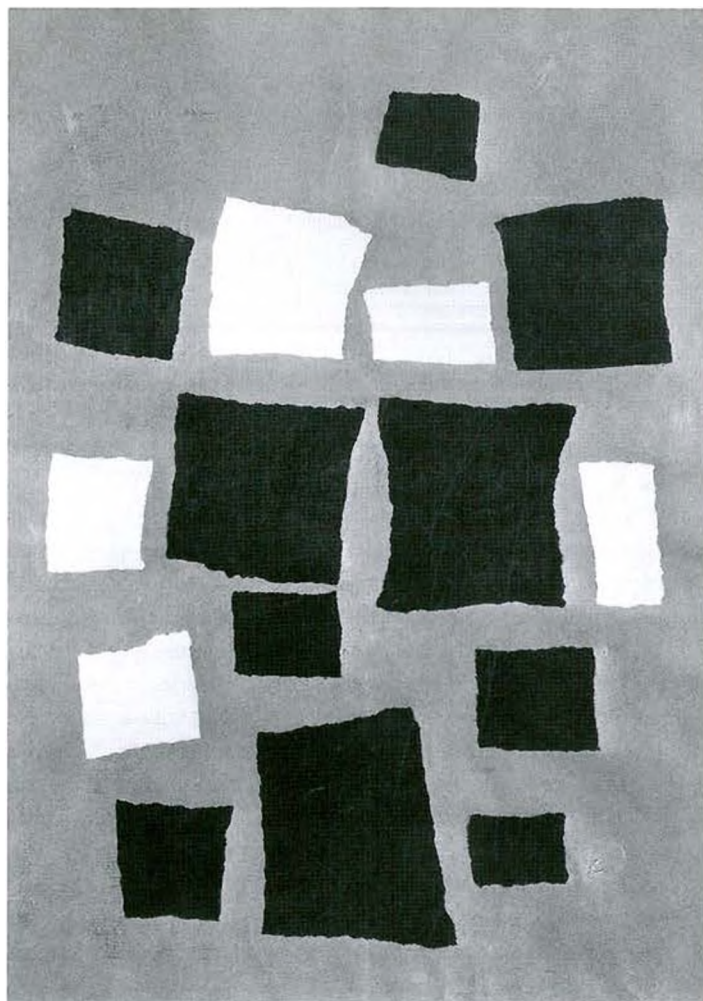
Hilo, cola y pintura sobre paneles de vidrio en una caja de madera, 28,2 x 129,2 x 22,7 cm

ma «palabras primas»: «Condiciones de un lenguaje: la búsqueda de las «palabras primas» («divisibles» sólo por sí mismas y por la unidad)». La imposibilidad de la entrada del número primo en las relaciones numéricas con el resto del sistema aritmético –ser divisible por otros números o dividirse en ellos– está pues explícitamente relacionado con una clase de signo lingüístico que se resiste a la «función combinatoria del lenguaje», las reglas que permiten bien que un pequeño conjunto de sonidos se recombinen en el inmenso conjunto de palabras que forman un vocabulario, o bien que permiten la combinación de estas palabras en un número infinito de frases. La «palabra prima» puede entenderse, más bien, como un índice alojado dentro del sistema del lenguaje, un marcador de un acontecimiento específico, como cuando un niño es bautizado con un nombre propio –que por tanto pertenece exclusivamente a ese niño– o cuando señalo con el dedo hacia algo y digo «esto», nombrando de este modo (pero sólo para el caso concreto de lo que señalo) un objeto en particular: este libro, esta manzana, esta silla.

Panorama del índice

Si hemos comenzado, pues, viendo *El gran vidrio* a través del modelo de la fotografía, lo que rápidamente empezamos a entender es que para Duchamp la categoría fotográfica, a su vez, se pliega en el modelo mucho más generalizado del índice, que puede ser visual (las instantáneas, por ejemplo, pero también el humo, las huellas dactilares, etc.) o verbal («esto», «aquí», «hoy»). Además, también nos damos cuenta de que el índice implica no sólo un cambio en el tipo tradicional de signo empleado por el artista visual (desde el icónico hasta el indicial), pero también un cambio profundo en el procedimiento artístico. Pues el índice, en la medida en que señala la huella de un acontecimiento, puede ser el precipitado de un hecho aleatorio, como en las deformaciones registradas por los «esbozos de pistones» de *El gran vidrio*. De hecho, Duchamp dijo explícitamente que las *Tres interrupciones estándar* eran «azar enlatado». Pero el azar, desde luego, descarta el deseo del artista tradicional de componer su obra, de prepararla paso a paso. Y al derogar la composición, el uso del azar también anula la idea de destreza que siempre se había asociado a la definición misma del artista. Al adoptar algo mucho más parecido al (e incluso más radical que el) eslogan fotográfico de Kodak, «Usted aprieta el botón, nosotros hacemos el resto», el uso del azar por Duchamp mecaniza la ejecución de la obra (el artista es como una cámara, por tanto despersonalizado) y sacrifica su destreza técnica (nada, ni siquiera una cámara, es necesario).

Las posibilidades del recurso de Duchamp al azar fueron aprovechadas rápidamente por otros que también sentían interés por estrategias para anular el papel de la composición en la ejecución de la obra. Uno de ellos fue Hans Arp, el artista dadaísta, que hacia 1915 comenzó a hacer collages rasgando trozos de papel y dejándolos caer en una superficie que los esperaba [3]. Otro fue Francis Picabia, que arrojó tinta en una página para hacer un manchón informe al que tituló *La Santísima Virgen* (1920). Al producir esta conjunción blasfema de signo carente de significado y fórmula sagrada, sin embargo, Picabia iba más allá de la aplicación del azar como procedimiento por Arp para participar en su ampliación por Duchamp a la esfera del significado –o más bien un cortocircuito en el campo del significado.



3 • Hans Arp, *Collage de cuadrados dispuestos según las leyes del azar*, 1916-1917
Collage de papeles de colores, 48,6 x 34,6 cm

Otra de las notas de *La caja verde* de Duchamp reúne el azar, la fotografía y el vacío lingüístico. Titulada «Especificación para *readymades*», declara que el *readymade* será cualquier objeto con el que se encuentre el artista en un momento que éste predetermine. Afirmando que esto es una especie de cita o encuentro, la nota lo compara con una instantánea fotográfica (el registro indicial del acontecimiento) pero también dice que es «como un discurso pronunciado en una ocasión cualquiera pero a tal y tal hora», es decir, un hecho lingüístico cuya inoportunidad mecanizada lo vuelve sin sentido.

Si bien hemos visto que las notas de Duchamp reúnen a menudo diversas líneas de las repercusiones del índice, en ningún otro lugar es más evidente esta tendencia a sintetizar que en su pintura de despedida para Katherine Dreier. Porque *Tu m'* [4], una especie de resumen de la producción poscubista de Duchamp, es un panorama del índice en sus muchas formas. Varios de sus *readymades* –la *Rueda de bicicleta* (1913) y el *Sombrero* (1916)–, a su vez el índice o las huellas de la cita a través de la cual Duchamp los encontró, se proyectan en el lienzo como sombras proyectadas (otra forma de índice). Las *Tres interrupciones estándar* aparecen en forma representada y como una serie de perfiles trazados a partir de sus plantillas. La representación recargada de una mano en ademán de señalar, con el dedo índice extendido hacia la parte derecha de la obra como para designar el sombrero con el gesto «esto», se abre a la forma verbal



4 • Marcel Duchamp, *Tu m'*, 1918

Óleo y grafito sobre lienzo, con cepillo limpiabotellas, imperdibles, tuerca y tornillo, 69,9 x 311,8 cm

del índice que finalmente se invoca en el título de la obra: *Tu m'* («Tú me _____»).

Del mismo modo que *esto* o *aquello* son palabras indiciales relacionadas con un referente sólo dentro del contexto temporal de un acto de pintura dado, los pronombres personales *tú* y *yo* son asimismo indiciales, y se relacionan con su referente en el contexto cambiante de un acto de lenguaje dado. Pues sólo aquel que dice «yo» llena el pronombre en el momento de pronunciarlo, durante cuyo tiempo su interlocutor se nombra como «tú», aunque se convierte en «yo» a su vez al asumir la otra parte de la conversación. Debido a que el significado de los pronombres personales cambia de este modo —nombrando ahora a un participante en un coloquio, ahora al otro— los lingüistas han llamado «conectores» a estas clases indiciales de palabra.

¿Qué significa, sin embargo, que en *Tu m'* Duchamp invoque las dos partes del coloquio a la vez, como si mezclara el decoro lingüísti-

co ocupando él mismo los dos polos: «Tú me _____»? Podía estar esto relacionado con otra nota de *La caja verde* que consiste en un pequeño boceto para *El gran vidrio* con la novia femenina en el registro superior con la leyenda MAR (de *maríée*) y los solteros masculinos del registro inferior con la leyenda CEL (de *célibataires*). Si se unen, naturalmente, estas dos sílabas producen el «Marcel» con el que Duchamp se nombra, aunque extrañamente escindido y duplicado como sería el caso de *Tu m'*.

Si el modo icónico de representación hubiera cambiado de manera significativa en el paso del naturalismo a formas modernas como el Cubismo o el Fauvismo, y si la perspectiva de punto único del sistema anterior hubiera sido atacada por la destrucción de la perspectiva que implicaba la modernidad, no obstante dentro de la representación icónica ciertas cosas permanecen constantes. Una de ellas es el supuesto de un sujeto o espectador unificado como el que entra en contacto con la imagen. La perspectiva había situado específicamente a



5 • Marcel Duchamp y Man Ray, *Belle Haleine, Eau de Voilette (Buen aliento, Agua de velo)*, 1921

Frasco de perfume con etiqueta de collage dentro de una caja de cartón ovalada violeta, 16,3 x 11,2 cm



Rose Sélavy

Uno de los bocetos que Duchamp dibujó para *El gran vidrio* y publicó en *La caja verde* muestra el doble campo del trabajo con la zona superior con la leyenda «MAR» (abreviatura de *mariée* [novia]) y en la inferior «CEL» (abreviatura de *célibataires* [solteros]). Con esta identificación personal con los protagonistas del *Vidrio* (MAR + CEL = Marcel), Duchamp pensó en asumir una imagen femenina. En una entrevista concedida a Pierre Cabanne declaró:

Cabanne: Rose Sélavy nació en 1920, según tengo entendido.

Duchamp: En efecto, quería cambiar mi identidad, y la primera idea que tuve fue adoptar un nombre judío. [...] No encontré un

nombre judío que me gustara especialmente, o que me tentara, y de pronto tuve una idea: ¿por qué no cambiar de sexo? Era mucho más sencillo. Así que el nombre de Rose Sélavy vino de eso...

Cabanne: Llegó tan lejos en su cambio de sexo como para dejarse fotografiar vestido de mujer.

Duchamp: Fue Man Ray quien hizo la fotografía...

Duchamp, que había dejado de trabajar en el *Vidrio* en 1923, trasladó su iniciativa artística a este nuevo personaje y encargó la impresión de tarjetas de visita en las que su nombre y profesión constaban como «Rose Sélavy, oculista de precisión». Las obras que haría como «oculista» eran máquinas con discos ópticos giratorios —la *Demisfera Rotatoria* y los *Rotorrelieves*— así como películas, como *Anemic Cinema*.

Hay una manera de entender la actividad de Rose Sélavy como el socavamiento del sistema estético kantiano, en el que la obra de arte se abre a un espacio visual colectivo reconociendo, en efecto, la simultaneidad de puntos de vista de todos los espectadores que se congregan para verla, una multiplicidad cuya apreciación de la obra habla, como diría Kant, con la voz universal. Por el contrario, las «ópticas de precisión» de Duchamp estaban disponibles, como los orificios de la puerta de su instalación *Etant données*, a un solo espectador cada vez. Organizadas como ilusiones ópticas, eran claramente la proyección visual solitaria del espectador situado en el vector correcto para experimentarlas. Cuando los *Rotorrelieves* —un conjunto de tarjetas impresas— giraban como discos visuales en el plato de un fonógrafo, sus diseños de círculos concéntricos ligeramente sesgados trazan una espiral para florecer hacia fuera como un globo que se infla y luego para invertirse en un movimiento de succión hacia dentro. Algunos parecían ojos o pechos, temblorosos en un espacio fantasmal; otro lucía un pecesito rojo que parecía nadar en un estanque cuyo tapón se había quitado, por lo que el pez era succionado hacia el desagüe. En este sentido, el cambio de Duchamp a Rose y sus actividades señala un giro del interés por lo mecánico (la Máquina de los solteros, el Molinillo de chocolate) a la preocupación por lo óptico.

este espectador en su trazado de un mirador preciso. Pero tanto el Cubismo como el Fauvismo, al encontrar otros medios de unificar el espacio pictórico, también se dirigen a un sujeto humano unificado: el espectador/intérprete de la obra.

La última consecuencia del traslado por Duchamp de este campo de operaciones del signo icónico al indicial se hace evidente en este contexto. Porque más allá de señalar una ruptura con el «retrato» y un rechazo de la «destreza», más allá de su desplazamiento del significado de código repetible a hecho único, el aspecto del índice como conector tiene repercusiones para la posición del sujeto, de quien dice «yo», en este caso Duchamp «él mismo». Porque como sujeto del gran autorretrato ensamblado por *Tu m'*, Duchamp se declara un sujeto disyuntivo, fracturado, escindido axialmente en los dos polos enfrentados del espacio pronominal, incluso cuando se escindiría sexualmente en los dos polos opuestos del género en los muchos autorretratos fotográficos que haría vestido de mujer y firmaría «Rose

Sélavy» [5]. Adoptando el «je est un autre» («yo es otro») de Rimbaud, el despedazamiento de la subjetividad fue quizá el acto más radical de Duchamp.

BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, Roland, «The Photographic Message» y «The Rhetoric of the Image», en *Image, Music, Text*, Nueva York, Hill and Wang, 1977 [ed. cast.: «El mensaje fotográfico» y «Retórica de la imagen», en *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*, trad. C. Fernández Medrano, Barcelona, Paidós, 2002].
- DUCHAMP, Marcel, *Salt Seller: The Writings of Marcel Duchamp (Marchand du Sel)*, eds. Michel Sanouillet y Elmer Peterson, Nueva York, Oxford University Press, 1973.
- DUVE, Thierry de, *Pictorial Nominalism: On Duchamp's Passage from Painting to the Ready-made*, trad. Dana Polan, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991.
- (ed.), *The Definitively Unfinished Marcel Duchamp*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1991.
- KRAUSS, Rosalind, «Notes on the Index», *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1985.
- LEBEL, Robert, *Marcel Duchamp*, Nueva York, Grove Press, 1959.

Pablo Picasso celebra su primera exposición individual en París en 13 años: el comienzo del pastiche en su obra coincide con una reacción antimoderna generalizada.

Cuando el alemán Wilhelm Uhde, coleccionista y marchante de arte de vanguardia francés, entró en la Paul Rosenberg Gallery en 1919, se quedó atónito. En lugar del poderoso estilo que había visto desarrollar a Picasso en los años anteriores al estallido de la Primera Guerra Mundial —primero el Cubismo Analítico, un importante ejemplo del cual fue el retrato del propio Uhde que hizo Picasso en 1910, después el *collage* y por último el «Cubismo Sintético» (la forma que el *collage* adoptó cuando se transformó en pintura al óleo sobre lienzo)— Uhde se vio ante una extraña mezcla.

Por una parte había retratos neoclásicos, que recordaban el estilo de Ingres, Corot, el Renoir tardío, de hecho la panoplia entera de los artistas franceses del siglo XIX influidos por la tradición clásica, desde la antigüedad griega y romana, pasando por el Renacimiento, hasta la obra de pintores franceses del siglo XVII como Poussin [1]. Por otra parte había naturalezas muertas cubistas, pero ahora de forma equilibrada: impregnadas de vistas de espacio profundo, empujadas por una paleta decorativa de rosas y azules cerúleos. Uhde recuerda:

Me hallé en presencia de un enorme retrato en lo que se conoce como estilo Ingres; el convencionalismo, la sobriedad de la actitud parecían estudiados, y parecían estar reprimiendo algún secreto patético. [...] ¿Qué significaban aquel cuadro y los demás que vi en aquella ocasión? ¿Eran sólo un paréntesis, un gesto, espléndido pero carente de significado?

Deseoso de ver como un simple paréntesis, un desfallecimiento momentáneo de sus verdaderas energías creativas, lo que consideraba traición de Picasso a sí mismo, Uhde sospechaba sin embargo que el artista había capitulado ante algo más siniestro, ante el miedo que inspiraba la xenofobia desatada por el nacionalismo francés durante la guerra, un odio a todo lo extranjero que ya se había manifestado antes de la guerra en una campaña cultural en la que se vinculaba el Cubismo con el enemigo que se acercaba y se le colgó la etiqueta despectiva de «*boche*» («alemán»). En consecuencia, Uhde continúa su especulación sobre la causa de lo que ha visto:

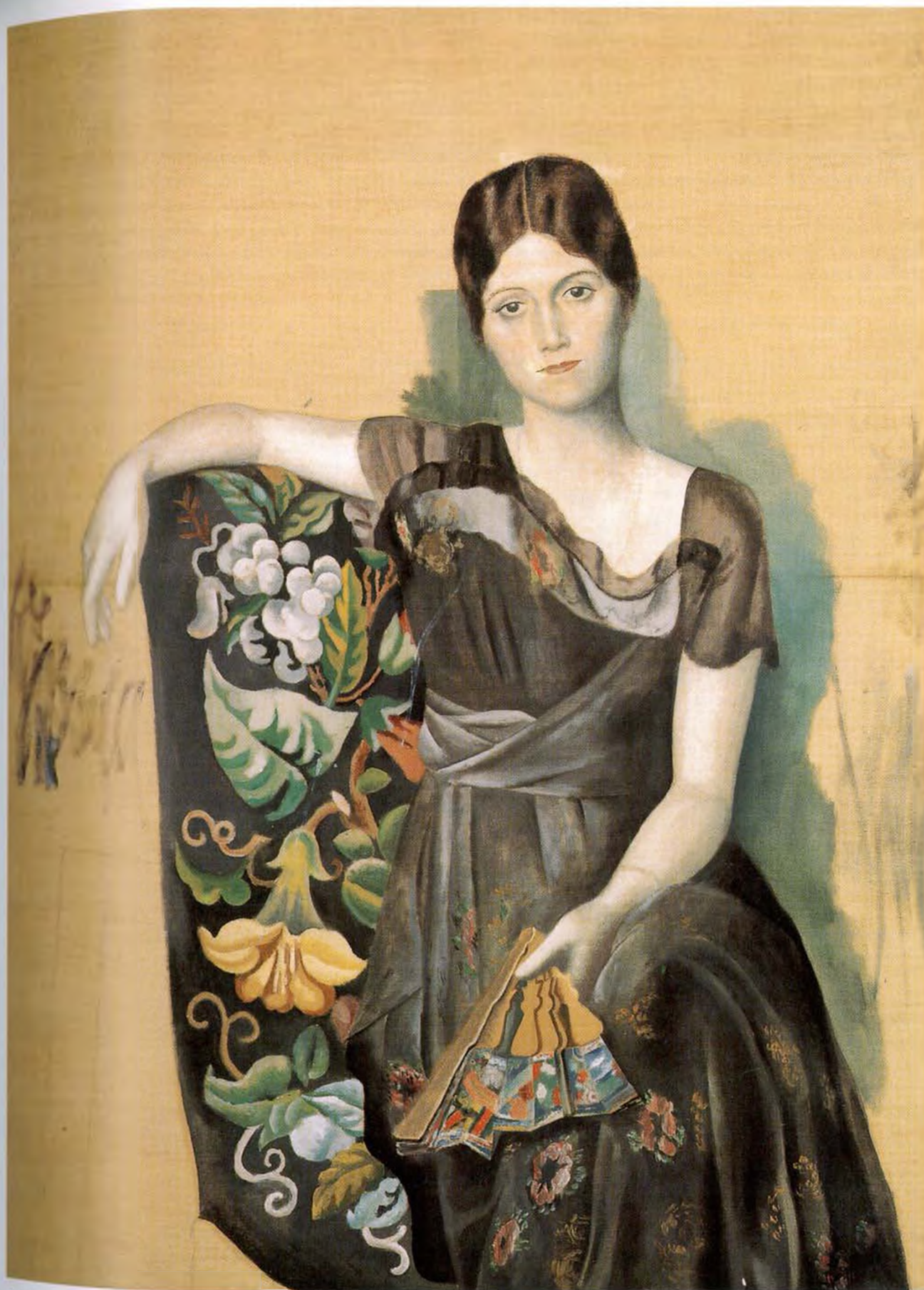
Ahora bien, ¿era que en aquella época en que los hombres se regían por el odio [...] [Picasso] pensó que innumerables personas le apuntaban con el dedo, reprochándole sus fuertes simpatías alemanas y acusándole de estar secretamente en connivencia con el enemigo? [...] ¿Intentaba alinearse definitivamente en el bando francés, y estos cuadros daban fe del tormento de su alma?

Entre las muchas cosas que se desprenden de esta escena, las dos más obvias tienen que ver con la enormidad de la ruptura que Uhde percibió en el arte de Picasso y, dado esto, su convicción de que su explicación debía hallarse en una causa exterior a la lógica interna de la obra misma.

Muchos historiadores se han unido después a Uhde en la búsqueda de esa explicación, si bien no todos coinciden con él en lo relativo a la naturaleza de esta causa externa. Pero para aquellos que toman partido por Uhde al buscar la respuesta en la política, esa explicación va unida a *rappel à l'ordre* (llamada al orden), la reacción generalizada en la posguerra contra lo que se consideraba la promoción por parte de la vanguardia de medios expresivos anarquistas y antihumanistas, y la adopción en su lugar de un clasicismo digno de la tradición francesa («mediterránea»).

¿Seguía ahora Picasso, el líder de la vanguardia, la estela de aquel «retorno» masivo, siendo su nave incapaz de seguir su rumbo contra la marea alta de la reacción histórica? Para algunos estudiosos, la verdadera fecha de la conversión de Picasso suscita dudas sobre la explicación del *rappel à l'ordre* de la posguerra. Porque Picasso había comenzado ya a adoptar un estilo clásico durante la guerra, como, por ejemplo, en sus retratos dibujados de 1915 de Max Jacob [2] y Ambroise Vollard. Así pues, en cambio, estos estudiosos examinan las circunstancias de la vida personal de Picasso. Citan su aislamiento, mientras estrechos aliados artísticos como Braque y Apollinaire partían al frente, y Eva Gouel, la compañera de los años anteriores a la guerra, moría de cáncer; mencionan su creciente descontento con un estilo cubista que se había vuelto cada vez más formulario y, en manos de seguidores menores, banal; consideran su entusiasmo al ser barrido por el encanto de los Ballets Rusos, con su personal excéntrico como Sergei Diaghilev, sus elegantes bailarinas y su rutilante clientela; por último, consideran el hecho de que sucumbiera a los encantos de Olga Koklova, la bailarina del cuerpo de los Ballets Rusos con la que Picasso se casaría en 1918 y a la que permitiría integrarle en ese mundo de riqueza y placer para el cual la vanguardia sólo era otra forma de elegancia.

Pero si bien estas dos explicaciones —una sociopolítica, otra biográfica— están en desacuerdo, coinciden en buscar la razón de aquel cambio fuera de los límites de la auténtica obra de Picasso. En este punto comparten una interpretación común acerca de la naturaleza de la explicación causal. En consecuencia, se oponen a otra posición que insiste en que el estilo de la posguerra puede deducirse lógicamente



1 • Pablo Picasso, *Olga Picasso en una butaca*, 1917 (detalle)
 Óleo sobre lienzo, 130 x 88,8 cm

mente del propio Cubismo y de ese modo, como el desarrollo de un organismo, su codificación genética es totalmente interna y más o menos inmune a factores externos. El principio que este bando ve en juego –interno al propio Cubismo– es el *collage*: el injerto de material heterogéneo en la superficie hasta entonces homogénea de la obra de arte. Si el *collage* podía pegar libritos de cerillas y tarjetas de visita, muestras de papel de empapelar y papel de prensa al campo del Cubismo, razonan, ¿por qué no puede extenderse esta práctica al injerto de toda una serie de estilos «extraños» a una obra en desarrollo, de modo que se rehaga a Poussin en el estilo de la escultura griega arcaica, o las composiciones realistas del pintor del siglo XVII Le Nain se presenten a través de los alegres confetti del puntillismo de Seurat? En última instancia, los defensores de esta posición afirman que no es necesario explicar el cambio en Picasso, pues de hecho nada cam-

bia; el principio del *collage* sigue siendo el mismo, sólo la materia «extraña» cambia un poco.

Contexto y factores internos

La división radical entre estos dos bandos de estudiosos nos lleva cara a cara ante la cuestión del método histórico. La explicación contextual se contrapone a la teoría del desarrollo del individuo creativo determinado internamente, y cada una de estas posiciones piensa que la otra es ciega a ciertos hechos. Los contextualistas, por ejemplo, entienden que el otro bando se niega a afrontar el contenido reaccionario provocado por el neoclasicismo y la necesidad de encontrar la fuente de esa reacción; los partidarios de los factores internos consi-



Sergei Diaghilev (1872–1929) y los Ballets Rusos

A finales del siglo XIX, el músico alemán Richard Wagner teorizó sobre el logro que esperaba que su teatro operístico alcanzaría con el término *Gesamtkunstwerk*. Esta idea de un «obra de arte total» significaba la coordinación de todos los sentidos –sonido, espectáculo, narración– en una única continuidad. El movimiento antimoderno de la posición de Wagner residía en su negación de la idea de la obligación de una obra determinada a revelar los límites de su propio medio y buscar su propia posibilidad de significado dentro de esos límites. Pero Wagner nunca alcanzó una auténtica *Gesamtkunstwerk*; le correspondió hacerlo a otra forma de teatro musical y a otro empresario de otro país. Durante la primera mitad del siglo XX, Sergei Diaghilev, el director ruso de los Ballets Rusos, reunió la gama completa del talento de vanguardia para tejer un suntuoso tejido de espectáculo visual: sus compositores fueron desde Igor Stravinsky y Erik Satie hasta Darius Milhaud y Georges Auric; sus coreógrafos fueron Massine y Nijinsky; sus diseñadores de decorados y vestuario fueron Picasso, Georges Braque y Fernand Léger, entre otros.

El escritor Jean Cocteau describe la reunión que organizó en 1919 entre Diaghilev y Picasso para convencer a éste de que colaborase en el ballet *Parade*, del propio Cocteau:

Tenía entendido que existía en París una Derecha artística y una Izquierda artística, que se ignoraban o se desdaban sin ningún motivo válido y que era perfectamente posible reunir. Era cuestión de convertir a Diaghilev a la pintura moderna, y a los pintores modernos, especialmente Picasso, a la estética suntuosa y decorativa del ballet: de lograr con paciencia que los cubistas salieran de su aislamiento, convenciéndoles de que abandonaran su hermético folclore de Montmartre de pipas, cajetillas de tabaco, guitarras y periódicos viejos [...] el descubrimiento de una solución moderada adaptada al gusto por el lujo y el placer, del renacido culto a la «claridad» francesa que surgía en París incluso antes de la guerra [...] esa fue la historia de *Parade*.

La «estética suntuosa y decorativa» a la que aludía Cocteau era una magnífica textura de *Art Nouveau*, tan enojada y dorada como cualquier lámpara de Tiffany o cualquier interior oriental. Para *Parade*, Picasso y Satie tuvieron que desafiar la inclinación hacia el esplendor orientalista del diseñador habitual de los Ballets Rusos, Léon Bakst, sustituyéndolo por la monotonía ascética de los decorados cubistas y dando rienda suelta a los sonidos de máquinas de escribir y cancioncillas populares ante el horrorizado público, que respondió con una sarta de insultos contra el escenario: «*métèques*» [mestizos] y «*boches*» [alemanes]. Cocteau, que se enorgullecía de estar a la moda y de su comprensión del elevado gusto cultural para los barrios bajos ocasionales, tenía como divisa: «Hay que saber hasta dónde se puede llegar demasiado lejos». Pero al parecer en *Parade* él y Diaghilev habían ido demasiado lejos y el público, junto con las patrocinadoras del ballet –la Comtesse de Chabrillon, la Comtesse de Cheigné y la Comtesse de Beaumont–, no pudo esperar para decirse.

Las compañías de ballet se consideraban ahora herederas de las ambiciones de la vanguardia artística. Una en particular fue el Ballet Suedois (Ballet sueco), cuyo director, Rolf de Maré, recurrió a Francis Picabia para el diseño de la escenografía de *Relâche* (1924), título que era en sí mismo un desaire a su público ya que significaba «representación cancelada». La escenografía de Picabia consistía en más de 300 faros de automóvil enfocados hacia el público y que se encendían al unísono al término de uno de los actos con una furia deslumbrante y sádica.

deran que su posición está confirmada por la fecha temprana del cambio de Picasso, que demuestra que debió de ser motivado por algo originario de su voluntad creativa y sin solución de continuidad sin problemas con su interés anterior por el Cubismo.

Los historiadores positivistas entre nosotros (o los impulsos positivistas dentro de cada uno de nosotros) querrían cortar el nudo de este argumento presentando un documento que zanje el debate: una carta de Picasso, por ejemplo, o una declaración en una entrevista en la que diga qué significó para él este cambio de estilo o qué pretendía con él. Sin embargo, rara vez existen esas cosas en relación con Picasso (en realidad, ni con la mayoría de los demás artistas), e incluso en las contadas ocasiones en que existe, *sigue siendo* necesario interpretarlo. En este caso, por ejemplo, Picasso pareció tomar partido por los factores internos cuando, respondiendo al director de orquesta suizo Ernest Ansermet, que le preguntó en Roma en 1917 por qué adoptaba simultáneamente dos estilos totalmente opuestos (el Cubismo y el neoclasicismo), Picasso se limitó a bromear: «¿No lo ve? ¡Los resultados son los mismos!».

Pero hay historiadores del arte que no pueden aceptar esta respuesta, que parece representar su propia ceguera a la diferencia entre modernidad y pastiche, o entre autenticidad y fraudulencia. El arte moderno, del que el Cubismo fue un ejemplo fundamental, se juega su reivindicación de autenticidad a su progresivo descubrimiento de las realidades estructurales y materiales (y por lo tanto objetivamente demostrables) de un medio artístico dado; mientras el pastiche —la imi-

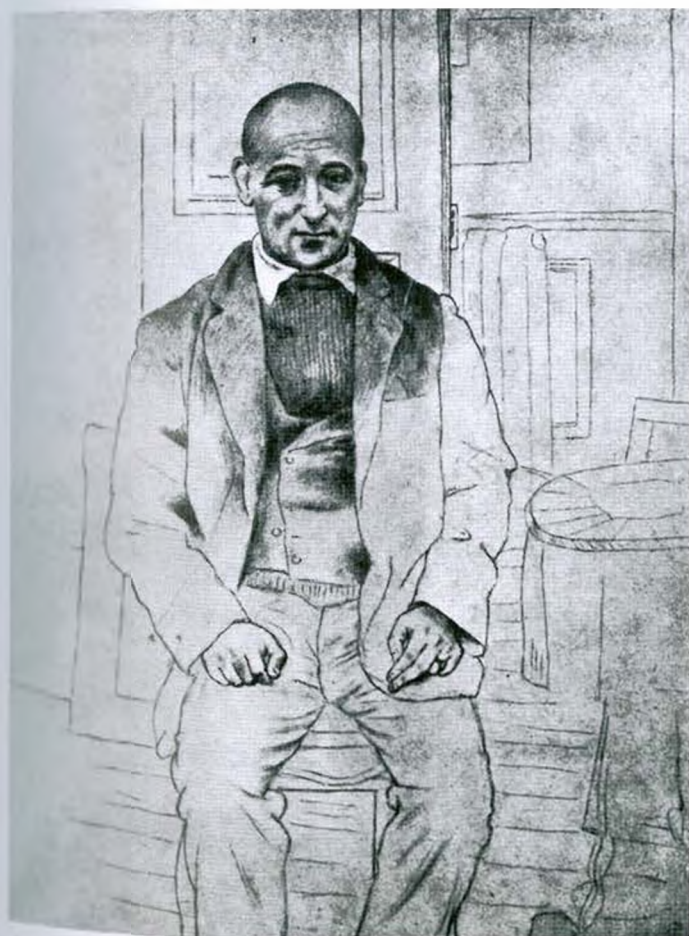
tación flagrante por un artista del estilo de otro— hace caso omiso de esta idea de una lógica pictórica interna que ha de ser revelada, una lógica que excluye ciertas opciones y mantiene en cambio que todas las opciones están abiertas al espíritu creativo. Así pues, el Cubismo y el pastiche del neoclasicismo no pueden ser «lo mismo», y deberíamos reformular nuestro problema histórico preguntando qué pudo hacer que Picasso, ya en 1915, imaginase que lo eran.

En este punto es importante entender que había comenzado ya una lucha, inmediatamente antes de la guerra, por el legado del Cubismo, es decir, por el futuro que el propio Cubismo había hecho posible. Por una parte, había artistas —como Piet Mondrian, o Robert Delaunay, o František Kupka (o en Rusia, Kazimir Malevich)— que creían que este legado era la abstracción pura, el siguiente paso lógico después de la cuadrícula ascéticamente reducida del Cubismo Analítico de 1911-1912. Por otra, había otros, como Marcel Duchamp y (brevemente) Francis Picabia, que entendían el Cubismo como una apertura a la mecanización del arte en una extensión obvia del *collage* al *readymade*. El desarrollo del Cubismo por Picabia en esa segunda dirección adoptó la forma de lo que llamó «mecanomorfos», objetos industriales (como bujías o piezas de turbinas o cámaras) representados fríamente por medio del dibujo mecánico y proclamados retratos (ya sea del fotógrafo Alfred Stieglitz, el crítico Marius de Zayas, o «una muchacha americana en estado de desnudez» [3]). Es interesante señalar que la fecha de la mayor parte de esta producción fue 1915, y apareció en la revista 291, que sin duda Picasso habría visto.

Ahora bien, si estas dos opciones eran lo que la vanguardia consideraba el siguiente paso lógico del Cubismo, no eran las posibilidades que el propio Picasso consideró aceptables como destino de «su» creación. Siempre ruidosamente contra la abstracción, también se opuso a toda mecanización del ver (como en la fotografía, según algunos) o del hacer (como en el *readymade*).

Así pues, si el principio exacto de la adopción del clasicismo por Picasso —1915— rechaza la idea de causa externalista y respalda la idea de algo interno a la obra, esa misma fecha inaugura una explicación internalista que, lejos de reprimir la forma antimoderna, reaccionaria de su pastiche, explicará su continuidad con el Cubismo y su ruptura total con él. Porque en el verano de 1915 Picasso hubo de enfrentarse a las propias consecuencias lógicas del Cubismo en forma de los retratos mecanomorfos publicados de Picabia: dibujados mecánicamente, fríamente impersonales, *readymade*. Pero al diseñar su propio rechazo de esas consecuencias como neoclasicismo, Picasso emprendió una extraña campaña propia de ejecución de retratos, en la que comenzó a producir una imagen tras otra, cada una asombrosamente parecida a la otra en cuanto a pose, iluminación, tratamiento, escala y, en particular, el manejo de la línea, que, extrañamente invariable y gráficamente insensible, parecía ser producida más como acto de calco que como registro de la visión [4].

Es posible, incluso preferible, pues, describir el neoclasicismo de Picasso con las mismas palabras exactas que hemos empleado para los mecanomorfos de Picabia: dibujados mecánicamente, fríamente impersonales, *readymade*. No hay motivo para que el clasicismo no pudiera ser adoptado como estrategia para elevarse por encima del nivel industrial del objeto producido en serie, que el *readymade* ensalzó y en el que la pintura y la escultura abstractas participaron a su manera adoptando el principio de la producción en serie, por ejemplo, o bajando el nivel de destreza técnica necesario para ejecutar las formas.



2 • Pablo Picasso, *Max Jacob*, 1915
Lápiz sobre papel, 33 x 25 cm

▲ 1913, 1915, 1917 ● 1914, 1918 ■ 1916b

1910-1919

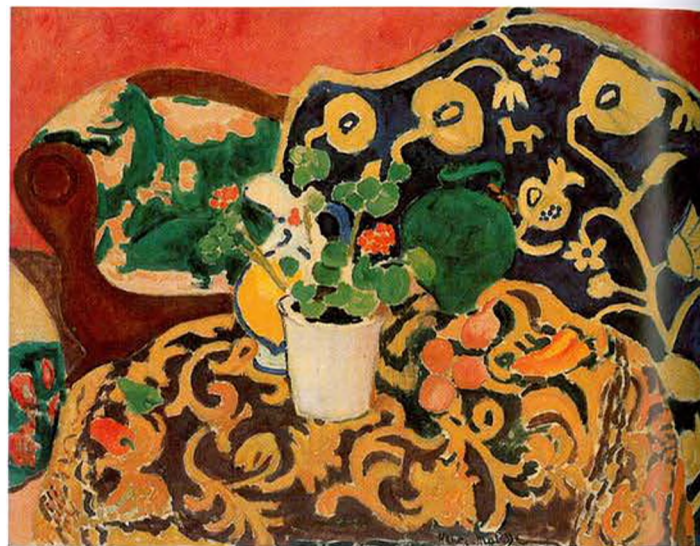
- 100 1910 *La danza II* y *La música* de Henri Matisse son condenadas en el Salon d'Automne de París: en estas obras, Matisse lleva al extremo su concepto de lo «decorativo», creando un campo visual expansivo de color que es difícil contemplar. YAB
- 106 1911 Pablo Picasso devuelve las cabezas de piedra ibéricas «tomadas en préstamo» al Museo del Louvre de París, de donde habían sido robadas: transforma su estilo primitivista y con Georges Braque comienza a desarrollar el Cubismo Analítico. RK
Recuadro: Guillaume Apollinaire RK
- 112 1912 Se inventa el *collage* cubista en medio de un conjunto de circunstancias y acontecimientos contradictorios: la continuidad de la inspiración de la poesía simbolista, el ascenso de la cultura popular y las protestas socialistas contra la guerra en los Balcanes. RK
- 118 1913 Robert Delaunay expone sus pinturas de «Ventanas» en Berlín: los problemas y paradigmas iniciales de la abstracción se elaboran en toda Europa. HF
- 125 1914 Vladimir Tatlin desarrolla sus construcciones y Marcel Duchamp propone sus *readymades*, el primero como transformación del Cubismo, el segundo como ruptura con él; de este modo, ofrecen críticas complementarias de los medios artísticos tradicionales. HF
Recuadro: La «Peau de l'Ours» RK
- 130 1915 Kazimir Malevich exhibe sus lienzos suprematistas en la exposición «0.10», en Petrogrado, aunando de este modo los conceptos de arte y literatura del formalismo ruso. YAB
- 135 1916a Se presenta en Zúrich el movimiento internacional del Dadaísmo como doble reacción a la catástrofe de la Primera Guerra Mundial y a las provocaciones del Futurismo y el Expresionismo. HF/RK
Recuadro: Publicaciones dadaístas RK
- 142 1916b Paul Strand entra en las páginas de la revista *Camera Work* de Alfred Stieglitz: se forma la vanguardia estadounidense en torno a una reacción compleja entre la fotografía y las otras artes. RK
Recuadro: La «Armory Show» RK
- 148 1917 Después de dos años de intensa investigación, Piet Mondrian abre el camino de la abstracción, hecho al que siguió de inmediato el lanzamiento de *De Stijl*, la primera revista de vanguardia dedicada a la causa de la abstracción en el arte y la arquitectura. YAB
- 154 1918 Marcel Duchamp pinta *Tu m'*, su última pintura, que resume los cambios emprendidos, como el uso del azar, la promoción del *readymade* y la posición de la fotografía como «índice». RK
Recuadro: Rose Sélavy RK
- 160 1919 Pablo Picasso celebra su primera exposición individual en París en 13 años: el comienzo del pastiche en su obra coincide con una reacción antimoderna generalizada. RK
Recuadro: Sergei Diaghilev y los Ballets Rusos RK
Recuadro: *Rappel à l'ordre* RK

La danza II y *La música* de Henri Matisse son condenadas en el Salon d'Automne de París: en estas obras, Matisse lleva al extremo su concepto de lo «decorativo», creando un campo visual expansivo de color que es difícil contemplar.

«**M**i cuadro me echó a la calle!», declaró Matisse a un amigo ante la sorpresa de éste por lo inesperado de la visita. Dos días antes este amigo le había dejado preparando meticulosamente sus materiales y haciendo acopio de provisiones, jurando que se encerraría durante un mes para realizar un encargo importante que acababa de recibir, y ahora Matisse creía que era incapaz de añadir una sola pincelada más a un lienzo pintado a toda prisa. El cuadro en cuestión era *Naturaleza muerta, Sevilla* o bien *Naturaleza muerta española* [1], pintados ambos «febrilmente» en diciembre de 1910, mientras el artista descansaba en España. «Es la obra de un hombre nervioso», diría Matisse más tarde de la pareja, y de hecho no hay quizá en toda su producción una pintura más agitada que estas dos naturalezas muertas.

Merece la pena recordar las circunstancias de su ejecución. Al regresar a París eufórico tras un viaje a Múnich, ciudad a la que había viajado para ver la primera exposición importante que se dedicaba al arte islámico, Matisse hubo de hacer frente a una respuesta crítica casi unánimemente negativa a *La danza II* [2] y *La música* [3], los lienzos que había enviado al Salon d'Automne de 1910, el escaparate anual del arte contemporáneo establecido siete años antes (su único defensor fue el poeta Guillaume Apollinaire, por el que no sentía la menor simpatía). Para entonces estaba acostumbrado a que esa agitación rodeara su obra, en cierta medida hasta le venía bien; pero en esta ocasión el consenso hostil fue un duro golpe para él. No sólo sorprendió a Matisse en un momento en que era especialmente frágil (su padre había muerto al día siguiente de su regreso a París), sino que también tuvo efectos inmediatos sobre su mecenas más valiente y fiel, el coleccionista ruso Sergei Shchukin, que había encargado las dos pinturas de gran formato y había seguido con entusiasmo su progreso desde lejos. Shchukin llegó a París en medio de aquel alboroto público, y, con reticencias, decidió en el último momento no aceptarlas. (Para colmo de males, sus marchantes le tomaron prestado a Matisse el estudio para exhibir la obra que habían convencido a Shchukin de que comprara en su lugar, el gran boceto en *grisaille* para un mural de Puvis de Chavannes.)

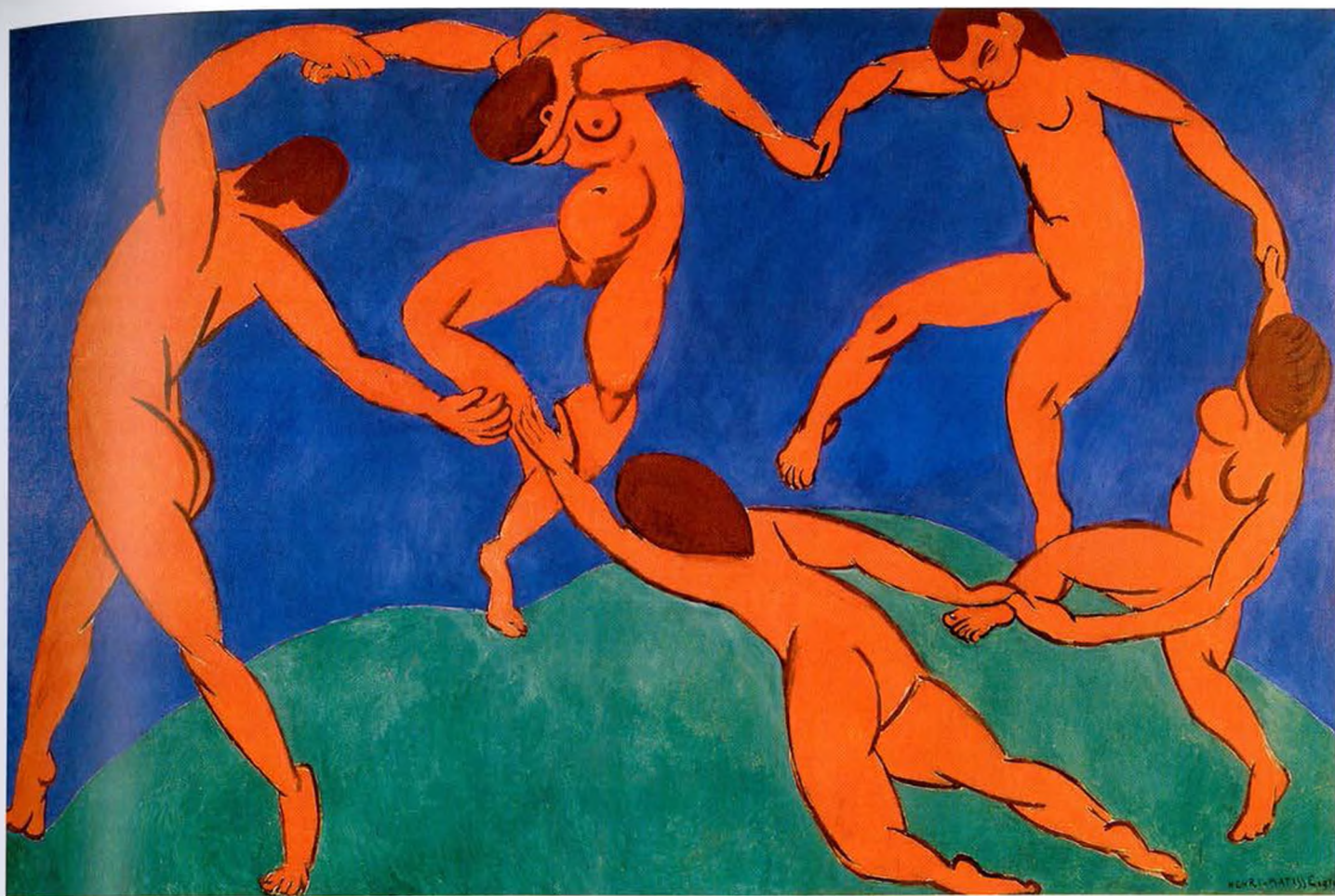
Sintiéndose culpable en el camino de regreso a Moscú, Shchukin envió un telegrama anulando su decisión y pidiendo que le remitieran a toda velocidad *La danza II* y *La música*, y después remitió una carta cancelando la compra del Puvis y disculpándose por su momentánea debilidad. Se conjuró el peligro inmediato del final del apoyo de Shchukin, pero a Matisse le afectaron estos cambios de postura tan radicales. Cavilando sobre la volubilidad de los coleccionistas y la



1 • Henri Matisse, *Naturaleza muerta española*, 1910-1911
Óleo sobre lienzo, 89 x 116 cm

traición de los marchantes de arte, viajó a España, donde durante un mes entero fue incapaz de dormir o trabajar. Mientras estaba allí recibió el último encargo de Shchukin, dos naturalezas muertas (que serían pagadas con la mayor esplendor), así como la noticia de que *La danza II* y *La música* habían llegado sin novedad a Moscú («Espero que lleguen a gustarme algún día», escribió Shchukin).

En vez de domesticar su estilo para el nuevo encargo, Matisse asumió un enorme riesgo —un verdadero «todo o nada»— al llevar al extremo una de sus características, la profusión decorativa que había caracterizado muchas de sus obras de años anteriores, como *Armonía en rojo* de 1908, que ya pertenecía a Shchukin. Como si no tuviera nada que perder (algo no distaba mucho de ser cierto), Matisse se negó a replegarse a la concepción neoclásica de lo decorativo representada por Puvis: era como si estuviera advirtiendo a su mecenas —a quien de pronto habían comenzado a preocuparle la desnudez de las figuras de *La danza II* y *La música* y lo que en aquella época se llamó su carácter «dionisiaco»— de que una naturaleza muerta podía ser tan visualmente inquietante. Podría afirmarse incluso que, al proponer *Naturaleza muerta, Sevilla* y *Naturaleza muerta española* a Shchukin inmediatamente después de los dos paneles que al coleccionista ruso le habían resultado tan difíciles de tragar, Matisse alternaba deliberadamente entre dos modos —uno austero, otro abigarrado—, como si



2 • Henri Matisse, *La danza II*, 1910
Óleo sobre lienzo, 260 x 391 cm

quisiera demostrar que eran las dos caras de la misma moneda. Las propiedades anteriores de la Colección Shchukin sugieren que podría haberse tratado de una estrategia sistemática por parte de Matisse (compárense la escasa densidad de *Juego de petanca*, de 1908, y *Ninfa y sátiro*, de 1909, con *Armonía en rojo*, comprado poco antes del encargo de las naturalezas muertas); y las adquisiciones posteriores de Shchukin siguieron el mismo patrón (compárense el austero *Conversación con la familia del pintor*, de 1912, o *Estudio en rosa*, de 1911, comprados al mismo tiempo).

Una «estética de lo cegador»

Tanto *Naturaleza muerta, Sevilla* como *Naturaleza muerta española* son difíciles de contemplar, es decir, el espectador no puede mirar durante mucho tiempo sus arabescos pululantes y sus manchas de color.

▲ Como había sucedido ya en *Le Bonheur de vivre*, pero ahora mucho más, estas pinturas parecen girar ante el ojo; nada parece descansar nunca. Flores, frutas y jarrones saltan como burbujas que se disuelven en su fondo abigarrado y arremolinado con la misma rapidez con que se logra aislarlos. La centralidad de la figura se desmantela: el espectador se siente obligado a mirarlo todo a la vez, el campo visual entero, pero al mismo tiempo se siente obligado a depender de la visión periférica para hacerlo, a costa del control sobre ese mismo campo.

▲ 1906

Ahora bien, comparemos esta turbulencia con *La música* [3]. A primera vista nada podía ser más distinto de las frenéticas naturalezas muertas que la sobriedad de esta composición de gran formato. Pero esta diferencia se reduce cuando se toma en consideración la verdadera escala. Porque cuando nos enfrentamos a los 10 metros cuadrados de color saturado de *La música*, y a su friso de cinco músicos distribuidos de manera uniforme en la superficie, nos encontramos una vez más con una aporía de la percepción: o se intenta contemplar las figuras una a una pero no se puede hacerlo debido a las mismas llamadas coloristas del resto del lienzo, o, a la inversa, se intenta asimilar la enorme superficie de un vistazo pero no se puede impedir que las vibraciones ópticas causadas por las formas bermellón de las figuras al chocar con el fondo azul y verde desvien nuestra comprensión del campo visual. La figura y el fondo se anulan entre sí constantemente en un crescendo de energías —es decir, se desestabiliza deliberadamente la misma oposición en que se basa la percepción humana— y nuestra visión termina borrosa, cegada por el exceso.

Esta «estética de lo cegador» existía ya en 1906; fue el resultado de las complejas negociaciones de Matisse, durante el apogeo del Fauvismo, con el legado del Postimpresionismo. Pero adquirió una nueva urgencia hacia 1908, momento en el que Matisse reflexionó sobre ella en sus famosas «Notas de un pintor», uno de los manifiestos artísticos más articulados del siglo xx. Allí, entre otras cosas, Matisse definía la difracción de la mirada que estaba buscando como el núcleo de su con-

▲ 1906



3 • Henri Matisse, *La música*, 1910

Óleo sobre lienzo, 260 x 389 cm

cepto de expresión: «Para mí, la expresión no reside en la pasión que está a punto de estallar en un rostro o que se afirmará por un movimiento violento. Se encuentra, por el contrario, en toda la distribución del cuadro; el lugar que ocupan los cuerpos, los vacíos a su alrededor, las proporciones, todo tiene un papel propio que representar». En otras palabras, como seguiría diciendo durante toda su vida, «expresión y decoración son una sola y misma cosa».

Matisse responde al joven Picasso

Muchos factores contribuyeron a la súbita aceleración del arte y la sofisticación teórica de Matisse en 1908. Uno de ellos, quizá el más importante, fue su competencia con Picasso. En el otoño de 1907 había visto *Les Femmes d'Alger*, la respuesta directa de Picasso a su *Le Bonheur de vivre* y su *Desnudo azul*. La pintura había inquietado a Matisse, en parte porque había llevado el primitivismo más lejos que ninguno de sus propios intentos anteriores, y tuvo que responder.

Su primera respuesta fue una pintura de gran formato, *Bañistas con tortuga* [4], uno de sus lienzos más desnudos y misteriosos (el primitivismo del desnudo central, de pie, ha sido señalado por todos los comentaristas). Para contrarrestar el «efecto Medusa» de Picasso, Matisse desvió la vista de sus gigantescos desnudos del espectador, pero

no sin señalar que la simple retirada al régimen tradicional de la identificación mimética no era ya una opción disponible (en este punto coincidía con Picasso). El cuadro no es la representación de una escena bucólica, ni es una alegoría. ¿Qué están haciendo estos seres enormes, que dan de comer a una tortuga a la que ni siquiera miran? No podemos entender el motivo de su acción en la misma medida en que ellas parecen capaces de comunicárselo unas a otras. Al espectador le corresponde reflexionar sobre la «expresión» enigmática del desnudo que está de pie o la de su vecino sentado. Pero el entorno no ofrece ninguna pista. Por primera vez en la obra de Matisse, el decorado se reduce a bandas moduladas de color liso, como en los mosaicos bizantinos: verde para la hierba, azul para el agua, verde azulado para el cielo sombrío, un paisaje en clave, mirándonos frontalmente. Éste es un mundo inhabitable, al que no somos invitados.

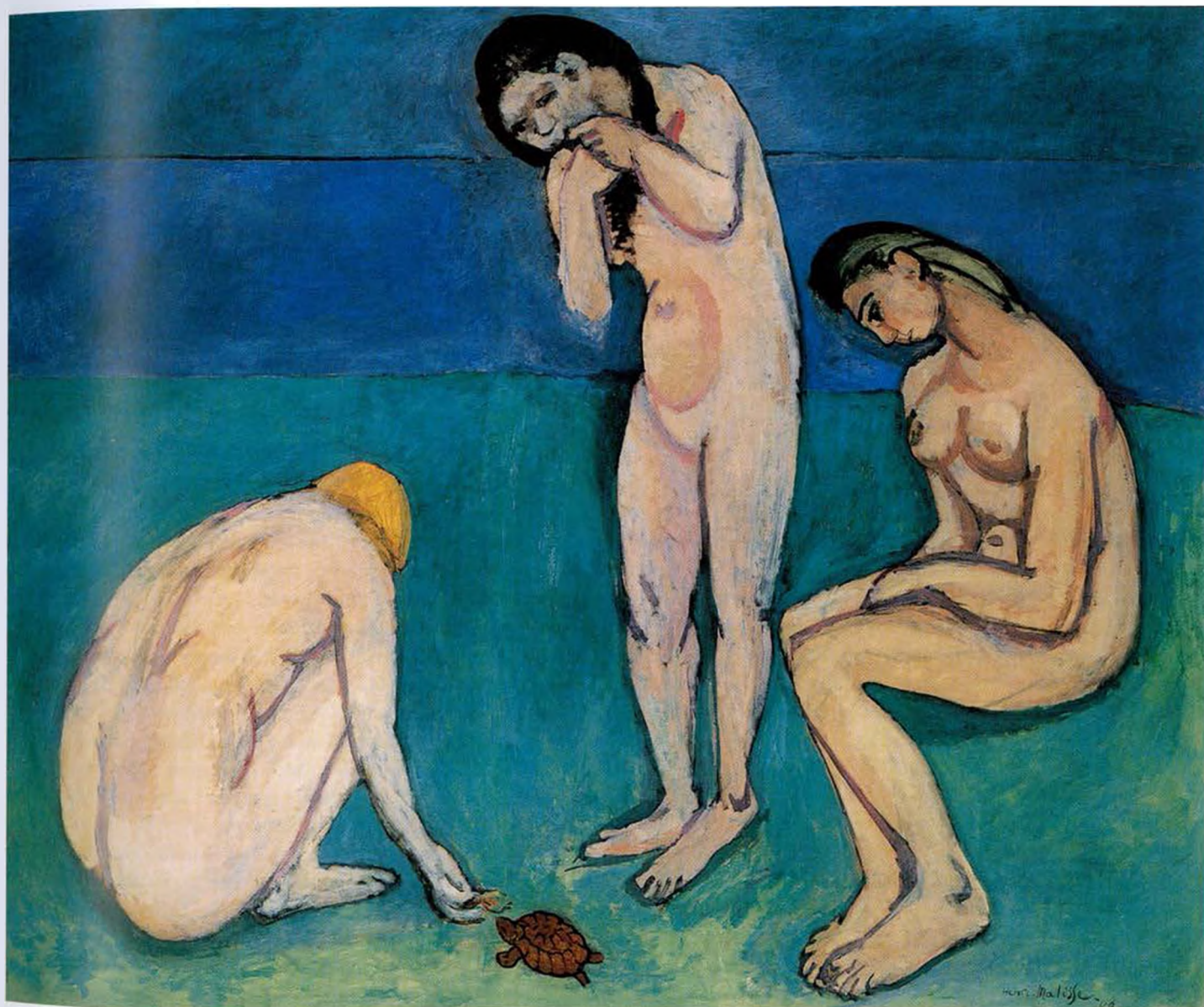
Shchukin había percibido la profunda melancolía de esta obra y, apenado porque había sido vendida a otro coleccionista, pidió a Matisse una sustituta. Ésta sería *Juego de petanca*, una pintura mucho menos poderosa, pero que indicaba la dirección que tomaría la obra de Matisse. El «paisaje» es tan desnudo como en *Bañistas con tortuga* (aunque el espectro de colores es mucho más claro), pero ahora ritmos formales ponen en movimiento la composición (las tres cabezas de cabello oscuro de los jugadores se reflejan irónicamente en sus tres bolas). No hay expresiones misteriosas aquí: los rostros distorsiona-

dos de *Les Demoiselles* de Picasso no preocupan ya a Matisse; los rasgos de los jugadores están escritos en taquigrafía. El ritmo visual, cuya función era todavía embrionaria en *Bañistas con tortuga*, es ahora lo que unifica el lienzo.

El paso siguiente fue *Armonía en rojo* [5], la primera realización plenamente lograda de Matisse de lo que sería su programa pictórico durante toda su vida: una superficie tan tensa que nuestra mirada rebota en ella; una composición tan dispersa, tan ondulada de ecos en todas las direcciones, que no podemos mirarla selectivamente; un laberinto tan enérgico que siempre parece ampliarse lateralmente. Matisse hizo un último intento de pintar en el modo centrípeto de Picasso en su *Ninfa y sátiro* de finales de 1908 (también para Shchukin), una de sus muy escasas pinturas de tema violento. Pero ésta seguiría siendo una excepción (igualada sólo por una serie de dibujos y de lienzos inacabados sobre el mismo tema de 1935, y por los estudios para el panel de cerámica de *El Vía Crucis* de la capilla de Vence de 1949): después de ella, no se nos pedirá que miremos una acción des-

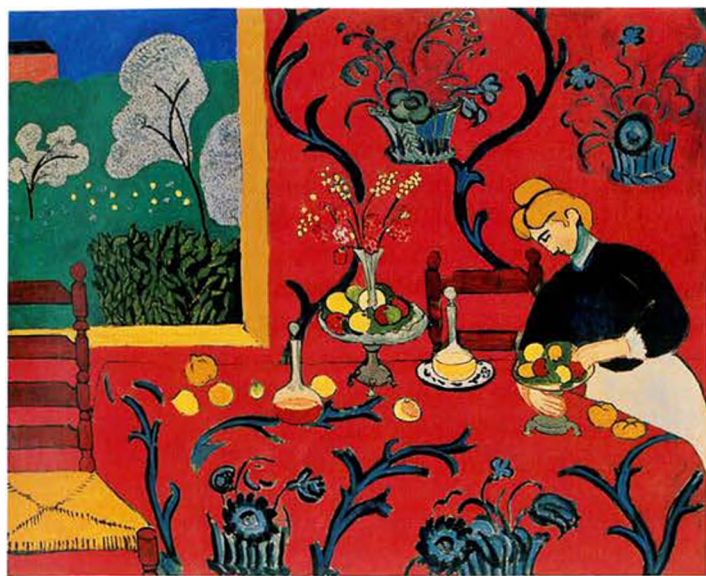
de lejos, sino que nos enfrentaremos a un muro de pintura que nos impone su saturación de color.

Cierta forma de violencia está implícita en esta clase de tratamiento. Hoy en día, después de tantas páginas de alabanza de Matisse como pintor de la «felicidad» (o, a la inversa, de reprender su «hedonismo»), el tipo concreto de agresividad incrustado en su arte está un tanto velado. Pero la respuesta virulentamente negativa que recibió en la época —que siguió acelerándose a partir de la recepción de *Luxe, calme et volupté* en el Salon des Indépendants de 1905, a través del escándalo de los fauvistas de 1905 y de los gritos que acogieron *Le Bonheur de vivre* en 1906 y *Desnudo azul* en 1907, la condena casi universal de *La danza II* y *La música* en 1910— es una indicación clara de que tocaba un nervio sensible. Lo que se hizo evidente en el caso de la recepción de estas dos últimas obras es que fue precisamente la concepción de lo «decorativo» de Matisse lo que fue percibido como una bofetada a la tradición, la tradición de la pintura además de la tradición de la contemplación.



4 • Henri Matisse, *Bañistas con tortuga*, 1908
Óleo sobre lienzo, 179,1 x 220,3 cm

▲ 1906



5 • Henri Matisse, *Armonía en rojo*, 1908

Óleo sobre lienzo, 180 x 220 cm

«Decoraciones» hipnóticas

No fue casual que los marchantes de Matisse ofrecieran rápidamente a Shchukin un Puvis para sustituir a sus dos paneles. En aquel mismo momento se depositaban grandes esperanzas en la idea de lo «decorativo», y el Salon de 1910 señaló el punto culminante de los numerosos debates habidos sobre la cuestión desde el cambio de siglo (se lo consideraba capaz de restablecer la grandeza del arte francés después de la crisis de la representación generada por el Postimpresionismo y ahondada aún más por el Fauvismo y el Cubismo). Se pedía el retorno a Puvis —composiciones «decorativas» envueltas en una retórica neoclásica—, pero esto es exactamente lo que Matisse se negaba a aprobar. Calificó *La danza II* y *La música* de «paneles decorativos» cuando los envió al Salon, y esto enfureció a los críticos: las pinturas no estaban hechas para serenar la vista, para adornar suavemente una pared; eran el producto grosero de un loco, bacanales en forma de carteles que amenazaban con salir en remolinos de su marco.

El color de tono alto era obviamente una causa importante de esta resistencia, pero no habría tenido ese impacto de no haber sido por el gran formato de las obras (no sólo son grandes sino que también se reduce el número de elementos que exhiben: en cada uno de estos lienzos sólo hay cinco figuras del mismo color «langosta», como se dijo en la época, y dos zonas de fondo, azul para el cielo y verde para la tierra). De hecho, el impacto colorista de *La danza II* y *La música*, que no tuvo parangón en la pintura hasta los lienzos de gran formato ▲ de Mark Rothko y Barnett Newman a finales de la década de 1940, ofreció la confirmación más clara del principio de Matisse según el cual «un centímetro cuadrado de azul es menos azul que un metro cuadrado del mismo azul».

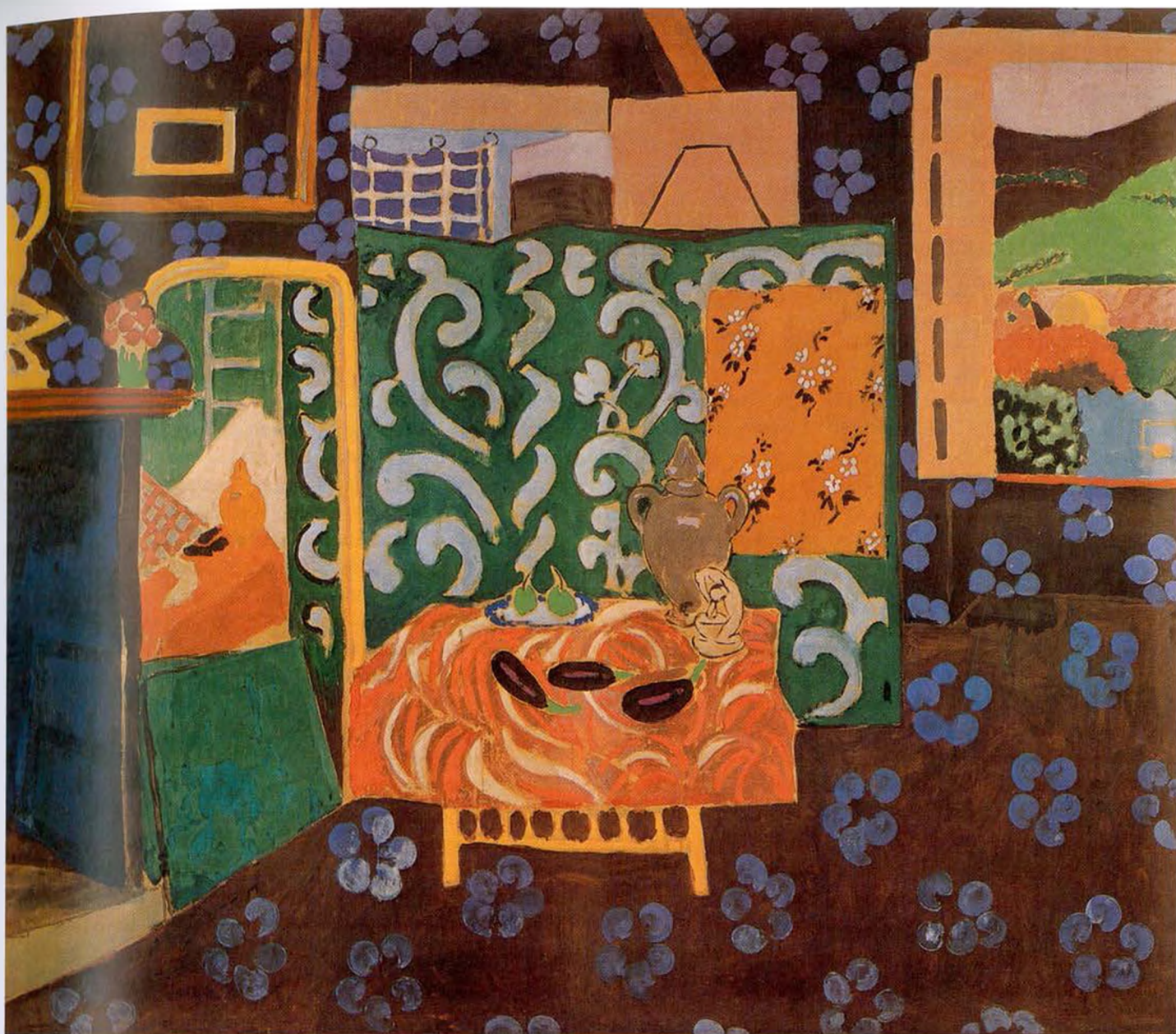
Pero si el descentramiento anticlásico de estas obras se percibió como una amenaza, y se criticó en *La música* aún más que en *La danza II*, también es porque con ellas Matisse encontró finalmente un medio para emular adecuadamente, aunque con distintos medios, la postura apotropaica de Picasso en *Les Femmes d'Alger*. Aunque está tan desnuda como *La música*, *La danza II* es partícipe del modo profu-

so de la idea de lo «decorativo» de Matisse. Al mirar la obra, se nos condena al movimiento incesante, se nos prohíbe dejar que nuestra mirada llegue a romper el círculo envolvente de su febril arabesco. La única salida de este frenesí hipnótico es retroceder, del mismo modo que Matisse había hecho, llevado por el pánico, ante sus propias naturalezas muertas españolas. Pero *La música* tiene más fuerza, aunque más sutil, en esta prohibición de participar pacíficamente.

Al igual que *Les Femmes d'Alger* de Picasso, su pintura había comenzado siendo una escena de género, los cinco músicos (entre ellos una mujer) mirándose, interactuando. En el lienzo final, las figuras, ahora todas masculinas, han experimentado la misma rotación de 90 grados que Leo Steinberg estudió en la pintura de Picasso: acartonadas en su postura, ignorándose unas a otras, nos miran horriblemente. Se dice que al propio Matisse le asustó lo que llamó el «silencio» de este lienzo: a diferencia del movimiento general de *La danza II*, en *La música* todo está detenido. Los agujeros negros de las bocas de los tres cantantes son claramente morbosos (más cerca de señalar la muerte que el sonido); el arco del violinista suspendido antes de golpear hacia abajo no es otra cosa que ominoso. En su reseña del Salon, Yakov Tugenholt, uno de los críticos rusos de más talento de la época (Shchukin prestó una cuidadosa atención a su prosa), describió las figuras de *La música* como «hombres lobos adolescentes hipnotizados por los primeros sonos de los primeros instrumentos». Ninguna metáfora crítica podía indicar mejor que en este lienzo Matisse recorre el mismo territorio freudiano que Picasso había frecuentado en su escena de burdel, pues, aún más que *Les Femmes d'Alger*, *La música* está muy cerca ▲ de la imagen del sueño del Hombre de los Lobos. Tenemos que añadir, sin embargo, una salvedad a la metáfora de Tugenholt: no son los músicos sino los espectadores los que están hipnotizados.

Esta hipnosis se basa en un movimiento pendular en nuestra percepción que nos hace pasar de nuestra incapacidad para centrarnos en las figuras a la de captar todo el campo visual de una vez, una oscilación que define la invención misma del concepto de lo «decorativo» de Matisse, y que resulta especialmente difícil obtener en una composición poco densa. No es sorprendente, pues, que Matisse prefiera el modo abigarrado como un medio infalible para mantener en movimiento la mirada del espectador. Debemos señalar, sin embargo, que nunca renunció totalmente a la versión estéril de lo decorativo, que desempeñó un papel importante en su producción en varios momentos clave de su carrera, especialmente cuando estaba en juego su rivalidad con Picasso. Uno de esos momentos fue cuando intentaba aprender el lenguaje del Cubismo, de 1913 a 1917 (después de lo cual se retiró a Niza y al Impresionismo hasta 1931, cuando los encargos conjuntos de un libro ilustrado de Mallarmé y de un mural sobre el tema de *La danza* para la Barnes Foundation le llevaron de nuevo a la estética de su juventud). De los años «cubistas» de Matisse datan obras como *Ventana francesa en Collioure* (1914) o *La cortina amarilla* (ca. 1915), tan sorprendentemente semejantes, una vez más, a las obras de Rothko o Newman, o *La ventana azul* (1913) y *La lección de piano* (1916), cuya atmósfera onírica le pareció tan terrible al poeta surrealista André Breton. ●

Las obras que siguieron inmediatamente a *La danza II* y *La música*, sin embargo, oscilaron en la otra dirección. Después de las dos «nerviosas» naturalezas muertas españolas vinieron los famosos interiores de gran formato de 1911, *El estudio rojo*, *Interior con berenjenas* [6], *El estudio rosa* y *La familia del pintor* (los dos últimos adquiridos de in-



6 • Henri Matisse, *Interior con berenjenas*, 1911
Óleo sobre lienzo, 212 x 246 cm

mediato por Shchukin). Menos frenéticos que los cuadros realizados en Sevilla, y de dimensiones considerablemente mayores, exploran el mismo universo isotrópico en expansión. En *El estudio rojo*, un baño monocromático rojo inunda el campo, anulando incluso la posibilidad del contorno (que sólo existe negativamente, como zonas no pintadas, reservadas, del lienzo); en *La familia del pintor*, la multiplicación de las formas decorativas que rodean la figura nos hace pasar por alto los contrastes de color más violentos, como la oposición entre el vestido negro absoluto de la figura que está de pie y el libro amarillo limón que sostiene en una mano; en *Interior con berenjenas*, la obra más subestimada pero más radical de la serie, todo coopera para llevarnos por mal camino: la repetición palpitante del motivo de la flor que invade el suelo y las paredes y difumina su delimitación; el reflejo en el espejo que hace juego de modo colorista con el paisaje que se ve por la ventana y confunde los niveles de la realidad; el ritmo sincopado y las diferentes escalas de los tejidos ornamentales; los gestos de las

dos esculturas (una en la mesa, otra en la repisa de la chimenea) que riman con los arabescos del biombo plegado. Las tres berenjenas que dan título a la pintura están en el centro mismo del lienzo, pero Matisse nos ha impedido verlas y sólo mediante un esfuerzo consciente logramos, sólo fugazmente, localizarlas.

BIBLIOGRAFÍA

- BARR, JR., Alfred H., *Matisse: His Art and His Public*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1951.
Bois, Yve-Alain, «On Matisse: The Blinding», *October* 68 (primavera 1994).
—, «Matisse's Bathers with a Turtle», *Bulletin of the Saint Louis Art Museum* 22, 3 (verano 1998).
ELDERFIELD, John, «Describing Matisse», *Henri Matisse: A Retrospective*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1992.
FLAM, Jack D., *Matisse: The Man and His Art, 1869-1918*, Ithaca, Nueva York y Londres, Cornell University Press, 1986.
WRIGHT, Alastair, «Arche-lectures: Matisse and the End of (Art) History», *October* 84 (primavera 1998).

Pablo Picasso devuelve las cabezas de piedra ibéricas «tomadas en préstamo» al Museo del Louvre de París, de donde habían sido robadas: transforma su estilo primitivista y con Georges Braque comienza a desarrollar el Cubismo Analítico.

Durante 1907, año en que el poeta y crítico Guillaume Apollinaire le contrató como secretario, el joven pillito Géry Pieret preguntó a menudo a los amigos del artista y escritor Apollinaire si les gustaría tener algo del Louvre. Dieron por sentado, desde luego, que se refería a la tienda del Louvre. En realidad, se refería al Museo del Louvre, del que se había dado a robar diversos objetos expuestos en galerías poco visitadas.

Fue al regresar de una de estas excursiones con fines de hurto cuando Pieret ofreció dos cabezas de piedra ibéricas arcaicas a Picasso, que había descubierto este tipo de escultura en 1906 en España y la había utilizado para su retrato de la escritora estadounidense Gertrude Stein. Sustituyendo la fisonomía prismática de su talla –los ojos de párpados gruesos y mirada fija; el plano continuo que recorre la frente hasta el caballete de la nariz; las protuberancias paralelas que forman la boca– por el rostro de la modelo, Picasso estaba convencido de que aquella impasible era «más fiel» al parecido de Stein de lo que pudiera ser cualquier fidelidad a sus verdaderos rasgos. En consecuencia, le encantó hacerse con aquellos objetos talismán; y las «cabezas de Pieret» pasaron a servir de base para los rasgos de los tres desnudos que aparecen en la parte izquierda de *Les Femmes d'Alger*.

Pero en 1911, cuando Pieret volvió a aparecer como una calamidad en las vidas de Apollinaire y de Picasso, el primitivismo había quedado atrás en el desarrollo del Cubismo por el artista, por lo que hacía tiempo que las cabezas habían desaparecido de sus preocupaciones pictóricas, si no del fondo de su armario. El inesperado problema que se encontr   Picasso fue que, a finales de agosto de 1911, Pieret había llevado su más reciente «adquisición» del Louvre a las oficinas del *Paris Journal* y había vendido al periódico su relato de lo fácil que era afanar en el museo. Dado que el Louvre acababa de sufrir, una semana antes, el robo de su objeto más preciado, la *Mona Lisa* de Leonardo, y la policía de París estaba montando un operativo policial de captura, a Apollinaire le entró el pánico, alertó a Picasso, y los dos entregaron las cabezas ibéricas de Picasso al periódico, que, al publicar también este giro de los acontecimientos, llevó a las autoridades hasta el poeta y el pintor. Se los llevaron para interrogarlos, Apollinaire estuvo detenido mucho más tiempo que Picasso, pero finalmente quedaron en libertad sin cargos.

El ascenso del análisis

La distancia artística que separaba a Picasso a finales de 1911 del primitivismo para el que las cabezas le habían servido antes era enorme.

Las cabezas ibéricas y las máscaras africanas que Picasso había utilizado como modelos en 1907 y 1908 habían sido un medio de «distorsión», empleando el término del historiador del arte Carl Einstein cuando, en 1929, intentó comprender el desarrollo del Cubismo. Pero esta distorsión «simplista», escribió Einstein, dio paso «a un periodo de análisis y fragmentación y finalmente a un periodo de síntesis». Análisis fue también el término aplicado a la división de las superficies de los objetos y su fusión con el espacio que las rodea cuando Daniel-Henry Kahnweiler, el marchante de Picasso durante el desarrollo del Cubismo, se sentó a escribir la crónica más seria de los primeros tiempos del movimiento, *The Rise of Cubism* (1920). Y de este modo el término analítico se añadió a Cubismo, y «Cubismo Analítico» pasó a ser el epígrafe bajo el cual contemplar la transformación que Picasso y Georges Braque habían logrado en 1911. Porque, en aquella época, habían barrido la perspectiva unificada de siglos de pintura naturalista y habían inventado en su lugar un lenguaje pictórico que traduciría las tazas de café y las botellas de vino, los rostros y los torsos, las guitarras y los veladores en tantos planos diminutos, ligeramente inclinados.

Mirar cualquier obra de esta fase «analítica» del Cubismo, *Daniel-Henry Kahnweiler* de Picasso, de 1910 [1], por ejemplo, o *El portugués (El emigrante)* de Braque, de 1911-1912 [2], es observar varias características constantes. En primer lugar, hay una extraña contracción de las paletas de los pintores, desde el espectro de color completo hasta un sobrio monocromatismo: el cuadro de Braque es todo ocre y sombras como una fotografía en tonos sepia; el de Picasso, principalmente peltre y plata con algunos destellos de cobre. En segundo lugar, hay un aplanamiento extremo del espacio visual como si un rodillo hubiera sacado todo el volumen de los cuerpos, abriendo de golpe sus contornos en el proceso para que lo poco que rodea los restos del espacio pueda fluir sin esfuerzo dentro de sus límites erosionados. En tercer lugar está el vocabulario visual utilizado para describir los restos físicos de este proceso explosivo.

Esto, dada su propensión a lo geométrico, apoya la denominación «cubista». Consiste, por una parte, en planos de escasa profundidad dispuestos más o menos en paralelo a la superficie del cuadro, siendo su ligera inclinación una cuestión de los parches de luz y sombra que bailan sobre todo el campo, oscureciendo un extremo de un plano dado sólo para iluminar el otro pero no haciéndolo de ninguna manera congruente con una única fuente de luz. Por otra, establece una red lineal que marca toda la superficie con una cuadrícula intermitente: en ciertos puntos, identificables como los bordes de los objetos que se describen, las solapas de la chaqueta de Kahnweiler, o el perfil de su

mandíbula, por ejemplo, o la manga del modelo del portugués o el mástil de su guitarra; en otros, los bordes de los planos que, a la manera de andamios, parecen reestructurar simplemente el espacio; y en otros, un trazo vertical u horizontal que no se une a nada pero que continúa la red repetitiva de la cuadrícula. Por último, están las pequeñas notas de gracia de los detalles naturalistas, como el único arco del bigote de Kahnweiler o el doble arco de su leontina.

Dada la información extremadamente escasa que podemos obtener de esto acerca de las figuras o de sus escenarios, las explicaciones que surgieron en torno al Cubismo de Picasso y Braque en aquella época son sumamente curiosas. Porque ya fuera Apollinaire en sus ensayos reunidos en *Los pintores cubistas* (1913), o los artistas Albert Gleizes (1881-1953) y Jean Metzinger (1883-1956) en su libro *Sobre el cubismo* (1912), o cualquiera de los críticos y poetas que se congregaron alrededor del movimiento, como André Salmon (1881-1969) o Maurice Raynal (1884-1954), todos los autores intentaron justificar este viraje lejos del realismo afirmando que lo que se entregaba al espectador era más, no menos, conocimiento del objeto representado. Afirmando que la visión natural está empobrecida ya que nunca podemos ver el conjunto de un objeto tridimensional desde un solo punto de vista —lo más que vemos de un cubo, por ejemplo, son tres de sus seis lados— sostuvieron que el Cubismo supera esta desventaja rompiendo con una única perspectiva para mostrar los lados y la parte posterior simultáneamente con la parte frontal, de modo que percibimos la cosa desde todas partes, captándola conceptualmente como una combinación de las vistas que tendríamos si de verdad nos moviéramos a su alrededor. Postulando la superioridad del conocimiento conceptual sobre el realismo meramente perceptual, estos autores gravitaron inevitablemente hacia el lenguaje de la ciencia, describiendo la ruptura con la perspectiva como un movimiento hacia la geometría no euclídea, o la simultaneidad de posiciones espaciales distintas como una función de la cuarta dimensión.

Las leyes de la pintura como tal

Kahnweiler, que había exhibido los paisajes de Braque de 1908 que dieron nombre al cubismo (el crítico y periodista Louis Vauxcelles escribió que Braque lo había reducido «todo a esquemas geométricos, a cubos») y que había actuado como marchante de Picasso desde 1909, tenía un argumento muy distinto que proponer acerca del funcionamiento interno del Cubismo, mucho más fácil de conciliar con el aspecto real de las pinturas. Aislado por el estallido de la Primera Guerra Mundial de su galería de París y del movimiento pictórico que había seguido tan de cerca, Kahnweiler dedicó el tiempo que pasó en Suiza a reflexionar sobre el significado del Cubismo, componiendo su explicación en 1915-1916.

Afirmando que el interés exclusivo del Cubismo era lograr la unidad del objeto pictórico, *El camino hacia el Cubismo* define esta unidad como la fusión necesaria de dos contrarios en apariencia irreconciliables: los volúmenes representados de objetos «reales» y el carácter plano del propio objeto físico del pintor (tan «reales» como cualquier cosa del mundo que está ante el artista), que es el plano del lienzo del cuadro. Razonando que la herramienta pictórica para representar el volumen había sido siempre el sombreado que lleva a las formas a un relieve ilusionista, y que el sombreado sólo era una cuestión de la es-



Guillaume Apollinaire (1880-1918)

Hijo ilegítimo de un miembro de la nobleza menor polaca, Guillaume Albert Apollinaire de Kostrowitzky creció en la Riviera francesa entre el submundo cosmopolita. Cuando tenía 17 años, profundamente influido por los poetas Paul Verlaine y Stéphane Mallarmé, compuso un «periódico» anarco-simbolista manuscrito con sus propios poemas y artículos. Apollinaire no tardó en convertirse en una figura activa en una vanguardia parisina de la que formaban parte Alfred Jarry y André Salmon, y conoció a Picasso en 1903. Junto con Salmon y Max Jacob, formó el grupo conocido como la *bande à Picasso* (la banda de Picasso). Comenzó a escribir crítica de arte en 1905, y luchó de forma incesante por la pintura avanzada, publicando *Los pintores cubistas* en 1913, el mismo año en que publicó la principal recopilación de sus poemas, *Alcoholes*. Al estallar la Primera Guerra Mundial, Apollinaire se alistó en el ejército francés y fue enviado al frente a principios de 1915. Desde allí, remitió un torrente de tarjetas postales a sus amigos en las que incluía sus notas y caligramas (*calligrammes*), poemas tipográficamente experimentales que publicó en 1918.

Herido por la metralla en las trincheras a principios de 1916, Apollinaire sufrió una trepanación y regresó a París. En 1917 pronunció la conferencia «L'esprit nouveau et les poètes» («El espíritu nuevo y los poetas»), y en 1918 puso en escena la obra *Les Mamelles de Tirésias* (*Los senos de Tiresias*), que se anticiparon a la estética del Surrealismo. Debilitado por sus heridas, sucumbió a una epidemia de gripe que asoló París en noviembre de 1918.

cala de grises o tonos, Kahnweiler veía la lógica de desterrar el color del «análisis» cubista y de resolver el problema en parte utilizando la herramienta del sombreado en contra de sí mismo: creando el relieve más bajo posible para que el volumen representado sea mucho más conciliable con la superficie plana. Además, explicó la lógica de perforar las envolturas de volúmenes cerrados con el fin de anular los espacios abiertos entre los bordes de los objetos y de este modo poder declarar la continuidad ininterrumpida del plano del lienzo. Si bien terminaba declarando que «este nuevo lenguaje ha dado a la pintura una libertad sin precedentes», no se trataba de un argumento acerca del dominio conceptual sobre los datos empíricos del mundo —como en la idea de Apollinaire de que el Cubismo iba a la par de la ciencia moderna— sino de garantizar la autonomía y la lógica interna del objeto del cuadro.



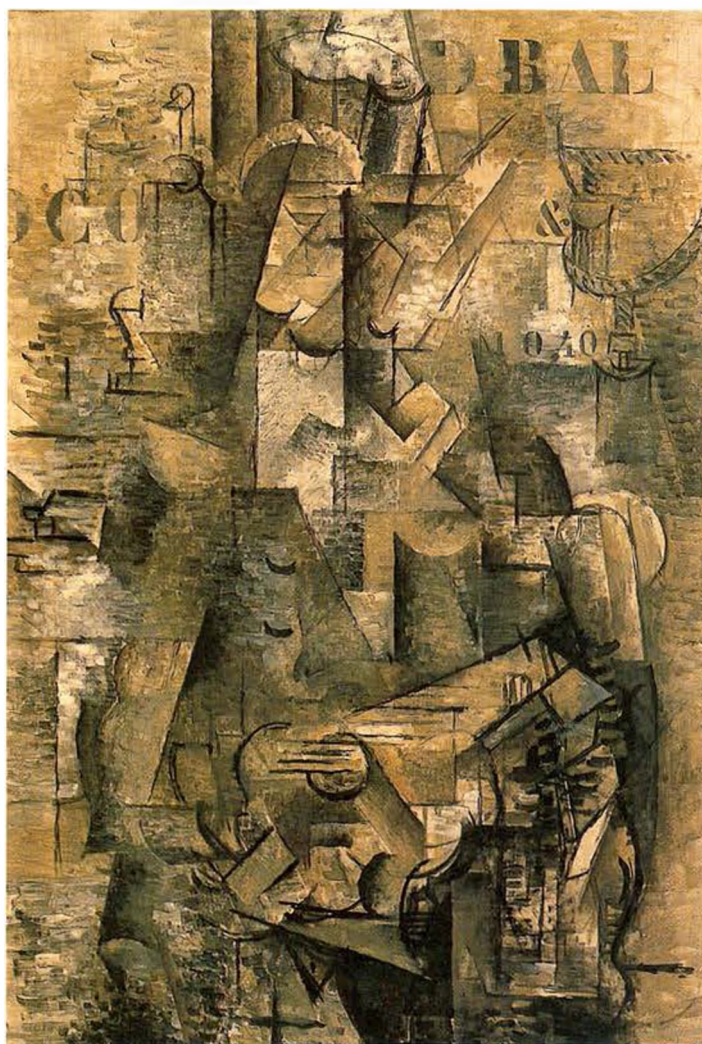
1 • Pablo Picasso, *Daniel-Henry Kahnweiler*, otoño-invierno 1910
Óleo sobre lienzo, 100,6 x 72,8 cm

Esta explicación, que descartaba las motivaciones extrapictóricas para el Cubismo, concordaba con la interpretación de quienes utilizaron el nuevo estilo, como lo haría Piet Mondrian, como base para el desarrollo de un arte puramente abstracto. No se trataba de que Mondrian estuviera desconectado del mundo de la modernidad, como las novedades en la ciencia y la industria, pero creía que para que un pintor fuera moderno tenía que comprender ante todo la lógica de su propio dominio y hacer evidente esta interpretación en su obra. Esta teoría se erigiría más tarde en la doctrina de la «modernidad» (a diferencia del mundo moderno) que el crítico estadounidense Clement Greenberg enunció a principios de la década de 1960 afirmando que la pintura moderna había adoptado el planteamiento del racionalismo científico y de la lógica de la Ilustración limitando su práctica al área de «su propia competencia» y por tanto —exhibiendo «lo que era único e irreducible en cada arte en particular»— para demostrar las leyes de la pintura en las de la naturaleza.

No es de extrañar, pues, que el estudio de Greenberg sobre el desarrollo del Cubismo reafirmase el de Kahnweiler. Siguiendo una evolución ininterrumpida hacia la compresión del espacio pictórico, partiendo de *Les Femmes d'Alger* y terminando con la invención del collage en 1912, Greenberg entendía el Cubismo Analítico como la fusión creciente de dos tipos de condición de plano: «lo plano representado», en virtud de la cual los planos inclinados empujaban a los objetos fragmentados cada vez más cerca de la superficie; y «lo plano literal» de esa superficie propiamente dicha. Si en 1911, en un cuadro como *El portugués* [2] de Braque, decía Greenberg, estos dos tipos de condición de plano amenazaban con volverse indistinguibles, de modo que la cuadrícula pareciera estar articulando sólo una superficie y un plano, los cubistas respondieron añadiendo procedimientos ilusionistas, sólo que ahora unos procedimientos que «desengañarían a la vista», en lugar de, como en la práctica tradicional, seguir engañándola. Estos procedimientos consistían en cosas como un «clavo» representado que parecía perforar la parte superior de un lienzo para proyectar ficticiamente su sombra sobre la superficie que está «debajo» de él; o deben hallarse en la rotulación dibujada con plantilla de *El portugués*, que, al posarse demostrablemente encima de la superficie del lienzo (el resultado de la aplicación semimecánica de las letras), empuja los pequeños parches de sombreado y las formas geométricas apenas inclinadas de nuevo al campo del relieve representado inmediatamente «debajo» de esa superficie.

Una montaña por escalar

Al señalar el hecho de que Braque adoptó estos procedimientos antes que Picasso —no sólo la rotulación dibujada con plantilla y los clavos que clavaban de manera ilusionista todo el lienzo a la pared del estudio, sino también las formas con textura de madera empleadas por los pintores de casas—, Greenberg creó una competencia interna entre los dos artistas, rompiendo con ello su «cordée», o sedicente postura de haber estado amarrados como montañeros mientras exploraban su nuevo terreno pictórico (su colaboración fue tan compartida que a menudo no firmaban sus propias pinturas). Esta visión de una carrera hacia lo plano se reforzó aún más debido a la cuestión de cuál de los dos interiorizó primero las lecciones del último Cézanne adoptando la práctica del deslizamiento visual entre elementos

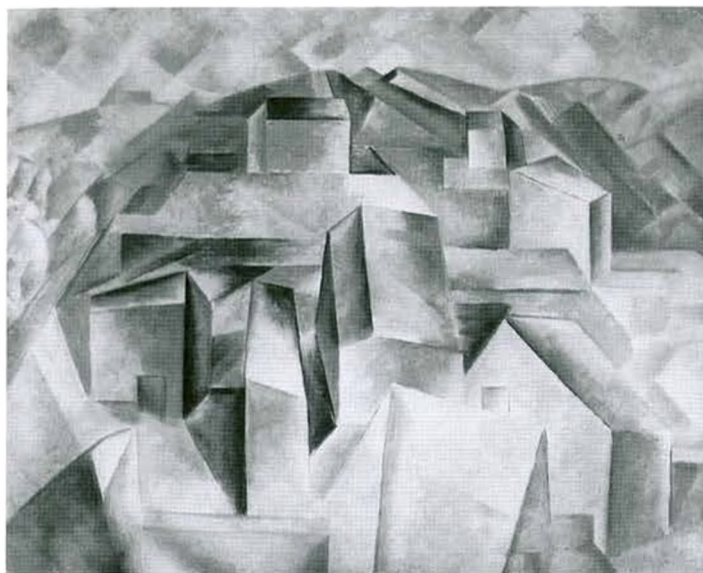


2 • Georges Braque, *El portugués (El emigrante)*, otoño 1911-principios 1912
Óleo sobre lienzo, 114,6 x 81,6 cm

contiguos (llamado *passage*, en francés) que fue una versión temprana de la perforación cubista de las envolturas espaciales de los objetos.

Pero a medida que nuestra vista se va acostumbrando a este grupo de pinturas, nos damos cuenta de que las obras de estos dos pintores se diferencian constantemente por la mayor preocupación por la transparencia en la de Braque y el carácter más denso, más táctil de la de Picasso, algo que pone de relieve el interés del segundo por la exploración de las posibilidades del Cubismo para la escultura. Este sentido comprimido de la densidad, este interés por la experiencia del tacto, hizo que el historiador del arte Leo Steinberg protestara contra la fusión de las preocupaciones de los dos artistas y, en consecuencia, la difuminación de nuestra visión de los cuadros individuales.

De hecho, la incontenible preocupación de Picasso por una clase vestigial de profundidad —cuya manifestación más espectacular se encuentra en los paisajes que pintó en España, en Horta de Ebro, en 1909 [3]— hace que parezca singularmente incompleto todo el esquema de la evolución del Cubismo mediante un progresivo aplanamiento del espacio pictórico. Pues en estas obras, donde parece que miramos hacia arriba —casas que ascienden por una colina hacia la cumbre de una montaña, por ejemplo, los planos muy separados de su tejado y sus muros los alían con la superficie frontal del cuadro— y sin em-



3 • Pablo Picasso, *Casas en la colina, Horta de Ebro, verano 1909*

Óleo sobre lienzo, 65 x 81,5 cm



4 • Pablo Picasso, *Muchacha con mandolina (Fanny Tellier), primavera 1910*

Óleo sobre lienzo, 100,3 x 73,6 cm

bargo, en total contradicción, para hundirse en picado vertiginosamente a través del abismo espacial en toda regla que se abre entre las casas, no es lo plano lo que está en cuestión sino un asunto muy diferente. Esto podría llamarse ruptura entre la experiencia visual y la táctil, algo que había obsesionado a la psicología del siglo XIX con el problema de cómo piezas de información sensorial independientes podían unificarse en un solo colector perceptual.

Este problema ingresa también en los escritos sobre el Cubismo, como cuando Gleizes y Metzinger dicen en *Sobre el cubismo* que «la convergencia que la perspectiva nos enseña a representar no puede evocar la idea de profundidad», a fin de «establecer el espacio pictórico, debemos recurrir a las sensaciones táctiles y motrices». Sin embargo, la idea de una combinación espacial simultánea, la solución a la que creían que el Cubismo había llegado, estaba muy lejos de los resultados de Picasso en Horta, donde, como insistió Gertrude Stein, nació el estilo. Porque las pinturas de Horta destrozan la combinación. Convierten la profundidad en algo táctil, en una cuestión de sensación corporal, una vertiginosa caída a través del centro de la obra. Y convierten la visión en algo parecido a un velo (y, por tanto, extrañamente comprimido hasta lo plano de una pantalla): la serie de formas colgadas siempre en paralelo a nuestro plano de visión para formar ese velo reluciente, a modo de telón que James Joyce llamó lo «diáfano».

Así pues, si por su parte a Picasso le interesaba el Cézanne de la última época, su atención se centraba en algo distinto del interés de Braque por el efecto conciliador del *passage*. Era, en cambio, sobre el efecto de divisividad que se encontraba en las pinturas tardías de Cézanne, como cuando en muchas naturalezas muertas los objetos sobre la mesa cuelgan decorosamente en el espacio visual pero, a medida que el suelo sobre el que se apoya la mesa se acerca a la posición del pintor/espectador, las tablas parecen ceder bajo nuestros pies. De este modo, las obras dramatizan la separación de los canales sensoriales de la experiencia —lo visual frente a lo táctil— llevando así al pintor contra el problema del escepticismo visual, a saber, que la única herramienta que domina es la visión, pero que la profundidad es algo que la visión nunca puede ver directamente. El poeta y crítico Maurice Raynal había mencionado este escepticismo en 1912 cuando se refirió al «idealismo de Berkeley» y habló de la «insuficiencia» y el «error» de la pintura dependiente de la visión. Como hemos visto, la posición constante de ese crítico era sustituir la visión por la «concepción», y de este modo «llenar un vacío en nuestro ver». Sin embargo, Picasso no parecía interesado en colmar este vacío, sino en exacerbarlo, como una llaga que no se curará.

A diferencia de la atención de Braque a la naturaleza muerta, Picasso regresó una y otra vez al tema del retrato. Ahí siguió la lógica de la manera que sus modelos —sus amantes y sus amigos más cercanos— estaban predestinados a desaparecer de su conexión táctil con ellos detrás del velo visual de lo «diáfano» con sus formas frontalizadas; pero al mismo tiempo expresó su consternación por este hecho mediante la exhibición de bolsas de sombreado gratuitamente «indefensas», una voluptuosidad aterciopelada cada vez más despegada de los volúmenes que antes habían descrito. Esto se encuentra detrás del brazo derecho y el pecho de Fanny Tellier (la modelo de *Muchacha con mandolina* [4]) o en la zona situada alrededor de la barbilla y la oreja de Kahnweiler.

Y en ningún lugar esta disyunción entre lo visual y lo táctil es más absoluta y se enuncia con más economía de medios que en *Naturaleza*



5 • Pablo Picasso, *Naturaleza muerta con asiento de rejilla*, 1912
Óleo y hule encolado sobre lienzo, rodeado de cuerda, 27 x 34,9 cm

muerta con asiento de rejilla [5], pintada por Picasso en la primavera de 1912, cerca del final mismo del Cubismo Analítico. Poniendo un cabo de cuerda alrededor del borde de un lienzo ovalado, Picasso crea una pequeña naturaleza muerta que parece estar colocada dentro del marco tallado de una pintura normal —y por tanto dispuesto en relación con el campo vertical de nuestro plano de visión— y a la vez dispuesta en la superficie de una mesa ovalada, cuyo borde tallado es presentado por la misma cuerda y su cubrición se da literalmente con una sección encolada de hule impreso. Al igual que la caída en Horta, la vista del tablero de la mesa se presenta como una alternativa aquí, una horizontal en oposición directa a la vertical de lo «diáfano», una perspectiva corporal que proclama que lo táctil está separado de lo visual.

El compromiso de Braque con la transparencia proclama su fidelidad a la visualidad de las artes visuales, su obediencia a la tradición de la pintura como diáfano. Su *Homenaje a J. S. Bach* (1911-1912) coloca un violín (señalado por los reveladores orificios en forma de «f») y la voluta de su mástil en una mesa detrás de un atril que sostiene la partitura titulada «J. S. BACH» (una rima sesgada sobre el nombre de

Braque). Debido al sombreado poco uniforme, cada objeto se lee con claridad detrás del otro y la naturaleza muerta cae ante nuestros ojos como una cortina de encaje.

BIBLIOGRAFÍA

- BOIS, Yve-Alain, «The Semiology of Cubism», en Lynn Zelevansky (ed.), *Picasso and Braque: A Symposium*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1992.
- GREENBERG, Clement, «The Pasted-Paper Revolution», *The Collected Essays and Criticism*, vol. 4: *Modernism with a Vengeance, 1957-1969*, ed. John O'Brian, Chicago, University of Chicago Press, 1993.
- KAHNWEILER, Daniel-Henry, *The Rise of Cubism*, trad. Henry Aronson, Nueva York, Wittenborn, Schultz, 1949 [ed. cast.: *El camino hacia el cubismo*, trad. Rosa Sala y Jaume Vallcorba, Barcelona, Quacerns Crema, 1997].
- KRAUSS, Rosalind, «The Motivation of the Sign», en Lynn Zelevansky (ed.), *Picasso and Braque: A Symposium*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1992.
- POGGI, Christine, *In Defiance of Painting*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1992.
- ROSENBLUM, Robert, *Cubism and Twentieth-Century Art*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1960, revisado en 1977.
- RUBIN, William, «Cézannisme and the Beginnings of Cubism», en William Rubin (ed.), *Cézanne: The Late Work*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1977.
- STEINBERG, Leo, «Resisting Cézanne: Picasso's *Three Women*», *Art in America* 66, 6 (noviembre-diciembre 1978).

Se inventa el *collage* cubista en medio de un conjunto de circunstancias y acontecimientos contradictorios: la continuidad de la inspiración de la poesía simbolista, el ascenso de la cultura popular y las protestas socialistas contra la guerra en los Balcanes.

Si la modernidad se alió constantemente con la «conmoción de lo nuevo», la forma que esto adoptó en la poesía fue expresada por Guillaume Apollinaire en el verano de 1912 cuando cambió bruscamente el título de su siguiente libro de poemas, del sonido simbolista de *Eau de vie* (*Aguardiente*) al más popularmente llamativo *Alcools* (*Alcoholes*) y escribió apresuradamente una nueva obra para añadirla a la recopilación. Este poema, «Zona», registraba la sacudida que la modernidad había propinado a Apollinaire celebrando los placeres lingüísticos de las vallas publicitarias y los carteles callejeros.

El anuncio de Apollinaire llegó en el mismo momento en que una antigua vanguardia literaria se transformaba en el *establishment* a través de la revista recién creada *Nouvelle Revue Française* (*N. R. F.*) y su defensa de escritores como André Gide, Paul Valéry y, lo más importante —con el estudio erudito de Albert Thibaudet ahora dedicado a él— Stéphane Mallarmé. Pero lo que Apollinaire señalaba era que la barricada que el Simbolismo —y Mallarmé en particular— habían intentado levantar entre el periodismo de diario y la poesía se había abierto ahora. No había más que mirar «Zona» para verlo. «Los volantes, catálogos, carteles que cantan alto y claro», proclama, «es la poesía de la mañana, y para prosa están los periódicos [...] tabloides escabrosos con atestados policiales».

Los periódicos, a los que «Zona» cantaba como fuente de la literatura, resultaron ser el punto de inflexión también para el Cubismo, en particular de Picasso, ya que, en el otoño de 1912, transformó el Cubismo Analítico en el nuevo medio del *collage*. Si *collage* significa literalmente «encolado», Picasso había comenzado ya, desde luego, este proceso unos meses antes con su *Naturaleza muerta con asiento de rejilla*, una pintura del Cubismo Analítico en la que había pegado un revoltijo de hule estampado mecánicamente. Pero la mera adhesión de materia extraña a una concepción pictórica que no había cambiado —como en el caso del pintor futurista Gino Severini, que en 1912 fijó lentejuelas auténticas a sus frenéticas representaciones de bailarinas— era algo muy distinto de la senda que el Cubismo seguiría una vez que Braque introdujera [1], y Picasso adoptara, la integración de formas de papel de dimensiones relativamente grandes en las superficies de los dibujos cubistas.

Con esta novedad —llamada *papier collé*— cambió de pronto todo el vocabulario del Cubismo. Adiós a los pequeños planos inclinados con parches fracturados de modelado, unas veces adheridos en sus esquinas, otras flotando libremente o gravitando hacia una sección de la superficie cuadrículada del cuadro. En su lugar había ahora pa-

peles de diversas formas y descripciones: papel de empapelar, papel de periódico, etiquetas de botellas, partituras musicales, incluso fragmentos de antiguos dibujos desechados del artista. Recubriéndose unas a otras como lo harían los papeles de un escritorio o una mesa de trabajo, estas hojas se alinean con la frontalidad de la superficie que las sustenta; y más allá de señalar la condición frontal de la superficie, también declaran que es delgada como el papel, sólo tan profunda como la distancia que media entre la hoja superior y las que están debajo de ella.

Visualmente, sin embargo, las operaciones del *papier collé* van en contra de esta simple literalidad, como cuando, por ejemplo, varios papeles se combinan para obligar a la hoja del fondo a leer como el elemento más frontal definiéndola —a contrapelo de su posición material— como la superficie del objeto protagonista en la mesa de una naturaleza muerta, una botella de vino, quizá, o un instrumento musical [2]. El juego visual de esa «inversión figura-fondo» había sido también un ingrediente básico de buena parte del Cubismo Analítico. Pero ahora el *collage* iba más allá y llegaba a la declaración de una ruptura con lo que podría llamarse —empleando el término semiológico para ello— el sí mismo «icónico».

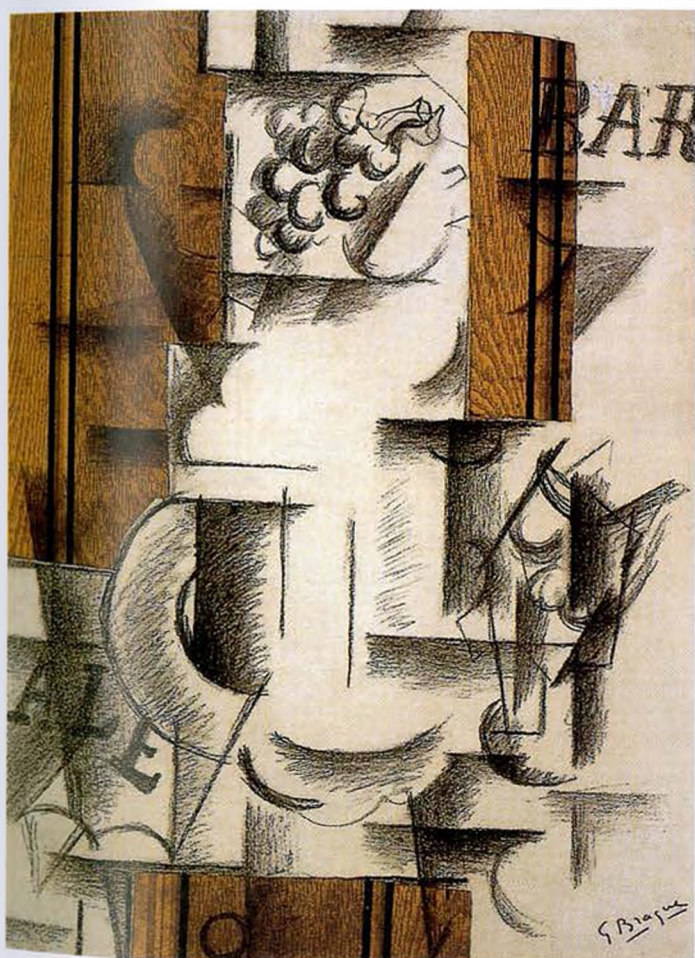
La representación visual había supuesto siempre que su dominio era lo «icónico», en el sentido de que la imagen posee cierto nivel de semejanza con la cosa que representa. La semejanza, una cuestión de «parecerse», podía sobrevivir a muchos niveles de estilización y permanecer intacta como un sistema coherente de representación: ese cuadrado adherido a ese triángulo invertido unido a esas formas en zigzag que producen, por ejemplo, las identidades visuales de la cabeza, el torso y las piernas. Lo que parecía no tener nada que ver con lo icónico era el dominio que los semiólogos llaman «simbólico», con lo que designan los signos totalmente arbitrarios (porque en modo alguno se asemejan al referente) que componen, por ejemplo, el lenguaje: las palabras *perro* y *gato* no guardan relación visible o audible alguna con los significados que representan ni con los objetos a los que esos significados se refieren.

Arrastrados

Fue adoptando precisamente esta forma arbitraria de lo «simbólico» como el *collage* de Picasso proclamó su ruptura con todo un sistema de representación basado en «parecer». El ejemplo más claro lo consigue desplegando dos formas de periódico de tal modo que proclaman

que han sido cortadas, a la manera de un rompecabezas, de una sola hoja original [2]. Uno de estos fragmentos se encuentra dentro de un fragmento de dibujo al carboncillo para establecer la cara maciza de un violín, las líneas de tipos del papel funcionan como un sucedáneo de la madera veteada del instrumento. El otro, sin embargo, gravitando hasta el ángulo superior derecho del *collage*, se proclama no la continuación de su «gemelo» sino, en cambio, el opuesto contradictorio, ya que las líneas de tipos de este fragmento parecen asumir ahora la clase de color roto o atenuado mediante el cual los pintores han indicado tradicionalmente una atmósfera llena de luz, organizando de ese modo el trozo de papel de prensa como un signo del «fondo» en relación con la «figura» del violín.

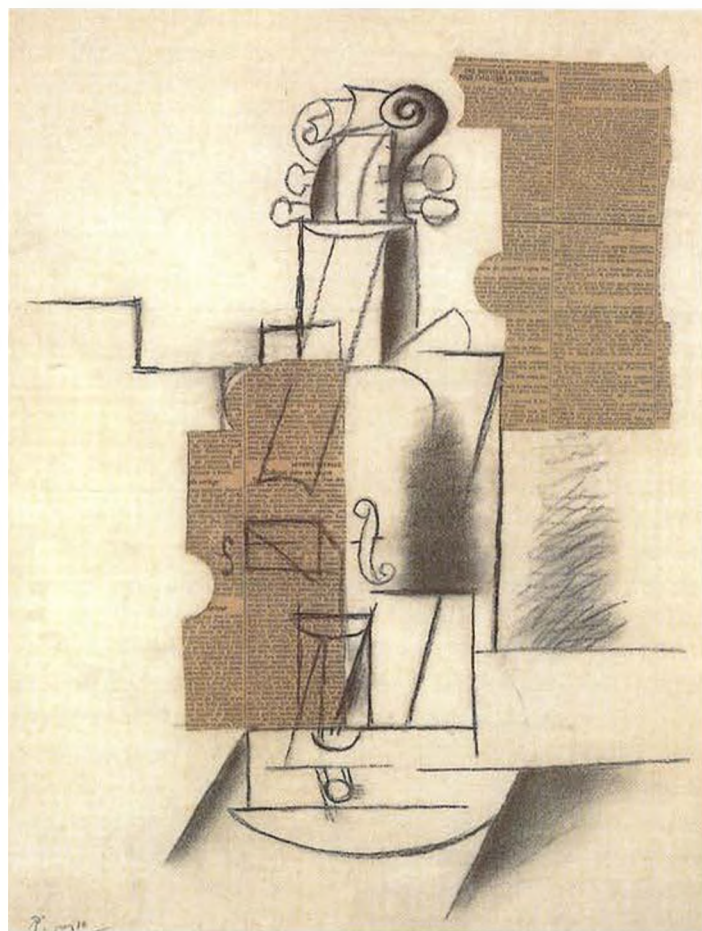
▲ Utilizando lo que los semiólogos llamarían un «paradigma» —una oposición binaria mediante la cual cada mitad del par adquiere su significado no significando la otra—, la manipulación del *collage* de este par proclama que lo que cualquier elemento de la obra signifique estará totalmente en función de un conjunto de contrastes negativos en vez de la identificación positiva del «parecer». Pues aun en el caso de que dos elementos se hayan cortado literalmente del mismo paño, el sistema de oposición en el que ahora están unidos contrasta el significado de uno —opaco, frontal, objetivo— con el del otro, transparente, luminoso, amorfo. El *collage* de Picasso hace pues que los elementos de la obra funcionen de acuerdo con la definición del propio signo de la lingüística estructural como «relativo, opositivo y negativo». De este modo, el *collage* parece no sólo que ha tomado la



1 • Georges Braque, *Frutero y copa*, 1912

Carboncillo y papel pegado, 62 x 44,5 cm

▲ Introducción 3



2 • Pablo Picasso, *Violin*, 1912

Papel pegado y carboncillo, 62 x 47 cm

1910-1919

condición visualmente arbitraria de los signos lingüísticos sino también que participa en (o, según el lingüista de origen ruso Roman Jakobson, incluso que inicia) una revolución en la representación occidental que va más allá de lo visual y se extiende hasta lo literario, y de ahí a la economía política.

Fuera del patrón oro

Porque si el significado del signo arbitrario se establece por convención en vez de lo que podría parecer la verdad natural del «parecer», puede, a su vez, compararse con el dinero simbólico de los sistemas bancarios modernos, cuyo valor está en función de la ley en vez del valor «real» de una moneda como medida dada de oro o plata o la relación canjeable de un billete con el metal precioso. Los estudiosos de la literatura han establecido pues un paralelo entre el naturalismo como condición estética y el patrón oro como sistema económico en el que los signos monetarios, del mismo modo que los literarios, se entendían como transparentes para la realidad que los avalaba.

Si lo importante de este paralelismo es preparar al crítico literario para la salida moderna del patrón oro y su adopción de los signos «simbólicos» —arbitrarios en sí mismos y por tanto convertibles en cualquier valor fijado por una matriz significativa o un conjunto de leyes—, nadie llevó a cabo esa ruptura con el naturalismo lingüístico de manera tan radical ni tan pronto como lo hizo Stéphane Mallarmé,

▲ Introducción 3, 1915

dentro de cuya poesía y prosa el signo lingüístico se trataba como desordenadamente «polisémico», o generador de múltiples –y a menudo opuestos– significados.

Sólo para seguir con el término *oro*, Mallarmé lo utilizó no sólo para explorar el fenómeno del metal y sus conceptos relacionados de riqueza o luminosidad sino también para aprovechar el hecho de que el término francés para designar el oro («*or*») es idéntico a la conjunción que puede traducirse como «ahora bien»; así pues, genera la clase de desviación temporal o lógica del flujo del lenguaje que el poeta siguió explotando, no sólo en el nivel del significado (es decir, el significado) sino también en el del apoyo material al signo (el significante). Así, en el poema titulado «*Or*» este elemento aparece por todas partes, tanto exento como insertado en signos más grandes, un significante que a veces se pliega sobre su significado –«*trésor*»– pero que con más frecuencia no lo hace –«*dehors*», «*fantasmagorique*», «*horizon*», «*majore*», «*hors*»–, y parece demostrar de ese modo que es la incontabilidad misma de la propagación física de *or* lo que lo convierte en un significante verdaderamente liberado del patrón oro de incluso su significado más cambiante.

Hay, desde luego, una paradoja en el uso de este ejemplo dentro de la crónica más amplia de la modernidad –incluida la del *collage* de Picasso– como algo establecido por la arbitrariedad de la economía del dinero simbólico. Porque Mallarmé despliega el mismo marcador de lo que el dinero simbólico se disponía a sustituir, a saber el (anticuado) oro, para cantar el significado de libre circulación del nuevo sistema. Pero el valor que sigue concediendo al oro no es el del antiguo naturalismo sino el de un material sensual del lenguaje poético en el que nada es transparente para el significado sin pasar por la carnalidad de la carne del significante, su perfil visual, su música: /oro/ = sonido; *or* = *sonore*. Éste fue el oro poético que Mallarmé contrastó explícitamente con lo que llamó *le numéraire*, o valor en efectivo vacío, del periodismo de periódico en el que, a su juicio, el lenguaje había alcanzado su punto cero de ser un mero instrumento de la información.

Exploración en los márgenes

La interpretación del *collage* de Picasso es, dentro de la erudición de la historia del arte, un campo de batalla en el que diversas partes de la discusión que antecede se enfrentan unas a otras. Porque por una parte está el vínculo entre Picasso y Apollinaire, el gran amigo y el apologista más activo del pintor, que apoyaría el modelo picassiano de tener una actitud de «hazlo nuevo» (o, como lo llamó Apollinaire, un *esprit nouveau*) hacia el periodismo y el periódico, casi, por así decirlo, arrojando «la poesía de la mañana» a la cara de Mallarmé. Al hacer hincapié en el júbilo de Apollinaire en lo que era moderno, tanto en el sentido de lo que era más efímero como en el de lo que estaba más en desacuerdo con las formas tradicionales de la experiencia, esta posición aliaría el uso del papel de prensa y otros papeles baratos por Picasso con un ataque intencionado contra el medio de la pintura al óleo en las bellas artes y su impulso hacia la permanencia y la unidad compositiva. La condición sumamente inestable del papel de periódico condena al *collage* desde el principio a lo transitorio; mientras que los procedimientos para componer, colocar y pegar *papiers collés* se parecen a las estrategias de diseño comercial más que a los protocolos de las bellas artes.



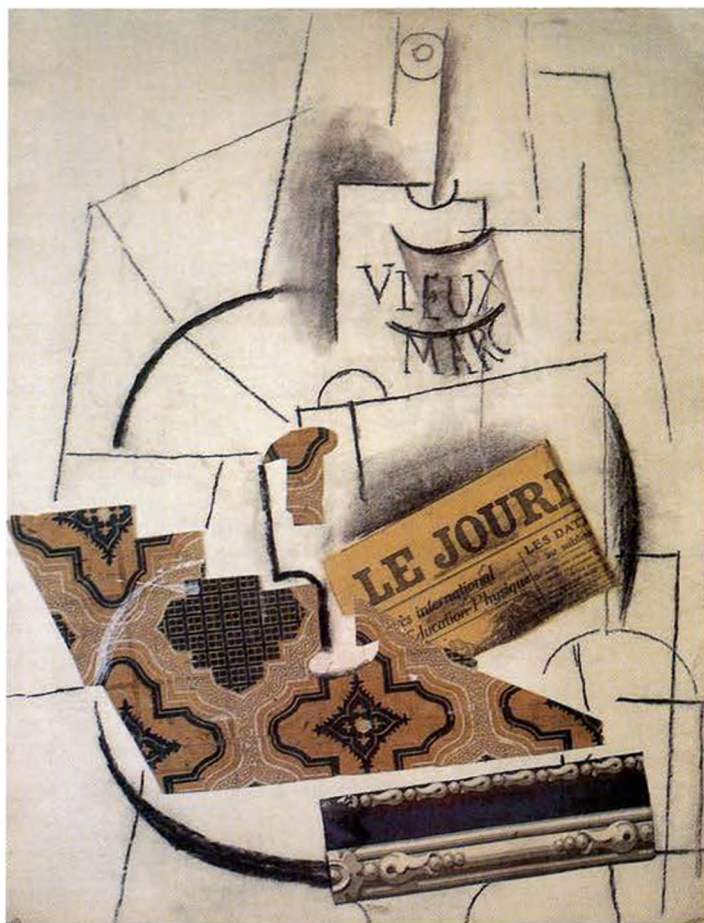
3 • Pablo Picasso, *Mesa con botella, copa de vino y periódico*, otoño-invierno 1912
Papel pegado, carboncillo y gouache, 62 x 48 cm

Esta posición vería también a Picasso, como a Apollinaire, atrapado en un impulso para encontrar la experiencia estética en los márgenes de lo que estaba regulado socialmente, ya que era sólo desde ese lugar desde donde el artista avanzado podía construir una imagen de libertad. Como ha afirmado el historiador del arte Thomas Crow, este impulso ha llevado sistemáticamente a la vanguardia hacia formas «bajas» de entretenimiento y espacios no reglamentados (para Henri de Toulouse-Lautrec [1864–1901] había sido el club nocturno de la zona urbana en decadencia; para Picasso, fue el café del obrero), aun cuando, irónicamente, esas exploraciones han terminado siempre abriendo tales espacios a una nueva socialización y mercantilización por las mismas fuerzas de las que el artista avanzado intentaba escapar.

Si estos argumentos plantean la adopción por Picasso tanto de los valores «bajos» así como de los «modernos» del periódico, hay también comentaristas que conciben sus razones para explotar este material como principalmente políticas. Picasso, dicen, corta las columnas del papel de prensa para que podamos leer los artículos que él ha elegido, muchos de los cuales en el otoño de 1912 informaban sobre la guerra que entonces se desarrollaba en los Balcanes. Esto es cierto, desde luego, en el nivel de los titulares –un *collage* temprano [3] nos presenta «*Un Coup de Thé[âtre], La Bulgarie, La Serbie, Le Monténégro sign[ent]*» («Golpe de efecto, Bulgaria, Serbia, Montenegro firman»)-, pero también en la tipografía menuda en la que las noticias de los campos de batalla se agrupan en torno a una mesa de café que hace

4 • Pablo Picasso, *Copa y botella de Suze*, 1912

Papel pegado, gouache y carboncillo, 64,5 x 50,2 cm



5 • Pablo Picasso, *Botella de Vieux Marc, copa y periódico*, 1913
Carboncillo y papel pegado y prendido, 63 x 49 cm

frente a crónicas de una concentración social antibélica en París [4]. Al reseñar lo que entiende como las razones de Picasso para ello, la historiadora del arte Patricia Leighton ha afirmado, alternativamente, que pone al lector/espectador en contacto con una realidad política cargada en los Balcanes; o que presenta al lector/espectador la clase de debate acalorado que tendría lugar en un café parisino donde los trabajadores, incapaces de costearse una suscripción a un periódico, acudirían para informarse de las noticias diarias; o también, que Picasso desmonta la cacofonía manejada del periódico —con sus intereses de ofrecer las noticias como tantos entretenimientos inconexos— y usa el *collage* como medio de «contradiscursio» que tendrá el poder de reordenar las historias independientes en una crónica coherente de la manipulación del campo social por el capital.

Con estas propuestas nos hemos alejado cada vez más de la idea del *collage* como protagonista de una ruptura con un sistema de representación naturalista e «icónico» más antiguo. Porque si imaginamos a Picasso desplegando noticias de periódico para describir una realidad lejana, o utilizándolas para representar a la gente conversando en un café, o convirtiéndolas en un cuadro ideológico coherente donde antes no había más que confusión, seguimos pensando que los signos visuales conectan directamente con las cosas del mundo que se supone representan. La única innovación de Picasso sería, pues, sustituir a sus polemizadores por globos para sus argumentos mientras los sienta con un decoro representacional perfecto en torno a la mesa de un café dibujado de manera más o menos convencional. Tenemos, pues,

un ejemplo del artista políticamente comprometido (aunque las ideas políticas de Picasso durante este periodo están también abiertas a disputa), pero hemos perdido a Picasso como el innovador artístico en el nivel de importancia para toda la historia de la figuración con quien conectábamos al principio.

Es en este punto donde las afirmaciones de Mallarmé comienzan a cuestionar las de Apollinaire, incluido el Apollinaire que parecía responder al *collage* de Picasso inventando su propia fusión de lo verbal y lo visual en los caligramas (*calligrammes*) que comenzó a crear en 1914. Para constelar los signos escritos en imágenes gráficas, los caligramas se volvieron doblemente «icónicos»: las letras que forman la forma gráfica de un reloj de bolsillo, por ejemplo, refuerzan simplemente en el nivel de lo visual lo que expresan en forma textual: «¡Son las doce menos cinco, por fin!». Y si de ese modo adoptan la excitación gráfica de los anuncios o de los logotipos de productos, los caligramas delatan sin embargo lo que es más radical en el desafío a la figuración de Picasso: su negación del «icono» inequívoco en favor del interminable juego transformacional del «símbolo».

Al igual que el juego transformacional de Mallarmé, en el que nada es nunca solamente una cosa —como cuando los significantes se dividen, duplicando «son or» (su oro) con «son or» (el sonido «or» e indirectamente la sonoridad de la poesía)—, los signos de Picasso se transforman visualmente plegándose unos sobre otros para producir el par transformacional del paradigma. Como en el *Violín* anterior, esto es patente en *Botella de Vieux Marc, copa y periódico* [5], donde una forma semejante a una toca, cortada de un pliego de papel de empapelar, se lee como transparencia al articular el borde de la copa de vino y su contenido líquido, mientras que abajo, la silueta al revés que ha dejado la excisión de la «toca» del pliego registra la opacidad del pie y la base del objeto, declarándose una figura (sin importar lo fantasmal que sea) sobre el fondo de mantel del papel de empapelar. El paradigma se expresa perfectamente, pues los significantes —idénticos en su forma— producen cada uno el significado del otro, su oposición en el espacio (parte superior derecha/al revés) se hace eco de su inversión semántica.

Si el juego del significado visual en los *collages* es pues transformacional, el juego textual movilizado por el uso que hace Picasso del papel de prensa es liberado también de la fijeza de cualquier «hablante» a cuya voz, u opinión, o posición ideológica podamos atribuirlo. Pues no bien decidimos que Picasso ha cortado un artículo de las páginas de economía para denunciar la explotación del trabajador, y de ese modo «hablar» por medio de este recorte, tenemos que recordar que Apollinaire, desde su posición privilegiada de escritor de una revista de economía semifraudulenta, fue famoso por dar consejos falsos sobre el mercado de valores y que la voz que el *collage* coloca aquí podría ser perfectamente la «suya».

En realidad, Picasso había dejado que el propio Mallarmé hablara desde las superficies de varios de estos *collages*, como cuando «*Au Bon Marché*» se dobla como una voz como la de Fernande Olivier's (ex amante de Picasso) —hablando de liquidación de ropa blanca y de un ajuar— con las diversas voces que Mallarmé utilizaba como seudónimos en su elegante revista de modas *La Dernière Mode*, o cuando el titular *Un coup de thé* suena como el título de uno de los poemas más radicales de Mallarmé: «Un coup de dés».

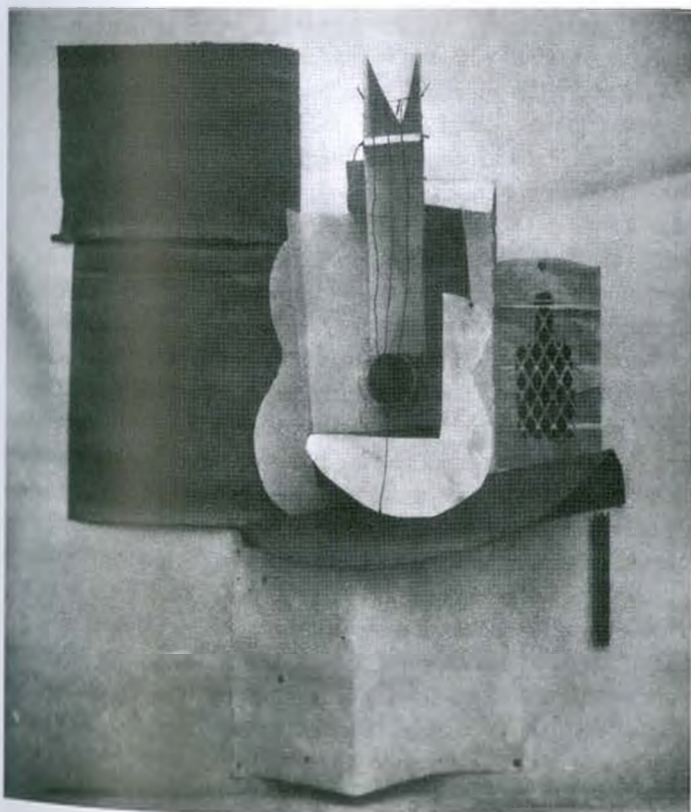
Se ha hablado mucho del recurso de Picasso a los modelos de distorsión y simplificación que ofrecía el arte tribal africano. Kahnweiler in-

sistió, sin embargo, en que fue una máscara concreta de la colección de Picasso la que «abrió los ojos a estos pintores». Esta máscara de la tribu de Costa de Marfil llamada grebo es una colección de «paradigmas».

La propia incursión de Picasso en la escultura construida muestra el efecto del ejemplo de los grebo. Hecha de chapa, cuerda y alambre, su *Guitarra* de 1912 [6] establece la forma del instrumento mediante un solo plano de metal del que se proyecta la boca, de modo muy parecido a los ojos de la máscara grebo. Cada plano se cierne contra el plano en relieve como la figura sobre el fondo, una forma de paradigma que el anterior *Violín* había expresado con tanta brillantez. El primer collage que refleja la lección de la máscara grebo es *Guitarra, partitura y copa* [7], en el que cada pieza del collage parece cernerse sobre la hoja plana del fondo, la media luna negra del borde inferior de la guitarra se dobla mientras su sombra se proyecta sobre la mesa que sirve de apoyo; la boca parece proyectarse como un tubo macizo delante del cuerpo del instrumento.

BIBLIOGRAFÍA

- Bois, Yve-Alain, «Kahnweiler's Lesson», *Painting as Model*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1990.
- , «The Semiology of Cubism», en Lynn Zelevansky (ed.), *Picasso and Braque: A Symposium*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1992.
- Crow, Thomas, «Modernism and Mass Culture», en Serge Guilbaut, Benjamin H. D. Buchloh, y David Solkin (eds), *Modernism and Modernity*, Halifax, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1983.
- KRAUSS, Rosalind, *The Picasso Papers*, Nueva York, Farrar, Straus & Giroux, 1998.
- LEIGHTEN, Patricia, *Re-Ordering the Universe: Picasso and Anarchism, 1897-1914*, Princeton, Princeton University Press, 1989.
- ROSENBLUM, Robert, *Cubism and Twentieth-Century Art*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1960, revisado en 1977.



6 • Construcción montada en el estudio de Picaso en 5 bis, rue Schoelcher, 1913 incluye maqueta en cartón para *Guitarra* (destruida)

▲ Introducción 3



7 • Pablo Picasso, *Guitarra, partitura y copa*, otoño 1912

Papel pegado, gouache y carboncillo, 47,9 x 36,5 cm



8 • Guillaume Apollinaire, «La Cravate et la montre», 1914

De *Calligrammes: Poèmes de la paix et de la guerre, 1913-1916, Parte I: Ondes*, 1925

Robert Delaunay expone sus pinturas de «Ventanas» en Berlín: los problemas y paradigmas iniciales de la abstracción se elaboran en toda Europa.

«Cézanne rompió el frutero», observó en una ocasión Robert Delaunay (1895-1941), «y no deberíamos volver a pegarlo, como hicieron los cubistas». Esta llamada a la abstracción es perfectamente clara, pero su desarrollo real fue complicado: centrada en la pintura, la abstracción fue impulsada por motivaciones, métodos y modelos diversos. Algunos artistas profundizaron en el aspecto pictórico del Impresionismo; otros, en la dimensión expresiva del Postimpresionismo; y otros en el diseño lineal del *Art Nouveau*. El «frutero» fragmentado de Cézanne y Picasso influyó en muchos pintores que estaban al borde del arte no representacional; los anchos campos de color de Matisse fueron inspiradores para otros; y las audaces formas geométricas de la escultura africana sirvieron también como provocación importante, a veces sustituidas o complementadas por el arte popular (y, en Rusia, por los iconos religiosos). En 1912-1913, tales precedentes y provocaciones convergieron para permitir el reconocimiento de la abstracción como valor, incluso de necesidad, por derecho propio. Puesto que la abstracción es primordial para las artes de varias culturas, no es cuestión de un solo origen ni de una primera abstracción: en este caso, la abstracción se encontraba en igual medida en que fue inventada. En una famosa anécdota, Wassily Kandinsky contó cómo, al regresar una noche a su estudio en Murnau, Alemania (dató los hechos en 1910), no reconoció a la tenue luz una de sus pinturas puesta del revés, descubriendo el potencial expresivo de las formas abstractas a través de esta experiencia.

Si bien no hubo un solo padre de la abstracción, hubo varias comadronas, en particular el francés Delaunay, la rusa Sonia Terk (1885-1979; se casó con Delaunay en 1910), el holandés Piet Mondrian y los rusos Kandinsky y Kazimir Malevich (1878-1935). A los tres últimos se les otorga a menudo el lugar de honor como los más comprometidos, pero también fueron tempranos adeptos de la abstracción el checo František Kupka (1871-1957), el francés Fernand Léger (1881-1955), los rayonistas rusos Mikhail Larionov (1881-1964) y Natalia Goncharova (1881-1962), el vorticista inglés Wyndham Lewis, los futuristas italianos Giacomo Balla y Gino Severini, el suizo-alemán Paul Klee (1879-1940), el alsaciano Hans Arp (1888-1966), la suiza Sophie Taeuber (1889-1943; se casó con Arp en 1921), los sincronistas estadounidenses Morgan Russell (1886-1953) y Stanton Macdonald-Wright (1890-1973) y otros como el norteamericano Arthur Dove (1880-1946), que llamaba «extracciones» a sus cuasi-abstracciones. Esta lista hace patentes de inmediato dos puntos: la abstracción fue internacional, y muchos de sus innovadores no se habían formado en la vanguardia de París. ¿Por qué iba a ser

así? Aunque Matisse y Picasso abrieron el camino a la abstracción, estaban demasiado imbuidos del mundo de los objetos —o, para ser más exactos, del juego visual de figuras y signos que este mundo ofrecía— para entrar plenamente en la abstracción. Por otra parte, Kandinsky, Malevich, Mondrian, Klee y Kupka se habían formado en culturas (rusa, holandesa, alemana, checa) cuyos imperativos metafísicos e impulsos iconoclastas podrían haber hecho menos extraña la abstracción.

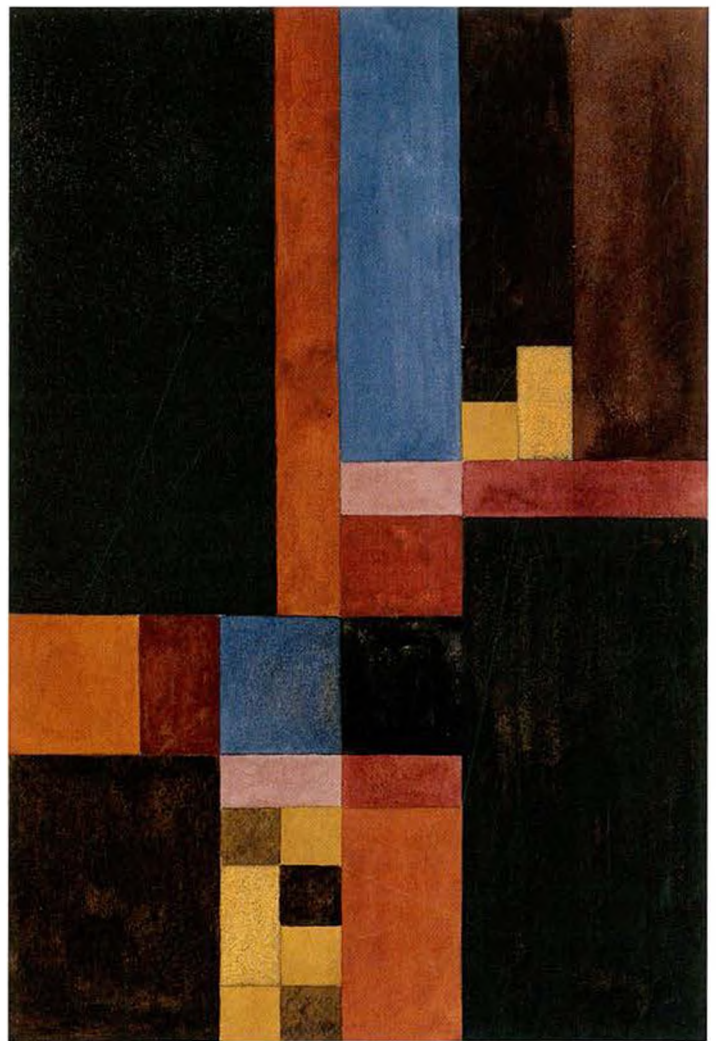
En este sentido, Rusia fue especialmente importante como crisol de la abstracción. Había colecciones importantes de pintura de vanguardia (la Colección Shchukin por sí sola contaba con 37 matisse y 40 picasso), vigorosas exposiciones de arte internacional, no sólo en San Petersburgo y Moscú, sino también en ciudades de provincias, y una serie de grupos deseosos de asimilar las lecciones del Simbolismo, el Fauvismo, el Futurismo y el Cubismo, así como de profundizar en el arte popular, los dibujos infantiles y los iconos medievales (en 1913 se celebró en Moscú una exposición de iconos restaurados). Los últimos intereses fueron fuertes en Larionov, que se sintió atraído hacia las tallas populares en madera llamadas *lubki*, y Goncharova, cuyas primeras pinturas de la vida campesina también reflejan las formas sencillas y los contornos fuertes de las tallas, los bordados y los esmaltes campesinos. Larionov y Goncharova también fueron muy activos en la organización de exposiciones («Jota de diamantes» en 1910 y «La cola del asno» en 1912 fueron las más importantes); e inspirados por las obras cubistas y futuristas, se alejaron de los experimentos primitivistas para avanzar hacia una forma de abstracción caracterizada por las líneas fracturadas y los colores luminosos, un estilo que Larionov apodó Rayonismo por la manera en que la superficie de la pintura parece ser golpeada por múltiples rayos de luz que se cruzan, se cristalizan y a veces se disuelven allí. La estructura de estas pinturas debe mucho al Cubismo, pero el dinamismo es futurista (al igual que la retórica que les servía de base), y esta combinación de facetas cubistas y movimiento futurista tuvo como consecuencia pinturas que se encuentran entre las primeras abstracciones de la historia. Sólo un reducido número de estas obras se hicieron, sin embargo, antes de que Larionov y Goncharova huyeran de la guerra para instalarse en París (donde a menudo recibieron el encargo de diseñar decorados y vestuario para los Ballets Rusos (*Ballets Russes*) producidos por Sergei Diaghilev).

Incluso cuando la abstracción se alejó de una relación mimética con el mundo, no adoptó necesariamente la naturaleza «arbitraria» del signo visual tal como lo exploraron el *collage* y la construcción

cubistas. Los artistas abstractos podrían haberse negado a representar cosas mundanas, pero a menudo aspiraron a evocar conceptos trascendentes —como «sentimiento», «espíritu» o «pureza»— y de este modo sustituyeron un tipo de base, una forma de autoridad, por otro. (En texto tan influyente como «Acerca de lo espiritual en el arte» [1911], Kandinsky dijo que esta nueva autoridad era una «necesidad interna», y otros presentaron formulaciones semejantes.) Esta insistencia en las verdades trascendentes revela la preocupación de que la abstracción pudiera ser arbitraria en dos sentidos adicionales. En primer lugar, arbitraria en el sentido de *decorativa*: en una conferencia pronunciada en Colonia en 1914, Kandinsky advirtió de que la abstracción «ornamental» podía dificultar en vez de producir el necesario efecto trascendental del arte. Y, en segundo lugar, arbitraria en el sentido de *carente de sentido*: frente a la acusación, real o anticipada, de que la abstracción no tenía significado alguno, sus defensores sobrecompensaron a menudo con afirmaciones tendenciosas de significados absolutos: trascendental para Kandinsky, reveladora para Malevich, utópica para Mondrian, etc. Cuando no se definía en términos tan altisonantes, la abstracción se enmarcaba a menudo negativamente, contra el arte basado en la mimesis (que se consideraba académico) y contra el diseño ideado como decoración (que se consideraba una forma baja o aplicada). Pero muchas excepciones matizan esta regla. Por ejemplo, ¿cómo debemos clasificar las cuadrículas de Sophie Taeuber [1], que a veces basaba estas obras (que son anteriores a las primeras abstracciones modulares de Mondrian) en las disposiciones casi espontáneas de los cuadrados formados como *collages* de Hans Arp? Por su parte, Arp dijo que eran «probablemente los primeros ejemplos de “arte concreto”», a la vez «puros e independientes» y «elementales y espontáneos». ¿Son arte elevado? ¿Bajo? ¿Trascendentes en ambición? ¿Decorativos? ¿Programáticos? ¿Aleatorios? Estas obras complicaron estas oposiciones jerárquicas casi antes de que existieran.

Definiciones y debates

Las definiciones standard favorecen la idea de la abstracción como idealización. El *Oxford English Dictionary* ofrece «separado de la materia», «ideal» y «teórico» para *abstract* como adjetivo, y «deducir», «separar» y «desconectar» para el verbo. Estos significados, adecuados para algunos artistas que evocaron estados ideales mediante la desconexión del mundo, no casaban con otros que preferían los términos opuestos: la materialidad de la pintura sobre el lienzo, o la sofisticación de los diseños utilitarios. Esta tensión entre los imperativos idealistas y materialistas atraviesa la abstracción moderna, y no se resuelve por medio de términos relacionados como «no objetivo» o «puro». La abstracción se plantea lo no objetivo por definición; por otra parte, muchos artistas buscaron la «objetividad» sobre todo, para hacer un arte tan «concreto» y tan «real» como un objeto del mundo. De hecho, Delaunay, Léger, Arp, Malevich y Mondrian proclamaron que la abstracción era el modo más *realista* por esta misma razón. Y así, también, la abstracción fue promovida a menudo como «pura», el refinamiento definitivo del arte por sí mismo; por otra parte, la pureza se asociaba a menudo con la reducción a los materiales constitutivos de un medio, el material de la pintura y el lienzo, que resulta difícil ver como puros. Al final, estas tensiones son parte



1 • Sophie Taeuber, *Horizontal Vertical*, 1917
Acuarela, 23 x 15,5 cm

esencial de la abstracción, cuya mejor definición es como categoría que gestiona tales contradicciones: las mantiene en suspensión, o las pone en juego dialéctico.

La oposición materialista/idealista regía también los discursos en torno a la abstracción. Algunos artistas se guiaban por filosofías platonicas, hegelianas o espiritualistas. Por ejemplo, Malevich, Kandinsky, Mondrian y Kupka recibieron la influencia de la teosofía, que mantenía (entre otras creencias) que el hombre evolucionaba de estados físicos a estados espirituales en una serie de etapas que podían evocarse mediante formas geométricas; en *Evolución* (1911), Mondrian representó de este modo la sublimación geométrica de una figura femenina. Tal vez resulte paradójico recordar que algunos artistas también volvieron la vista a la ciencia para apoyar la versión idealista de la abstracción. «¿Por qué debemos continuar siguiendo a la naturaleza», se preguntaba Mondrian hacia 1919, «cuando muchos otros campos han dejado atrás la naturaleza?» En este sentido, la geometría no euclidiana interesó a artistas tan diversos como Malevich y Marcel Duchamp por su concepción no perspectivista del espacio y su idea antimaterialista de la forma. Además, se trazaron analogías con otras artes, especialmente con la música. «Todo arte», observó en feliz expresión el teórico de la estética inglés Walter Pater, «aspira

constantemente a la condición de música»; así seguía siendo para algunos artistas en la primera generación de la abstracción. (Esto apunta a otra paradoja: ¿puede la esencia de un arte, la pintura, encontrarse a través de otro arte, como la música?) Klee y Kupka se sintieron atraídos por la música barroca y clásica, en particular Johann Sebastian Bach; Kandinsky, por la música tardorromántica y moderna, especialmente Richard Wagner y Arnold Schoenberg. De hecho, Kandinsky basó las categorías de sus primeras abstracciones —«Improvisaciones», «Impresiones», «Composiciones»— en la música, que también influyó en su énfasis en el tono del color, el ritmo lineal, el «bajo continuo» (un concepto derivado de Goethe) y la inmediatez del sentimiento. Kupka también hizo hincapié en la analogía simbolista entre la música pura y la pintura pura, con la implicación concomitante de que ese arte podía actuar directamente «sobre el alma» sin la distracción del contenido o del tema; su lienzo de gran formato *Amorpha, fuga en dos colores* [2] se postula a menudo como la primera pintura no figurativa que se exhibió públicamente en París, en el Salon d'Automne de 1912, aunque se inspiraba en parte en los movimientos rutinarios de una pelota multicolor (un juguete de su hijastra), así como en los movimientos celestes de los planetas (que también habían inspirado sus anteriores pinturas *Discos de Newton*). Por su parte,

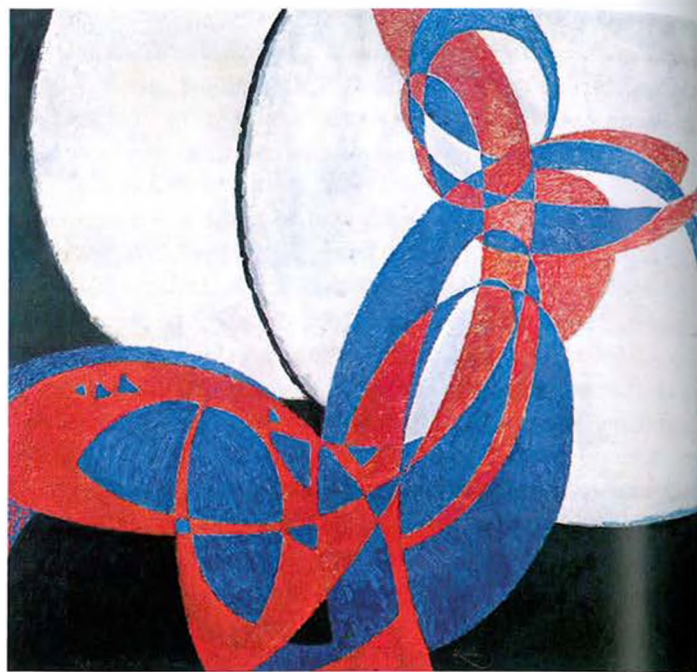
- Mondrian adoraba el jazz: su ritmo sincopado le parecía análogo a su equilibrio asimétrico de los planos de color, y su resistencia a las narraciones melódicas paralelas a las lecturas temporales del arte visual.

Otros artistas abstractos fueron impulsados por preocupaciones materialistas. Algunos consideraron la abstracción como el único modo adecuado de que el mundo de los objetos se volviera abstracto en un mundo transfigurado por nuevos modos de producción de mercancías, transporte público y reproducción de imágenes. El proyecto para captar la mayor movilidad de productos, personas e imágenes en la ciudad moderna no era estrictamente futurista; también

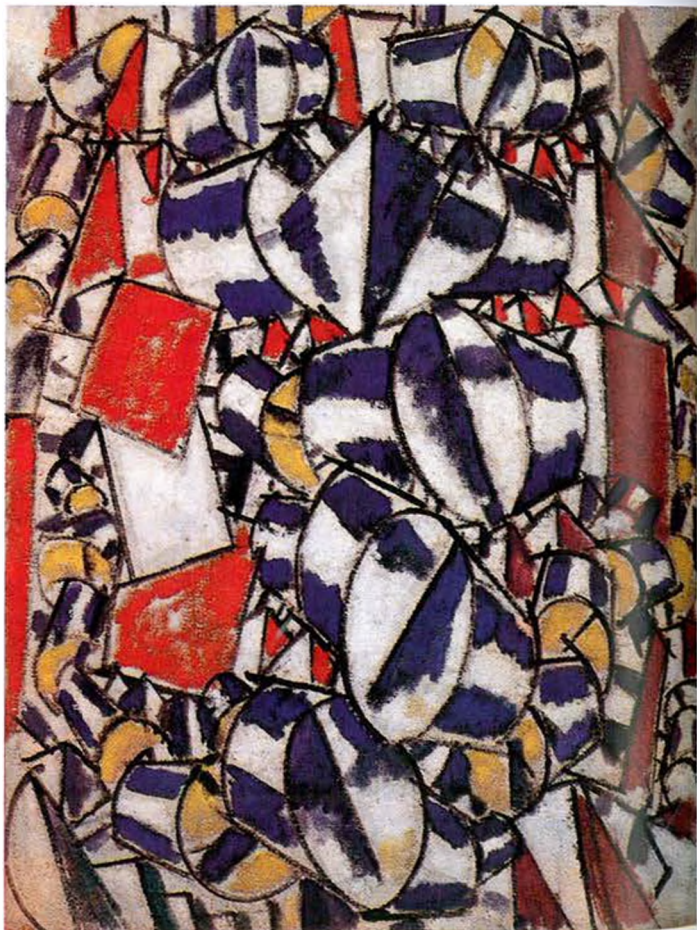
- empujó a artistas como Léger a un tipo paradójico de abstracción realista. En su *Contraste de formas* [3], vemos una simbiosis entre formas humanas y mecánicas que se vuelven abstractas como para seguir las especificaciones geométricas del lienzo. De hecho, al término de la década Léger concebiría la pintura, en analogía con la máquina, como un mecanismo de partes interrelacionadas. Pero ya en 1913 remitió la abstracción de su pintura, así como la separación de todas las artes modernas, a la división del trabajo capitalista, una condición moderna que intentó convertir en virtud moderna:

Cada arte se aísla y limita a su propio dominio. La especialización es una característica moderna, y el arte pictórico, como todas las demás manifestaciones del genio humano, debe someterse a su ley; es lógico, pues al limitar cada disciplina a su propio fin, permite que los logros se intensifiquen. De este modo el arte pictórico gana en realismo. La concepción moderna no es simplemente una abstracción pasajera, válida sólo para unas cuantas iniciativas; es la expresión total de una nueva generación cuyas necesidades comparte y a cuyas aspiraciones responde.

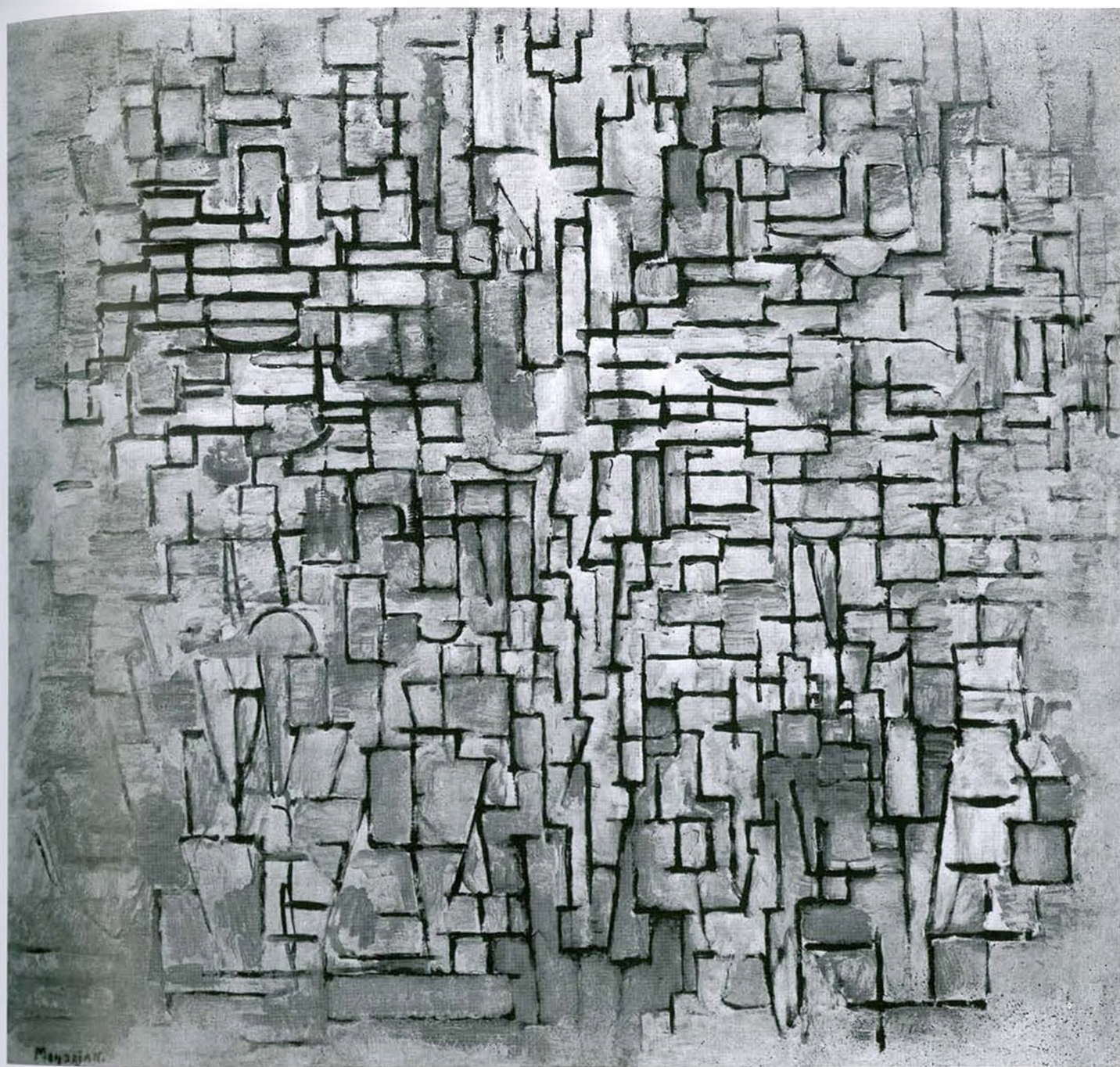
- ♦ El Cubismo fue el primer estilo que representó esta paradoja de un arte que parece abstracto y realista, y siguió siendo el crisol para la mayoría de los artistas abstractos. Pero «el Cubismo no aceptaba las consecuencias lógicas de sus propios descubrimientos», observó Mondrian en una mirada retrospectiva compartida por otros, «no evolucionaba hacia sus propias metas, la expresión de la plástica



2 • František Kupka, *Amorpha, fuga en dos colores*, 1912
Óleo sobre lienzo, 211,8 x 200 cm



3 • Fernand Léger, *Contraste de formas*, 1913
Óleo sobre lienzo, 55 x 46 cm



4 • Piet Mondrian, *Cuadro núm. 2/Composición VII*, 1913

Óleo sobre lienzo, 104,5 x 111,1 cm

▲ pura». Así, en 1912-1913 algunos artistas llevaron el aspecto «analítico» del Cubismo a disolver por completo el motivo. Lo hicieron en coordinación lineal con la cuadrícula implícita del lienzo, como en el caso de Mondrian en una obra como *Cuadro núm. 2/Composición VII* [4], o bien mediante efectos prismáticos del color visto como luz, como en el caso de Mondrian en una obra como *Fenêtres simultanées sur la ville* (*Ventanas simultáneas sobre la ciudad*) [5]. Si Mondrian explicó la cuadrícula de tal manera que superaba los planos en facetas del Cubismo, Delaunay intensificó el color de una manera que era ajena a su paleta apagada. Mientras tanto, otros artistas impulsaron el aspecto «sintético» del Cubismo: las formas planas del *collage* cubista fueron el precedente inmediato de los planos de color abstractos de

Malevich, en tanto que los elementos objetivos de la construcción cubista, que Picasso mostró a Vladimir Tatlin en París en la primavera de 1914, fueron una de las cosas que provocaron su «análisis de materiales» constructivista. Algún tipo de paso por el Cubismo se convirtió casi en un requisito previo para los seguidores: «De un análisis [cubista] del volumen y el espacio de los objetos a la organización [constructivista] de los elementos», escribió la rusa Liubov Popova (1889-1924) en una nota de estudio de 1922, como si esta evolución fuera ya un catecismo.

En la mayoría de los casos, un elemento de la pintura se volvía dominante, incluso se convertía en un medio de significado por derecho propio: así el privilegiar las líneas verticales y horizontales en Mon-

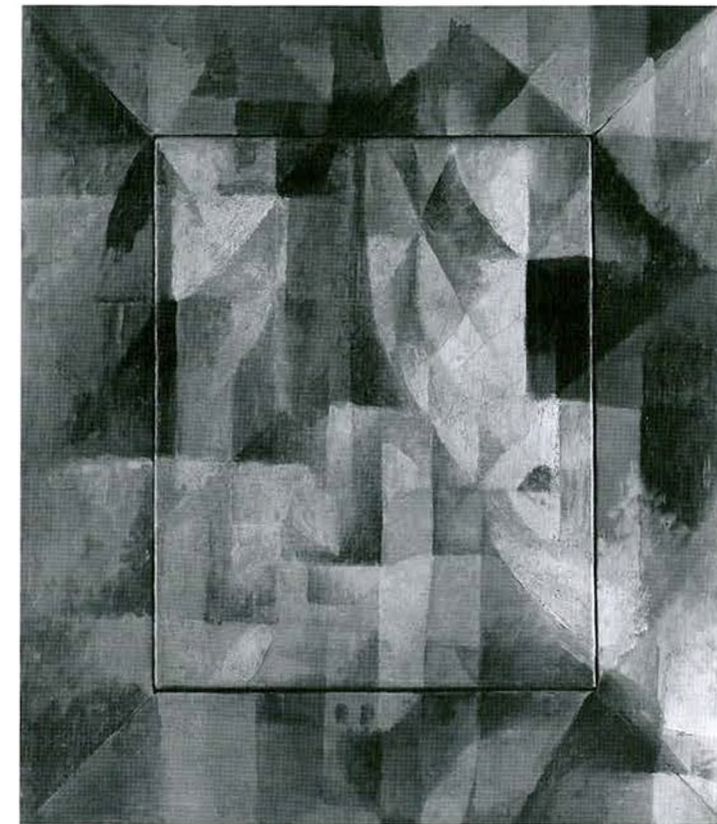
▲ 1911

● 1912

▲ 1914, 1921

drian, el color como luz en Delaunay, las geometrías monocromáticas en Malevich. Estos elementos pronto se perfeccionaron de nuevo para convertirse en dos paradigmas relativamente estables de la pintura abstracta: la cuadrícula y el monocromatismo. En gran medida se convirtieron en fijos porque la cuadrícula servía para deshacer las oposiciones primigenias entre la línea y el color, la figura y el fondo, el motivo y el marco (fue la habilidad de Mondrian explorar estas posibilidades), y el monocromatismo servía para negar los dos paradigmas dominantes de la pintura occidental desde el Renacimiento: la ventana y el espejo (fue el orgullo de Malevich proclamar el fin de estos viejos órdenes).

En 1913, mientras avanzaban hacia la cuadrícula y el monocromatismo, respectivamente, Delaunay y Malevich ofrecen un instructivo contraste. Delaunay se mofaba en general de los modelos extrínsecos a la pintura: «Nunca he hablado de matemáticas y nunca me ha preocupado el espíritu»; «Me horroriza la música y el ruido». Preocupado únicamente por las «realidades pictóricas», entendía el color como portador de todos los aspectos de la pintura: «el color da profundidad (no perspectiva, no consecutiva sino simultánea) y forma y movimiento». Para este fin, Delaunay desarrolló «la ley de los contrastes simultáneos», que los artistas franceses desde Delacroix a Seurat habían adaptado de un tratado de 1839 del químico Michel-Eugène Chevreul, en su propio concepto de *simultanéisme*. Además de los contrastes de color, esta «simultaneidad» pertenece a la inmediatez de la imagen pictórica con la imagen de la retina, de hecho a la simultaneidad trascendental de las artes visuales en contraposición a la temporalidad prosaica de las artes verbales (esta oposición es persistente en la estética moderna desde el filósofo alemán de la Ilustración Gottfried Ephraim Lessing [1729-1781] hasta los críticos tardomodernos • Clement Greenberg y Michael Fried). En algunos de estos intereses se



5 • Robert Delaunay, *Ventanas simultáneas sobre la ciudad*, 1911-1912
Óleo sobre lienzo y madera, 46 x 60 cm

▲ 1957b

1942a, 1960b

▲ 1908

● 1911, 1912

unieron a Delaunay Morgan Russell y Stanton Macdonald-Wright, que también estuvieron activos en París en aquellos años. Ellos también trataron la luz en términos de color prismático, aunque contemplaron efectos de proyección espacial e incluso de duración temporal a los que Delaunay tendía a resistirse; también siguieron analogías musicales para la abstracción que Delaunay tendía a desechar.

Delaunay hizo su gran avance en su serie de «Ventanas», unas 23 pinturas y dibujos ejecutados en 1912, 13 de los cuales se exhibieron con gran éxito en Berlín en enero de 1913 (antes había expuesto con ▲ *Der Blaue Reiter* en Múnich). Coincidiendo con la exposición, Klee tradujo un texto de Delaunay titulado «Luz» que presentaba una serie de ecuaciones entre el color, la luz, el ojo, el cerebro y el alma. En su estética, la pintura es la «ventana» de todas estas «transparencias», un medio abstraído a la inmediatez, disuelto en aquello que media. De este modo, Delaunay difícilmente rechazaba el antiguo paradigma de la pintura como ventana; por el contrario, lo *purificaba*: la realidad de la visión se entrega en la abstracción de la pintura. Examinemos *Ventanas simultáneas sobre la ciudad*, que fijó el tipo compositivo para la serie. La Torre Eiffel, el motivo central de toda su obra, es ahora vestigial, sus arcos verdes están atrapados en un juego de planos de color opacos y transparentes empujados más allá de las facetas cubistas hacia una cuadrícula poscubista (que, a la manera neoimpresionista de Seurat, Delaunay extendió al marco). Las ventanas son pues referenciales, pictóricas y objetivas a la vez; concilian el «tema sublime» de París con la «estructura evidente» de la pintura, como • señaló una vez el poeta y crítico Guillaume Apollinaire, gran partidario de Delaunay. Delaunay volvió opaco el medio, sólo para hacerlo desaparecer de nuevo en interés de la inmediatez transparente. En efecto, *Ventanas simultáneas sobre la ciudad* son ventanas sin cortinas, casi ojos sin párpados: el color como luz es casi cegador aquí. El paso siguiente fue suprimir por completo las ventanas para presentar la pintura en analogía directa con la retina. Esto es lo que Delaunay hizo en *Disco* [6], la más pura de las abstracciones en esta época, una pintura circular de siete franjas concéntricas de colores sólidos divididas en cuadrantes, con los primarios y complementarios más intensos más cerca del centro. Aunque desechado a veces como mera demostración de teoría del color —en realidad, una tabla de colores—, *Disco* contiene recursos para la abstracción (total no referencialidad y opticalidad, lienzo estructurado y composición) que no se desarrollarían plenamente al menos en los cincuenta años siguientes. El año 1913 fue también importante para Sonia Terk Delaunay, que, ya activa en el diseño (sobre todo libros y bordados), ilustró *La prosa del Transiberiano y de la pequeña Juana de Francia*, del poeta de vanguardia Blaise Cendrars [7]. Publicado en una sola hoja de papel de dos metros de longitud doblada en doce paneles, este libro-objeto combinaba la abstracción vanguardista y la tipografía (el mismo texto estaba compuesto en diez tipos de letra, y se incluía un mapa del ferrocarril) para evocar la simultaneidad prismática de la vida moderna. La cubierta del libro, expuesta y reproducida a menudo, ejerció una gran influencia (Terk pudo influir en los modernos alemanes casi en la misma medida que su marido), y su éxito la animó a aplicar los mismos ritmos «simultaneístas» de colores abstractos a otros diseños, como tejidos, carteles, incluso lámparas eléctricas ideadas para difundir la luz en color en las calles de París.

Malevich siguió un camino distinto: no para purificar la pintura como ventana, sino para pintarla. Remitió su primera abstracción to-



6 • Robert Delaunay, *Premier disque simultané (Disco [El primer disco])*, 1913-1914
Óleo sobre lienzo, diámetro 135 cm

▲ tal, *Cuadrado negro* (1915), a un boceto para un telón de fondo que diseñó para una ópera futurista, *Victoria sobre el sol* (1913), una ópera que se oponía al arte simbolista («el viejo concepto aceptado de sol hermoso»), se mofó en cierta ocasión el autor de la música, V. N. Matiushin) así como al teatro naturalista. Aquí Malevich coloca, en una caja de perspectiva, un cuadrado dividido diagonalmente en un triángulo negro arriba y un triángulo blanco abajo para evocar la «victoria sobre el sol», el eclipse de la luz por la oscuridad, quizás la superación de la visión empírica y el espacio de la perspectiva por la visión trascendental y el infinito moderno [8]. En este boceto comienza la cuen-

ta atrás de su propia *tabula rasa* privada: al otro lado de este «cero de la forma», proclamaba Malevich, reside «la supremacía del sentimiento puro en el arte creativo», de ahí el término con el designó su estilo abstracto, Suprematismo.

Así pues, Delaunay y Malevich parecen ser contrarios: el primero proclama la transparencia de la ventana al color como luz; el segundo, la victoria sobre el sol en el triunfo del cuadrado negro. Pero los dos son sumos sacerdotes de la visión pura, y esto los convierte en opuestos que están hechos el uno para el otro. Incluso cuando Delaunay atomiza el motivo en su color como luz, mientras

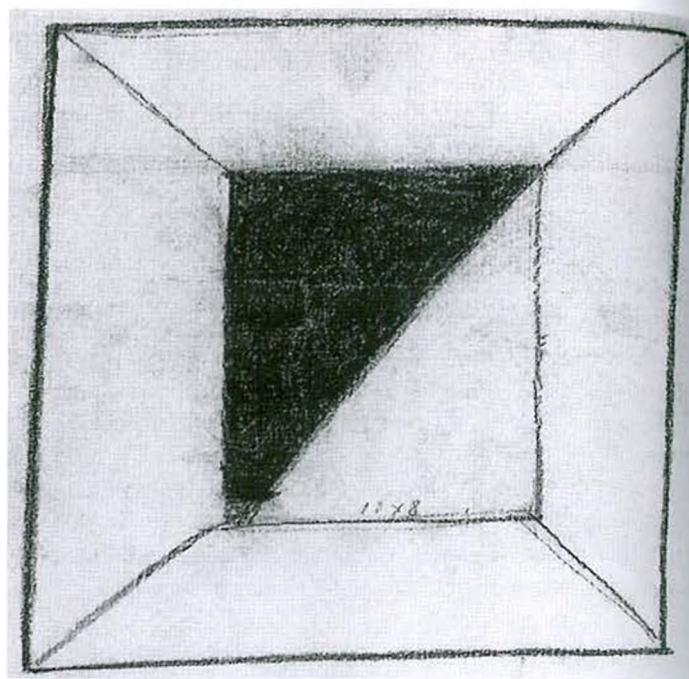
▲ 1915



7 • Sonia Terk Delaunay, *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France* (La prosa del Transiberiano y de la pequeña Juana de Francia), 1913

Acuarela sobre papel, 193,4 x 37 cm

Malevich lo oscurece mediante su eclipse del sol, los dos anulan una relación con la realidad sólo para afirmar otra relación, más elevada, y en esta transformación se les unen otros como Kandinsky y Mondrian para quienes la abstracción es la apoteosis de lo real, no su perdición. Pueden volver opaco el medio, material evidente como el lienzo y la pintura, pero lo hacen para volverlo transparente de nuevo, al sentimiento, el espíritu o la pureza, cosas todas ellas que se pide a estas abstracciones que signifiquen en un momento o en otro.



8 • Kazimir Malevich, boceto para *Victoria sobre el sol*, Acto 2, Escena I, 1913

Lápiz de grafito sobre papel, 21 x 27 cm

Al final la abstracción es un modo paradójico que deja en suspenso las oposiciones, entre efecto espiritual y diseño decorativo, entre superficie material y ventana ideal, entre obra singular y repetición en serie (desprovistas de referentes externos, las pinturas abstractas tienden a ser leídas internamente, unas en función de otras, en conjuntos, y a menudo se las designa también de esta manera: «Sin título # 1, 2, 3...»). La contradicción materialista/idealista podría ser la más profunda de todas: la pintura como plano cubierto de pintura, el medio revelado en su materialidad empírica, frente a la pintura como un mapa de un orden trascendental, una ventana a un mundo del espíritu. Para el filósofo francés Michel Foucault, sin embargo, esta relación es menos contradictoria que complementaria: el pensamiento moderno, sostiene, comprende a menudo ambas clases de investigaciones, empírica y trascendental, y ambas clases de disposiciones, materialista e idealista. No obstante, esta tensión se experimenta como una contradicción no sólo en el arte moderno sino también en la cultura moderna en general, y sugiere una razón por la que la cultura ha preferido a artistas que, como Mondrian, pueden agarrarse a ambos polos a la vez, que ofrecen soluciones estéticas a esta aparente contradicción.

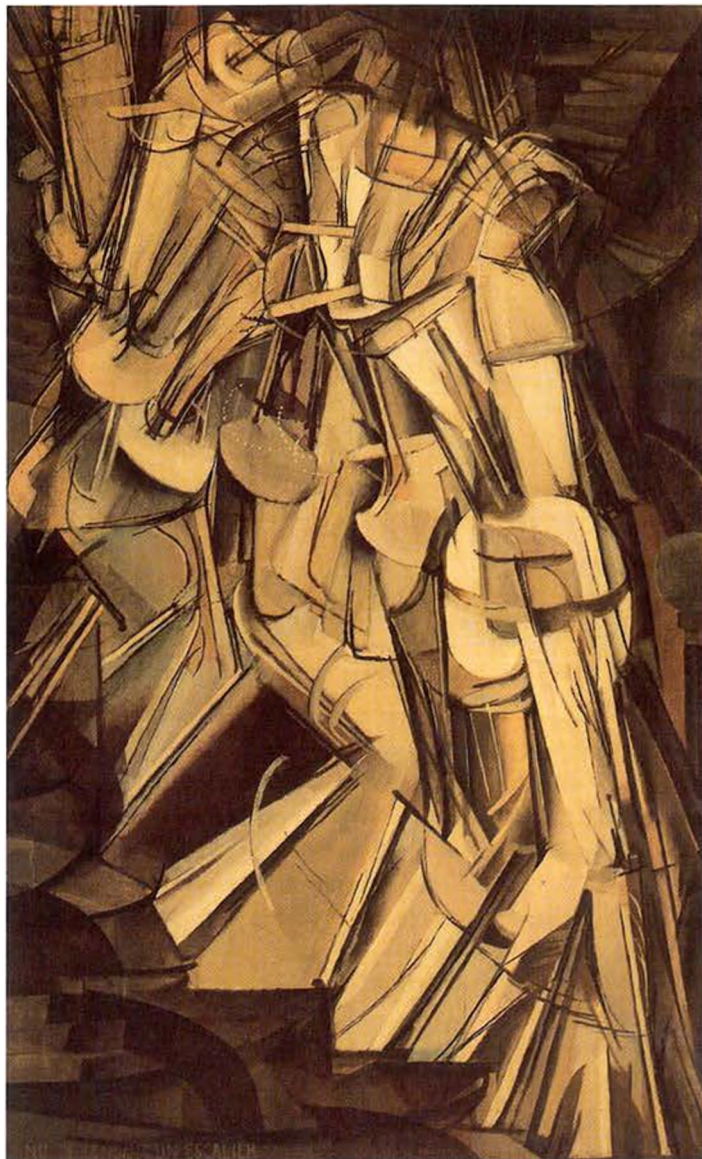
BIBLIOGRAFÍA

- Bois, Yve-Alain, «Malevich: le carré, le degré zéro», *Macula* 1, 1978.
- COHEN, Arthur A. (ed.), *The New Art of Color: The Writings of Robert and Sonia Delaunay*, Nueva York, Viking Press, 1978.
- COMPTON, Michael (ed.), *Towards a New Art: Essays on the Background of Abstract Art 1910-1920*, Londres, Tate Gallery, 1980.
- HUGHES, Gordon, «The Structure of Vision in Robert Delaunay's 'Windows'», *October* 102, otoño 2002.
- KRAUSS, Rosalind, «Grids», *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1985 [ed. cast.: *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1996].
- LEGER, Fernand, *Functions of Painting*, trad. Alexandra Anderson, Nueva York, Viking Press, 1973 [ed. cast.: *Funciones de la pintura*, trad. de Antonio Álvarez, Barcelona, Paidós, 1990].
- MALEVICH, Kazimir, *Essays on Art 1915-1933*, ed. Troels Andersen, Londres, Rapp and Whiting, 1969.

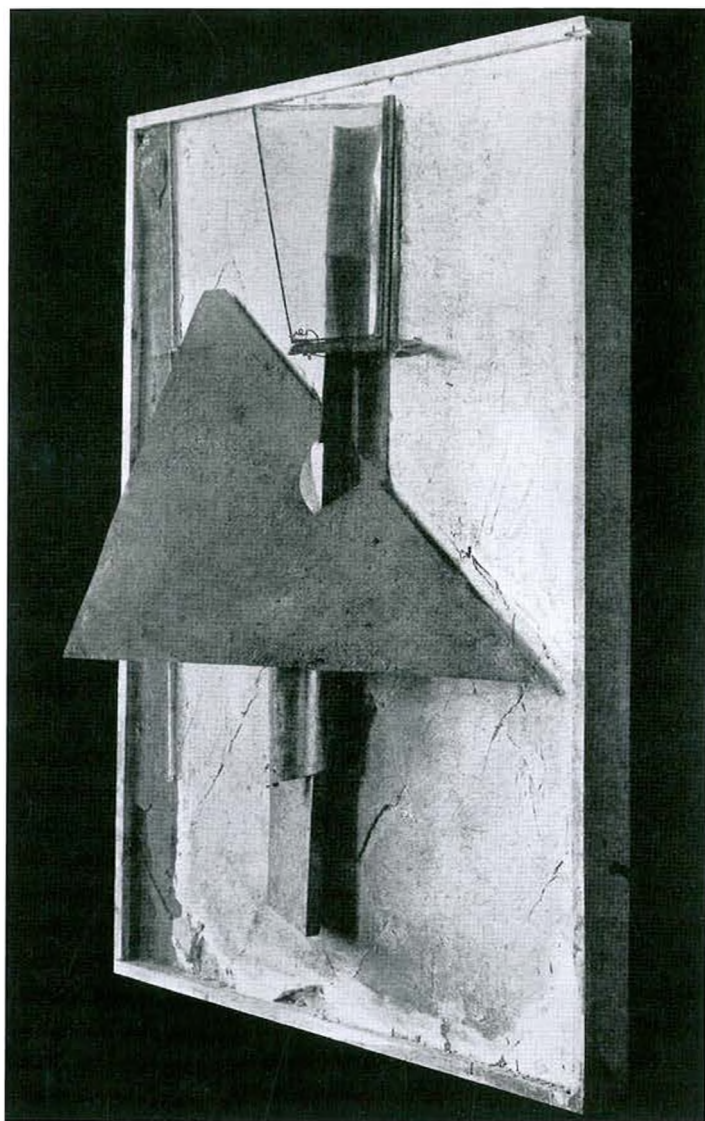
Vladimir Tatlin desarrolla sus construcciones y Marcel Duchamp propone sus *readymades*, el primero como transformación del Cubismo, el segundo como ruptura con él; de este modo, ofrecen críticas complementarias de los medios artísticos tradicionales.

Los años 1912-1914 fueron de capital importancia en la vanguardia. Nuevas formas de hacer pintura como la abstracción y el *collage* rompieron con la pintura representacional, y nuevas formas de hacer objetos como la construcción y el *readymade* cuestionaron la escultura figurativa, del mismo modo que la atención al cuerpo humano fue desplazada por nuevas exploraciones de materiales industriales y productos comerciales. Esta evolución fue interna del arte moderno, pero también estuvieron influidas por acontecimientos externos, como el aumento de la industrialización y la mercantilización de la vida cotidiana, que era mucho más avanzada en el París de Marcel Duchamp (1887-1968) que en el Moscú y el San Petersburgo de Vladimir Tatlin (1885-1953). Al mismo tiempo, estos nuevos objetos parecían casi anticipar esas transformaciones materiales. Las primeras construcciones de Tatlin fueron anteriores a la Revolución rusa de 1917, en tanto que los primeros *readymades* de Duchamp precedieron a la cultura de la mercancía de la década de 1920. «Lo que sucedió desde el aspecto social en 1917», escribió Tatlin, «se materializó en nuestra obra como artistas pictóricos en 1914, cuando se aceptaron “los materiales, el volumen y la construcción” como nuestros cimientos». Tales cimientos materialistas se lograron en el arte constructivista, da a entender Tatlin, antes de que establecieran la sociedad comunista.

Pero las rupturas caracterizadas por la construcción y el *readymade* no fueron tan puntuales ni tan definitivas como a menudo nos gusta pensar. Los historiadores del arte prefieren la conveniencia espectacular del hecho notable: Duchamp, presionado por sus propios hermanos para que retirase su pintura cubista *Desnudo bajando una escalera núm. 2* [1] del Salon des Indépendants en la primavera de 1912, abandona totalmente la pintura; o Tatlin, en una visita a París en la primavera de 1914, se encuentra con las construcciones cubistas de Picasso y pasa directamente a sus propios relieves. Estos hechos ocurrieron, pero no fueron simples causas; de hecho, el *readymade* y la construcción deben entenderse como respuestas complementarias a dos evoluciones sobredeterminadas. En primer lugar, Duchamp y Tatlin respondían de diferentes maneras a una crisis en la representación señalada por el Cubismo. En segundo lugar, esa crisis había revelado una verdad acerca del arte «burgués», tanto académico como de vanguardia, a la que ambos artistas también respondían: que se daba por sentado que era autónomo, independiente de la vida social, una institución por derecho propio. «La categoría de arte como institución no fue inventada por los movimientos de vanguardia», escribe el crítico alemán Peter Bürger en *Teoría de la vanguardia* (1974). «Pero sólo se



1 • Marcel Duchamp, *Desnudo bajando una escalera, núm. 2*, 1912
Óleo sobre lienzo, 147 x 89,2 cm



2 • Vladimir Tatlin, *Selección de materiales: hierro, estuco, vidrio, asfalto*, 1914
Dimensiones desconocidas

hizo reconocible después de que los movimientos de vanguardia hubieran criticado la condición autónoma del arte en la sociedad burguesa desarrollada». Una vez valorada como signo de la libertad artística, según Bürger, esta autonomía se había convertido en el sello de su «inutilidad social», y esto a su vez suscitó la «autocrítica del arte» avanzada de modo paradigmático por Duchamp y Tatlin.

Los dictados materiales de la forma

Tatlin nació en la ciudad ucraniana de Kharkov, de madre poeta y padre ingeniero experto en los ferrocarriles norteamericanos. Aunque activo en la vanguardia cubista-futurista en 1907-1908, Tatlin siguió siendo marinero ocasional (probablemente carpintero naval) hasta 1914-1915. Estos datos son algo más que anecdóticos: su obra estuvo orientada por los polos parentales de la poesía y la ingeniería, y dirigida por su agudo sentido de los materiales trabajados. Su estancia en París en 1914 fue una revelación —probablemente vio construcciones de Picasso como *Guitarra* (1912)— aunque ya conocía el Cubismo

▲ gracias a la gran Colección Shchukin de Moscú. Esto es evidente en pinturas tan tempranas como *El marinero: Autorretrato* (1911-1912), que muestra algunas facetas cuasi-cubistas. Pero sus primeras figuras monumentales insisten en el plano del cuadro de una manera que sugiere más los cuadros rusos arcaicos que los cubistas contemporáneos, no sólo los grabados en madera folclóricos que gozaban de aceptación en su medio cubista-futurista sino también iconos religiosos, cuya paleta de colores apagada, la aplicación plana de la pintura y la pura materialidad atrajeron a Tatlin. El escultor y crítico Vladimir Markov sugirió por qué ya en 1914: «Recordemos los iconos; están adornados con aureolas metálicas, marcos metálicos en los hombros, los bordes e incrustaciones; la pintura misma está decorada con piedras y metales preciosos, etc. Todo esto destruye nuestra concepción contemporánea de la pintura». En esta reinterpretación moderna del icono medieval, su materialidad misma rechaza toda ilusión del mundo real y en su lugar conduce a «la gente a la belleza, a la religión, a Dios». En sus construcciones, Tatlin invirtió el empuje de este antiilusionismo a fin de dirigir al espectador no a un reino trascendental de Dios sino a una realidad inmanente de materiales. En efecto, utilizó el

● icono ruso como Picasso había utilizado la máscara africana: como «testigo» de su propio desarrollo analítico de precedentes modernos, como guía de un arte que ya no se regía por la semejanza.

Su primer relieve conocido, *La botella* (1913, ahora perdido), sigue siendo una naturaleza muerta cubista, utilizando diferentes materiales para significar diferentes objetos (por ejemplo, vidrio para la botella). Colocada dentro de un marco, sigue siendo más composición pictórica que construcción material, aunque su repertorio básico sea de madera, metal y vidrio. En *Selección de materiales: Hierro, estuco, vidrio, asfalto* [2], Tatlin está ya en el umbral del Constructivismo. El marco sigue estando, pero los materiales ya no están compuestos pictóricamente. Un triángulo de hierro se proyecta en el espacio, en contraste con una barra colocada en perpendicular a la superficie de estuco; abajo y arriba hay otras dos yuxtaposiciones de metal curvado y vidrio cortado. La selección tiene el carácter de una demostración: primero enumera sus materiales, después permite propiedades intrínsecas para sugerir formas apropiadas. «El material dicta las formas, y no al revés», escribió el crítico Nikolai Tarabukin en 1916, en una definición del Constructivismo basada en tales obras. «La madera, el metal, el vidrio, etc., imponen diferentes construcciones». Para Tatlin, la madera trabajada a máquina era cuadrada y plana, por lo que sugería formas rectilíneas; el metal podía cortarse y curvarse, por lo que sugería formas curvilíneas; el vidrio estaba entre uno y otro, con una transparencia que también podía mediar entre las superficies interiores y exteriores. ¿Qué diferente es este materialismo de la ambigüedad de las construcciones cubistas! Lejos de lo «arbitrario», Tatlin intentaba hacer «necesarias» sus construcciones mediante esta «verdad a los materiales», una estética proto-moderna que tendía también a una ética y, después de la Revolución rusa, también a una política.

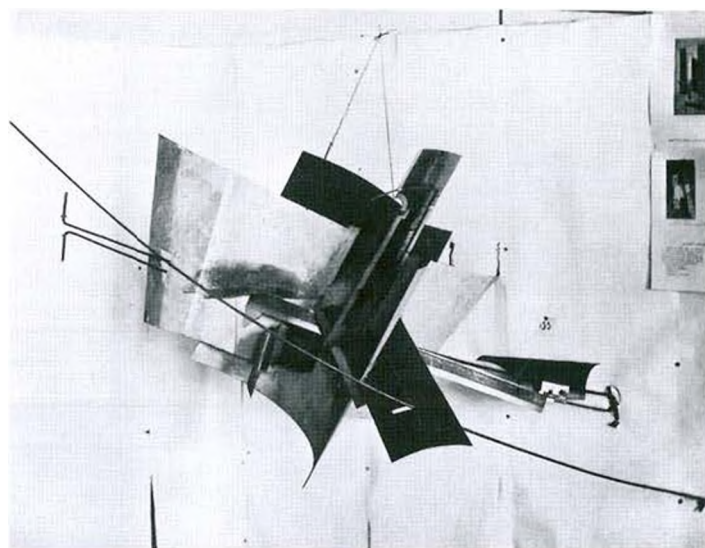
■ Pero no se trataba de una mera reducción positivista a los materiales, como sucedería a menudo en las versiones de esta estética en la posguerra. Pues junto con las construcciones cubistas y los iconos rusos, un tercer modelo estaba en juego aquí: los experimentos contemporáneos con el lenguaje de poetas «transracionales» como Aleksei Kruchenikh y Velemir Khlebnikov, cuya obra *Zangezi* dirigió y diseñó Tatlin en 1923. Khlebnikov no sólo hizo añicos la sintaxis sino que

también descompuso el lenguaje en fonemas, la unidad básica del habla. Pero no lo hacía con el placer de los futuristas o los dadaístas en la destrucción sino para volver a montar esas piezas de sonido y escritura en nuevas «construcciones de palabras» que evocan nuevos significados. Fue este acto constructivo del que Tatlin afirmó: «Paralelamente a estas construcciones de palabras, decidí hacer construcciones de materiales».

Después de 1914 Tatlin adoptó el término «contra-relieve», como para señalar un avance dialéctico en sus construcciones: del mismo modo que los primeros «relieves pictóricos» superaban a la pintura, los nuevos «contra-relieves», que se extendían desde la pared, superaban a los relieves pictóricos. En algunas ocasiones estos contra-relieves se colgaban en rincones con alambres y varillas axiales [3]. Estos «contra-relieves de rincón» eran construcciones complejas de planos metálicos, cuadrados y curvados, perpendiculares y angulares. No eran pintura, escultura ni arquitectura, eran «contras» de las tres artes que activaban los materiales, los espacios y a los espectadores de maneras nuevas. Expuestos por primera vez en diciembre de 1915 en «0.10: La última exposición futurista de pinturas» en Petrogrado (antes San Petersburgo, pronto Leningrado), donde Tatlin compitió con Kazimir Malevich por el liderazgo de la vanguardia rusa, los contra-relieves atrajeron a los artistas jóvenes a la fase experimental (de «laboratorio») del Constructivismo. Si los relieves pictóricos proponían el concepto constructivista de *faktura*, que, en contraposición a la «factura» occidental, hacía hincapié en el aspecto mecánico de la marca pictórica en vez de su lado subjetivo, los contra-relieves proponían el concepto constructivista de *construcción*, que, en oposición a la «composición» occidental, hacía hincapié en el compromiso activo con el arte en vez de la reflexión contemplativa sobre él. Estaba aún por desarrollar el tercer concepto del Constructivismo, la *tectónica*, la relación dialéctica entre la experimentación formal constructivista y los principios comunistas de la organización socioeconómica, pero este paso sumamente difícil en el programa constructivista tuvo que esperar a la Revolución.

Obras de arte sin artista

Hijo de padre notario que le apoyó mucho, Duchamp tenía tres hermanos que también eran artistas. Sus dos hermanos mayores, Jacques Villon (1875-1963) y Raymond Duchamp-Villon (1876-1918), pusieron a Marcel en contacto con el «Grupo de Puteaux» de cubistas en torno a Albert Gleizes y Jean Metzinger. Este círculo había comenzado a convertir el Cubismo en una doctrina en 1912, y Duchamp se retiró por su rechazo de su obra *Desnudo bajando una escalera núm. 2*. Herido por la controversia, Duchamp no volvería a ser su víctima; por el contrario, se convirtió en un maestro del arte de la provocación, uno de sus más ambiguos legados al arte del siglo XX. El misterioso paso de sus pinturas cubistas, que en su mayoría son «desnudos», «vírgenes» y «novias» teñidos de erotismo personal, a sus *readymades*, que en su mayoría son productos banales distanciados de la subjetividad, sigue siendo una provocación por derecho propio. Sólo tenemos unas pocas piezas de este rompecabezas. En el verano de 1912, Duchamp vivía en Múnich, ciudad de la que dijo que fue «el escenario de mi completa liberación», quizás de las preocupaciones estrictamente «retinales» de la vanguardia parisina («retinal» era el



3 • Vladimir Tatlin, *Contra-relieve de rincón*, 1915

Hierro, aluminio, imprimación, dimensiones desconocidas

término que empleaba para designar la pintura que no atraía a la «materia gris» de la mente). Antes, en 1911, había trabado amistad con el adinerado Francis Picabia (1879-1953), que le había introducido en la idea del artista como «negador» dandesco, una actitud que Duchamp adoptaría y desarrollaría más tarde. También en 1911 había asistido a una representación de una obra de Raymond Roussel (1877-1933) basada en su novela *Impresiones de África* (1910). Roussel, extremadamente egocéntrico, convirtió en método lo arbitrario: seleccionaba una frase, construía un homófono de ella (es decir, una frase semejante en cuanto a sonido pero no en cuanto a significado), usaba una de las frases para comenzar el relato y la otra para terminarlo, y después se inventaba una narración para conectar las dos. La escritura aquí se convirtió en una clase disfuncional de máquina. «Roussel me enseñó el camino», insistía Duchamp, no sólo a los juegos de palabras homófonos y a las máquinas disfuncionales de sus «rotorrelieves», sino de manera más general a sus diversas estrategias que combinaban el azar y la elección, lo arbitrario y lo dado. Estas estrategias, como sus dibujos mecánicos y sus objetos prefabricados (*readymades*), pusieron en duda de forma radical los conceptos convencionales de arte y artista por igual; eran «obras de arte sin un artista que las haga», señaló en una ocasión.

Otras dos anécdotas son reveladoras en este sentido. En 1911, Duchamp pintó un molinillo de café «explotado»; en su «aspecto diagramático», comentaría más adelante, «comencé a pensar que podía evitar todo contacto con la pintura pictórica tradicional». Después, en 1912, en el Salon de la locomotion aérienne observó a su amigo el escultor Constantin Brancusi: «La pintura ha muerto. ¿Quién haría algo mejor que esta hélice? Dime, ¿podrías hacer esto?». No era una aprobación del arte de las máquinas a priori; una vez más, las máquinas que interesaban a Duchamp eran figuras disfuncionales del deseo frustrado (como las que pueblan su obra *La novia puesta al desnudo por sus solteros*, incluso, también llamada *El gran vidrio*, 1915-1923). Pero la cuestión no señala las preguntas que se plantean en su propia obra: ¿Qué relación existe entre los objetos utilitarios y los objetos estéticos, entre las mercancías y el arte? ¿Puede un cuadro hacerse de manera tan anónima, tan no subjetiva, tan «perfecta» como una hélice? A partir de

La «Peau de l'Ours»

El *readymade*, tal vez más que otras formas de arte, pone al descubierto la compleja relación que existe entre el arte y el mercado. Por una parte, dotar a un objeto (incluso, como demostró Duchamp, un objeto fabricado en serie como un urinario) de valor estético podía inflar su precio desde obra humilde a obra maestra. Por otra, la compra y la venta de estas costosas obras tiene la misma estructura que la comercialización de cualquier otro artículo de lujo, rebajando de este modo el objeto (hablando en términos estéticos) al nivel de cualquier otra mercancía. Por lo tanto la vanguardia se encontró atrapada dentro de una condición estructural en lo que era una carrera sin fin con la misma lógica del capital que deseaba poner en evidencia.

Que la vanguardia resultaría una excelente inversión fue la apuesta que el hombre de negocios André Level hizo en 1904 cuando, con otros doce especuladores, fundó la «Peau de l'Ours» [Piel del oso], un consorcio para comprar obras de vanguardia y guardarlas durante diez años, para después venderlas en subasta. En 1907, el grupo de Level había comprado ya abundantes obras de Matisse y Picasso, y en ese año adquirió *Familia de saltimbanquis* de Picasso directamente al artista por 1.000 francos (gastando todo su presupuesto para ese año). Cuando llegó el momento de la venta, celebrada en el Hôtel Drouot de París el 2 de marzo de 1914, su colección de 145 artículos, formada principalmente por obras fauvistas y cubistas, salió a subasta. Level dio gran publicidad al acto, lo que atrajo a grandes multitudes a la exposición previa a la venta y a la subasta misma, que la convirtió en una suerte de veredicto sobre el arte de vanguardia. En el acto, *Familia de saltimbanquis*, que fue el éxito de la velada, se vendió por 12.650 francos, en tanto que la colección completa multiplicó su precio por cuatro, ya que la inversión inicial de 27.500 francos reportó nada menos que un total de 116.545 francos.

este punto prefirió los objetos que eran dados, no hechos, y las imágenes que eran preparadas de antemano, no inventadas (no «retinales» en absoluto), como sus dos *Molinillos de chocolate* diagramados en proyección en 1913 y 1914. Pícaras alusiones al sexo y la escatología, estos molinillos de sustancias de colores también parodiaban la pintura, la reducían a la categoría de diagrama industrial, lo que, como ha mostrado la historiadora del arte Molly Nesbit, inspiró la enseñanza del dibujo en las escuelas francesas cuando Duchamp era niño.

Él la eligió

Duchamp utilizó el azar para descentrar la autoría, pero su recurso por antonomasia en este sentido fue el *readymade*, un producto apropiado y colocado como arte. Este recurso le permitió pasar de un salto de las antiguas cuestiones estéticas del oficio, el medio y el gusto («¿es buena o mala pintura o escultura?») a nuevas cuestiones que eran potencialmente ontológicas («¿qué es el arte?»), epistemológicas («¿cómo lo conocemos?») e institucionales («¿quién lo determina?»). Dos de sus notas son especialmente importantes aquí. La primera, escrita en 1913, es una cuestión programática: «¿Se pueden hacer obras que

no sean «obras» de arte?». La segunda, de 1914, es un fragmento oscuro: «Una especie de nominalismo pictórico». Las dos notas sugieren que Duchamp había comenzado a analizar la denominación del arte —es decir, proponer una imagen o un objeto dados como arte— como equivalente a *hacer arte*. Aunque el término no existía todavía, el primer *readymade* fue una rueda de bicicleta fijada al revés en un taburete [4]. No encontraría el nombre de su nueva técnica, precisamente *readymade*, hasta que se trasladó a Nueva York en 1915 durante la guerra, en forma de etiqueta de prendas de vestir compradas de confección, potencialmente producidas y consumidas en serie. ¿Cómo debemos interpretar esta rueda? ¿Como «arte» en absoluto? ¿De hecho, como una «obra» en absoluto (pues casi no suponía trabajo del autor)? ¿O esta rueda que gira libremente no es más que trabajo, nada más que función? *Botellero* (1914) llevó más lejos la cuestión del uso. Aunque podría sugerir una escultura abstracta, este secador de botellas sigue siendo un objeto utilitario y una simple mercancía, por lo que nos obliga a pensar en las complejas relaciones que existen entre valor estético, valor de uso y valor de cambio.

El *readymade* más conocido fue un urinario titulado *Fuente* [5], que agravó las cuestiones provocadoras de los otros *readymades* con



4 • Marcel Duchamp, *Rueda de bicicleta*, 1913 (réplica de 1964, original perdido)
Readymade: rueda de bicicleta fijada a un taburete, altura 126 cm

una escandalosa evocación del baño. Duchamp escogió el urinario de un salón de exposición y ventas en Nueva York de J. L. Mott Iron Works, fabricante de esa clase de elementos, lo hizo girar 90 grados, lo firmó como R. Mutt («R» de Richard, rico en argot, y «Mutt» como alusión a Mott y a Mutt, un popular personaje de una historietas de la época), lo puso en un pedestal y lo presentó a la American Society of Independent Artists para su primera exposición en abril de 1917. Duchamp era el presidente del jurado que seleccionaba las obras que se habían de exponer, pero la muestra no tenía jurado, es decir, aceptó las 2.125 obras de los 1.235 artistas que se presentaron... excepto *Fuente* del desconocido R. Mutt. Fue rechazada por motivos que Duchamp refutó, por medio de su apoderada Beatrice Wood, en una defensa titulada «El caso de Richard Mutt», que se publicó en el número de mayo de la efímera revista *The Blind Man*. He aquí su texto íntegro:

Dicen que cualquier artista que pague seis dólares puede exponer.

El Sr. Richard Mutt envió una fuente. Sin discusión este artículo desapareció y nunca se expuso.

Cuáles fueron los motivos para rechazar la fuente del Sr. Mutt:

1 Algunos sostuvieron que era inmoral, vulgar.

2 Otros, que era plagio, una sencilla pieza de fontanería.

Ahora bien, la fuente del Sr. Mutt no es inmoral, eso es absurdo, no es más inmoral que una bañera. Es un elemento que se ve a diario en los escaparates de las fontanerías.

No tiene importancia si el Sr. Mutt con sus propias manos hizo o no la fuente. Él la ELIGIÓ. Cogió un artículo corriente de la vida, lo colocó de tal manera que su significado útil desapareciera bajo el nuevo título y punto de vista: creó un nuevo pensamiento para ese objeto.

En cuanto a la fontanería, eso es absurdo. Las únicas obras de arte que América ha dado son sus cañerías y sus puentes.

Las principales cuestiones que aquí se plantean —de inmoralidad y utilidad, de originalidad e intencionalidad— son discutidas en el arte hasta nuestros días. También lo son los problemas relacionados de la «elección», es decir, del arte como proceso de propuesta por la autoridad del artista. ¿Eran los *readymades* arte porque Duchamp proclamó que lo eran, o se «basaban en una reacción de indiferencia visual, una ausencia total de buen o mal gusto, una anestesia total», como afirmó mucho después, y por ende un desafío a tal autoridad? Nunca mostrado en su forma inicial, *Fuente* quedó suspendido en el tiempo, sus cuestiones aplazadas a momentos posteriores. De este modo pasó a ser uno de los objetos más influyentes del arte del siglo XX mucho después de los hechos.

En la tradición dominante de la estética burguesa desde la Ilustración hasta el presente, el arte no puede ser utilitario porque su valor depende de su autonomía, de su «finalidad sin fin» (según la famosa frase del filósofo Immanuel Kant), precisamente de su inutilidad. En esta tradición, usar el arte es casi nihilista, una cuestión que Duchamp dramatizó en otra nota de 1913, en la que proponía «usar un Rembrandt como tabla de planchar». En este sentido, el *readymade* puede ser sólo un gesto de radicalidad burguesa; como señaló una vez el crítico alemán Theodor Adorno (como si tuviera en mente la tabla de planchar de Rembrandt): «Rayaría en el anarquismo revocar la reificación de una gran obra de arte en el espíritu de valores de uso inme-



5 • Marcel Duchamp, *Fuente*, 1917 (réplica de 1964)

Readymade: porcelana, 36 x 48 x 61 cm

diatos». Ésta es la gran diferencia entre las críticas de la institución del arte propuesta por Duchamp y Tatlin, lo cual equivale a decir también, la gran diferencia entre los contextos en los que trabajaron. En el París y el Nueva York burgueses, Duchamp sólo podía atacar la institución del arte, unas veces de manera un tanto dandy, otras de manera nihilista, en tanto que en la Rusia revolucionaria, Tatlin podía esperar, al menos durante un tiempo, ver transformada esta institución. Del mismo modo que el dandy Charles Baudelaire y el comprometido Gustave Courbet en la Francia de mediados del siglo XIX, Duchamp y Tatlin propusieron dos modelos complementarios de artista: el consumidor ambivalente que intenta renombrar el arte dentro de un horizonte de cultura de la mercancía frente al productor activo que intenta resituar el arte en relación con la producción industrial dentro de un horizonte de revolución comunista. Lo que otros harían con estas posibilidades, dentro de sus propios límites históricos, es una historia sumamente importante en el arte del siglo XX.

BIBLIOGRAFÍA

- BOWLT, John (ed.), *Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism 1902-1934*, Londres, Thames & Hudson, 1976.
- CABANNE, Pierre, *Dialogues with Marcel Duchamp*, Londres, Thames & Hudson, 1971 [ed. cast.: *Conversaciones con Marcel Duchamp*, Barcelona, Anagrama, 1972].
- DUCHAMP, Marcel, *The Essential Writings of Marcel Duchamp*, Londres, Thames & Hudson, 1975.
- DUVE, Thierry de, *Pictorial Nominalism: On Duchamp's Passage from Painting to the Readymade*, trad. Dana Polan, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991.
- (ed.), *The Definitively Unfinished Marcel Duchamp*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1991.
- LODGER, Christina, *Russian Constructivism*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1983 [ed. cast.: *El Constructivismo ruso*, trad. de María Cándor Orduña, Madrid, Alianza, 1988].
- NESBIT, Molly, *Their Common Sense*, Londres, Black Dog Publishing, 2001.

Kazimir Malevich exhibe sus lienzos suprematistas en la exposición «0.10», en Petrogrado, aunando de este modo los conceptos de arte y literatura del formalismo ruso.

Cuando en 1915 se publicó en Moscú *Zaumnaya gniga*, de Aleksei Kruchenikh (1886-1968), poco distinguía su contenido del de una docena de libros anteriores de sus poemas ilustrados por uno de sus amigos artistas de vanguardia, como Kazimir Malevich y, a partir de 1913, su propia esposa Olga Rozanova (1886-1918). Aunque Rozanova era ya uno de los participantes más imaginativos del movimiento suprematista lanzado por Malevich en 1915, sus ilustraciones para *Zaumnaya gniga* pertenecían a una fase anterior de la vanguardia rusa, llamada «neoprimitivista», durante la cual el lenguaje del primer Cubismo se injertó en los *lubki* rusos (tallas populares, por lo general grabados en madera, cuya tradición folclórica se remonta a principios del siglo XVII).

El propio título, *Zaumnaya gniga*, no habría sorprendido a ningún seguidor de la actividad de Kruchenikh, ni de la de ningún otro poeta «cubista-futurista» (como él y sus amigos se llamaban por aquellas fechas): podría traducirse como *Lipiro transracional* (*lipiro*, no *libro*; la errata es intencionada, ya que el neologismo *gniga* es una deformación obvia de *kniga* [libro]). En la lengua «transracional» inventada por Kruchenikh y sus colegas, que tenía como objetivo «desafiar a la razón» y liberar la palabra de las reglas comunes del lenguaje, era en efecto apropiado que un libro se convirtiera en sólo un «lipiro», una combinación de letras cuyo significado indeterminado sería mero producto de asociaciones en la mente del lector. Los versos fonéticos de Kruchenikh, desprovistos de toda relación directa con un referente («*Dyr bul shchyl/ubeshchur/skum/vy so bu/ r l ez*»), eran uno de los puntos de encuentro de la vanguardia rusa desde que había lanzado oficialmente el «concepto» de *zaum* («más allá de la razón») en 1913 (e incluso antes, en 1912, con la publicación deliberadamente escandalosa de *Bofetada al gusto del público*, un almanaque poético colectivo del que también eran autores David Burliuk, Vladimir Mayakovsky y Velemir Khlebnikov).

La ilustración de Rozanova para la cubierta de *Zaumnaya gniga*, sin embargo, no era típica en este contexto (podía confundirse fácilmente con un producto del todavía no nacido Dadaísmo): es un *collage* formado por la silueta de un corazón (recortado de papel rojo) en la que se ha pegado un botón auténtico. Además de los de la artista y su marido, un tercer nombre adorna la cubierta, el de un aprendiz de poeta *zaum*, Alyagrov, que aportó dos textos al volumen, su primera (y última) publicación con este seudónimo.

El hecho de que Alyagrov no fuera otro que el jovencísimo Roman Jakobson, que, recién salido de la escuela secundaria, acababa de fundar el Círculo Lingüístico de Moscú (después sería uno de los

fundadores del estructuralismo), puede resultar sorprendente. Pero aún queda más: aun cuando la pasión por el lenguaje que Jakobson sintió durante toda su vida tuvo su origen en su temprano interés por la poesía (en particular la de Stéphane Mallarmé, a quien traducía a la edad de 12 años), su verdadera inspiración provenía de los pintores, y en particular de Malevich, con el que planeó un viaje a París en vísperas de la Primera Guerra Mundial. El viaje se canceló, pero las visitas semanales con Malevich a la Colección Shchukin, que albergaba tantas obras maestras cubistas, reforzó la firme creencia de Jakobson en que las relaciones entre los signos son más importantes que su potencial relación con un referente. Es necesario subrayar la no identidad del signo y el objeto, como Jakobson siguió repitiendo durante toda su vida, porque «sin contradicción no hay movilidad de los conceptos, ni movilidad de los signos, y la relación entre el concepto y el signo se automatiza».

Los conceptos del formalismo ruso

Junto con Opoyaz (la Sociedad del Lenguaje Poético), fundada en Petrogrado en 1916 (de la que Jakobson fue también miembro), el Círculo Lingüístico de Moscú se convirtió en una de las dos cunas de la escuela de crítica literaria conocida como formalismo ruso (la etiqueta fue acuñada por los enemigos, como sucede a menudo: presupone una dicotomía entre la forma y el contenido, la misma oposición que los formalistas rusos más querían anular, como hicieron sus colegas poetas *zaum*). Desde el comienzo mismo, la cuestión en juego parece haber sido: «¿Qué es lo que hace literaria a una obra? ¿Qué es la literariedad como tal?».

La pregunta era polémica, dirigida contra casi cualquier tendencia de los estudios literarios de la época: contra los simbolistas, para los cuales el texto era un vehículo transparente de una imagen transcendente; contra los positivistas y los psicologistas, para los cuales la biografía del escritor o su supuesta intención eran los factores determinantes; y contra los sociologistas, para quienes la verdad de un texto literario debía buscarse en el contexto histórico de su formación y en el contenido político-ideológico que transmitía. Para los formalistas, la literariedad de un texto era producto de su estructura, desde el nivel fonético hasta el sintáctico, desde la unidad microsemántica de la palabra hasta la de la trama. Para ellos, el texto era un todo organizado, cuyos elementos y procedimientos debían ser analizados primero, casi de manera química («aislados y desnudos del mismo modo que

lo están en una pintura cubista», como escribió Jakobson) antes de que se pudiera decir algo de su significación.

En su ensayo «El arte como procedimiento» (1917), Viktor Shklovsky, un importante miembro de Opoyaz, formuló uno de los primeros conceptos del análisis literario formalista: el de *ostranenie*, o «extrañamiento». Explotado desde hacía tiempo por los poetas *zaum*, el concepto de *ostranenie* señala mejor la temprana convergencia de opiniones entre los críticos formalistas y los poetas y pintores de vanguardia, muy especialmente su oposición común a una concepción del lenguaje que lo reduce a su puro valor como instrumento: para la comunicación, para la narración, para la enseñanza, etc. Es de señalar que su credo compartido produjo colaboraciones sin precedentes: los críticos formalistas no sólo fueron los más firmes defensores de la poesía *zaum*, sino que también Jakobson y Shklovsky fueron apolo-gistas apasionados del Suprematismo de Malevich; y si Malevich diseñó los decorados y el vestuario de la ópera de Kruchenikh *Victoria sobre el sol*, también escribió poemas *zaum* durante toda su vida. La verdadera fuente de este paralelismo era la creencia en el papel que desempeñaban el pintor y el crítico por igual en el poder del arte para renovar la percepción. Para los críticos formalistas esto significaba mostrar cómo el uso del lenguaje por un autor es diferente del uso que de él hacemos habitualmente, cómo el lenguaje de sentido común se «hace extraño» dentro del texto; Shklovsky dijo que esa iniciativa crítica era la de desnudar el «procedimiento» estético. Para el pintor esto significaba «desautomatizar» la visión a fin de enfrentar al espectador con el hecho de que los signos pictóricos no son transparentes para sus referentes sino que tienen existencia propia, que son «palpables», como diría Jakobson.

El Suprematismo de Malevich: el cero de la pintura

Después de una educación autodidacta acelerada recorriendo todos los «ismos» anteriores del arte moderno —desde el Simbolismo hasta el Impresionismo, el Postimpresionismo, el Cubismo y el Futurismo—, Malevich intentó crear un estilo *zaum* de pintura. Centró su atención primero en un aspecto concreto que se había pasado por alto en la estética del collage del Cubismo Sintético, la discrepancia de escala y estilo que permite. Así, en *Vaca y violín* (1913), un perfil pequeño y realista de una vaca, como copiada de una enciclopedia infantil, se pinta sobre la imagen mucho más grande de un violín, a su vez superpuesto sobre una concatenación de planos de color geométricos. Poco después, Malevich consideró insuficiente el absurdo «transracional» de estas yuxtaposiciones si quería alcanzar, de una manera formalista, lo «pictórico» como tal, lo que llamó «el cero de la pintura».

Terminó su fase *zaum* con dos tipos de experimentos (continuados después por sus numerosos seguidores) que estaban condenados a llevar al límite la idea misma contra la que luchaba, la de la transparencia del lenguaje pictórico, esencial en toda concepción mimética de la pintura. Uno de estos experimentos consistía en la simple inscripción de una frase, o un título, en lugar de la representación de los objetos que nombraba. Hay varias de estas proposiciones nominalistas que nunca fueron más allá de la fase de dibujo, como la anotación «Lucha en el bulevar» anotada apresuradamente y enmarcada en un papel. El segundo de estos últimos intentos *zaum* consistía en encolar objetos reales enteros, como un termómetro o un sello de correos,

transformando el cuadro mismo en un sobre, como en *Combatiente de la Primera División, Moscú*, de 1914 [1]. En ambos casos (la inscripción nominalista o los objetos *readymade*), el énfasis irónico se pone en la tautología: el único signo puramente transparente es el que remite a sí mismo palabra por palabra, objeto por objeto. El botón de la camisa de la cubierta de Rozanova para *Zaumnaya gniga* remite probablemente al ensamblado de Malevich, pero también a los relieves de Ivan Puni (1892-1956), otro de los seguidores de Malevich (por ejemplo, *Relieve con plato*, de 1919). La pintura *Baños* de Puni (1915) incluso combina el ensamblado y el nominalismo, siendo a la vez el rótulo de una casa de baños pública (y por ende un objeto) y la inscripción de la palabra «baño».

Pero en lugar de las disyunciones estéticas del collage, son los grandes planos de color enteros lo más llamativo en obras de Malevich como *Combatiente de la Primera División, Moscú* o *Composición con Mona Lisa* (1914), en la que el único elemento figurativo, una reproducción de la pintura de Leonardo, está tapada con rojo. Y son estos planos de color lo que Malevich «aislará» al dar a luz a su propia versión de la abstracción, a la que llamó Suprematismo. El momento fundacional del Suprematismo tuvo lugar en diciembre de 1915, en la exposición «0.10» que se celebró en Petrogrado (subtitulada «La última exposición futurista de pinturas», la muestra debe su nombre al hecho de que sus diez participantes —entre ellos Vladimir Tatlin, que expuso allí su primer contrarrelieve de rincón— intentaban determinar el «grado cero», el núcleo irreducible, el mínimo esencial de la pintura o de la escultura).

• Así pues, casi medio siglo antes que Clement Greenberg, Malevich planteó que el estado «cero» de la pintura en la cultura de su época es



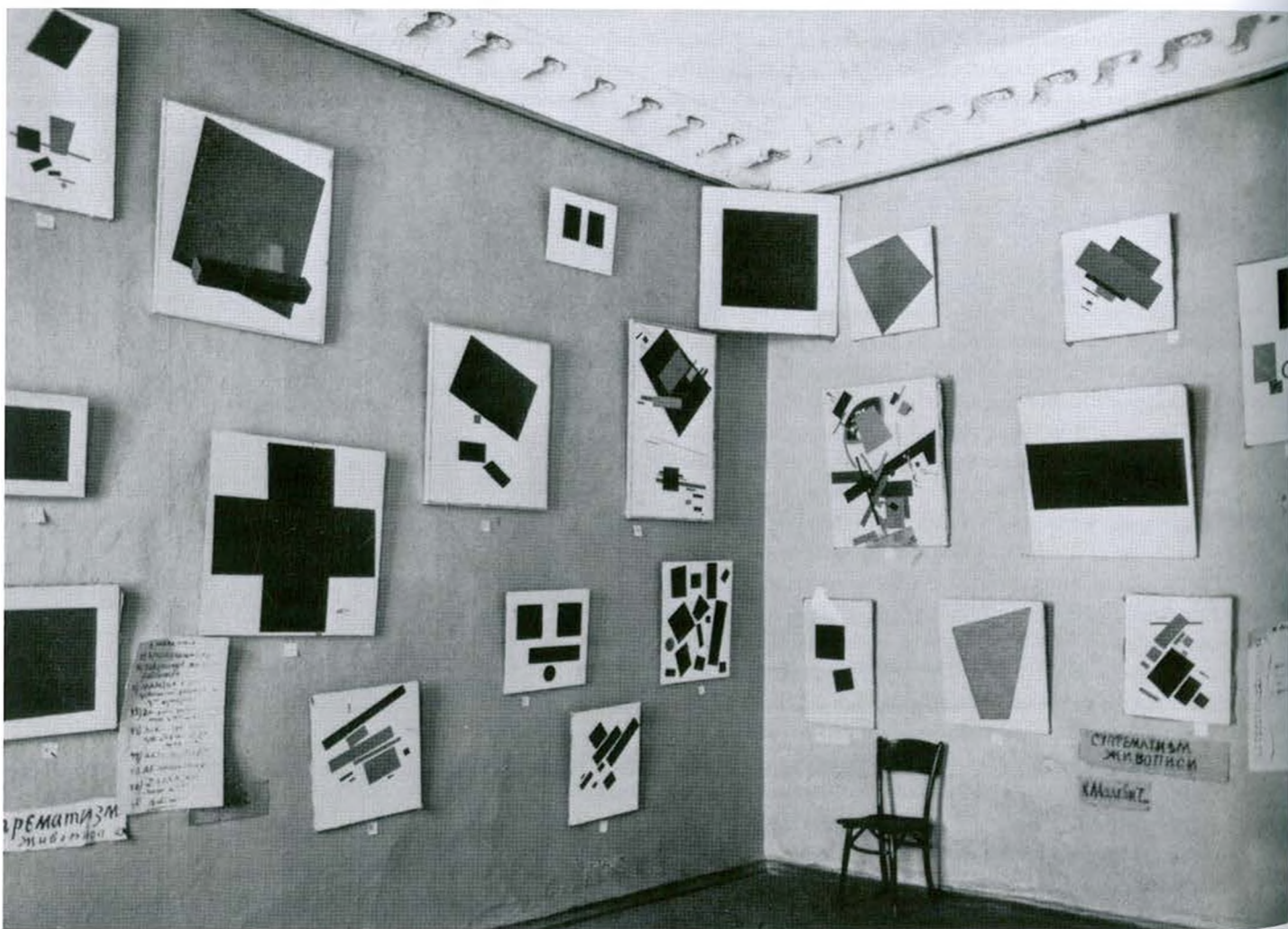
1 • Kazimir Malevich, *Combatiente de la Primera División, Moscú*, 1914
Óleo y collage sobre lienzo, 53,6 x 44,8 cm

que es plano y delimitado. De esta reducción crítica proviene el énfasis de Malevich en el carácter textural de sus superficies, su atención a la factura pictórica, pero también su predilección por la figura del cuadrado, una forma concebida hacia tiempo, como su nombre latino atestigua, como el resultado de uno de los actos geométricos más simples de delimitación (*quadrum* significa tanto «cuadrado» como «marco»). Y a partir de esta identificación de la figura del cuadrado con el fondo de la pintura misma –en el *Cuadrado negro* de Malevich, por ejemplo, que se cernía sobre sus otras obras en «0.10», parodiando el emplazamiento de los iconos en las casas rusas tradicionales [2]– se desarrolló en la obra de Malevich la misma investigación sobre lo que Michael Fried, escribiendo en 1965 sobre las pinturas negras de ▲ Frank Stella, llamaría «estructura deductiva» (en la que la organización interna del cuadro –el emplazamiento y la morfología de sus figuras– se deducen de, y por tanto son un signo indicial de, la forma y las proporciones de su soporte). La *Cruz negra* de Malevich (1915), sus *Cuatro cuadrados* (una de las primeras cuadrículas regulares del arte del siglo xx) y muchas otras «no composiciones» presentadas en «0.10» son pinturas indiciales; es decir, la división de la superficie del cuadro, las marcas que recibió, no están determinadas por la «vida interior» o el estado de ánimo del artista (como fue el caso de las pinturas abstractas de Kandinsky), sino por la lógica del «cero», remiten directamente al fondo material de la pintura misma, al que describen.

Extrañamiento del color

Malevich no era positivista (siempre se atuvo a un punto de vista antirracionalista que le llevó, especialmente en sus últimos textos posteriores a la Revolución, cerca de una posición mística). Incluso en el más «deductivo» de sus lienzos, siempre se aseguró de que sus cuadrados estuvieran ligeramente torcidos para que (en virtud del *ostranenie*) se pudiera advertir su desnuda simplicidad e interpretarlos como terca-mente «uno» (a la vez único y entero) en vez de identificarlos como figuras geométricas. Porque lo que más le importaba, como siguió repitiendo, era la «intuición».

Uno de los caminos más seguros para alcanzar este modo de comunicación no verbal y no articulado en la pintura era el color, la pura extensión de planos enteros de pigmento saturado. La pasión de Malevich por el color desempeñó un papel importante en su rápida evolución desde el Cubismo hasta la abstracción, al igual que las obras de Matisse, ▲ también descubierto en la Colección Shchukin. Pero a pesar de su entusiasmo por la táctica de *ostranenie* del maestro francés de usar color arbitrario, Malevich llegó rápidamente a la conclusión (a través de su aprendizaje del modo «analítico» de pensamiento perteneciente al Cubismo) de que el color nunca estaría «aislado» ni se percibiría como tal (es decir, nunca dominaría como «supremo») sin ser liberado primero de toda determinación de materia distinta de su propio resplandor.



2 • Vista de la exposición «0.10» en Petrogrado, 1915

El *Cuadrado negro* de Malevich puede verse en el rincón de la sala encima de sus otras pinturas.

▲ 1958

● 1908, 1913

▲ 1910

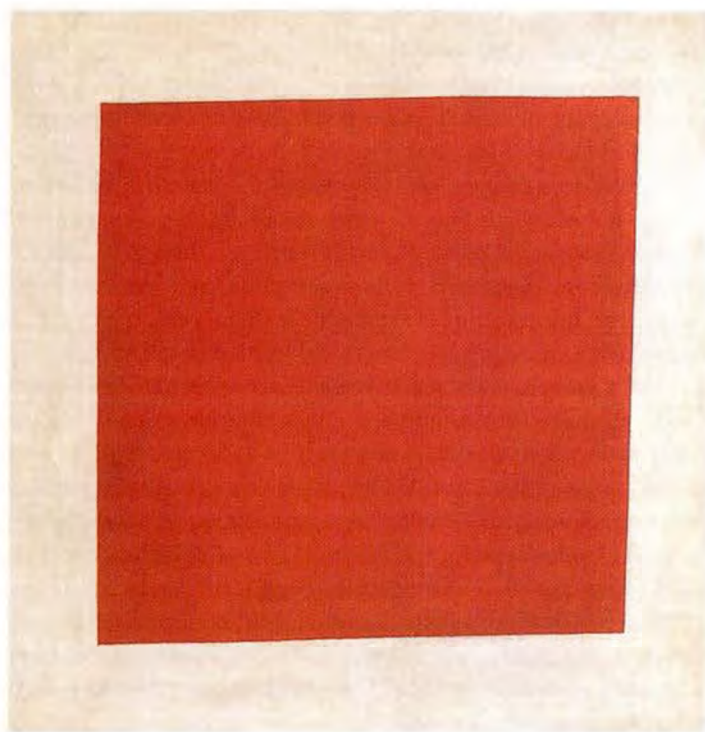
Y este deseo de explorar el «color» como tal, de poner al descubierto el «cero» del color, también llevó a Malevich a despedirse de la estructura deductiva. Porque al lado de *Cuadrado negro* o del *Cuadrado rojo* [3], que se expuso con el irónico título *zaum* de *Mujer campesina: Suprematismo* (ahora se subtitula *Realismo pictórico de una mujer campesina en dos dimensiones*), podían verse muchos cuadros en las paredes de «0.10» en los que rectángulos de todos los tamaños y de diversos colores flotaban sobre un fondo blanco. Durante un breve periodo, estas pinturas llevaron a lo que Malevich llamaría después «suprematismo aéreo», obras que él mismo criticaría con dureza por su retorno al ilusionismo y su alusión bastante directa a una imaginaria cósmica como si se viera la Tierra desde el espacio exterior [4].

Fue Donald Judd, artista estadounidense de la década de 1960, uno de los críticos más severos del ilusionismo en la pintura, y siempre dispuesto a señalar cuánto quedaba de él en las obras de los pioneros de la abstracción y sus seguidores de las décadas de 1920 y 1930, quien fue el primero en reinscribir estas agitadas pinturas en el marco teórico de la lógica formalista (*ostranenie*). Al hacer la reseña de una exposición retrospectiva de Malevich en 1974, Judd señaló que en aquellos lienzos los colores no se «combinan; sólo pueden formar un conjunto de tres o de dos cualesquiera a la manera en que tres ladrillos forman un conjunto». Esos conjuntos, escribe Judd, «no son armónicos, no forman otro color o tono general». En otras palabras, las relaciones de los colores no son compositivas. La alusión a los ladrillos, al «una cosa al lado de la otra» del Minimalismo, es muy oportuna. Pero los colores tampoco son aleatorios: afirman su independencia del todo a través de sus agrupaciones fragmentarias en grupos, impidiendo toda organización perceptiva de las formas en un orden gestaltista (y permitiendo el choque, casi yuxtaposiciones «kitsch», como el rojo y el rosa).

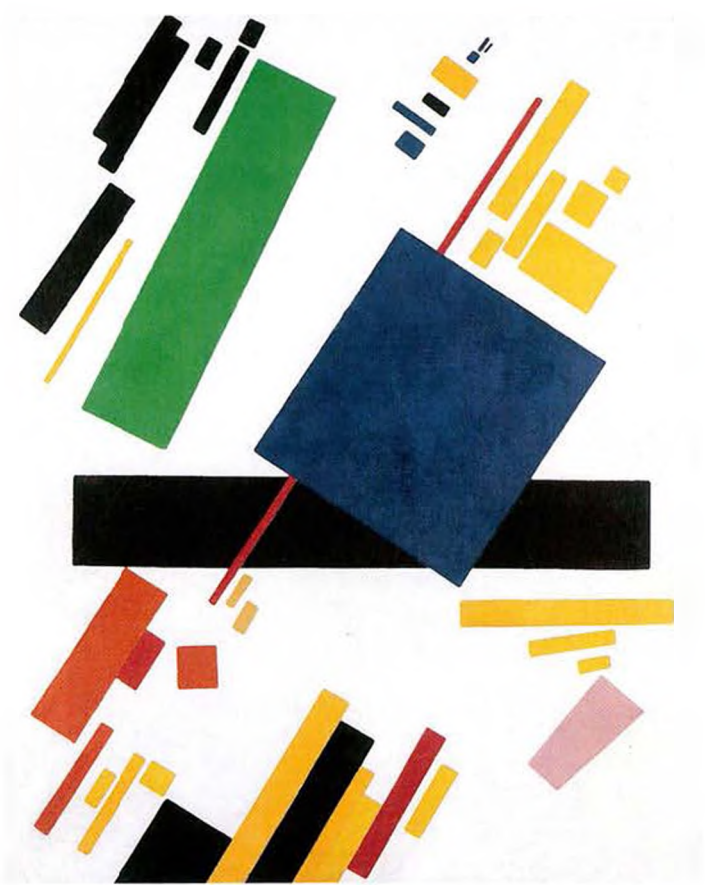
Después del cero...

En 1917-1918, mientras las orientaciones ideológicas de la Revolución de octubre hacían demandas cada vez mayores a los artistas de la vanguardia rusa —el único grupo artístico le había dado su apoyo desde el principio—, a Malevich le resultó cada vez más difícil justificar ideológicamente su actividad pictórica. Sus inclinaciones políticas, cercanas al anarquismo, al que consideraba perfectamente congruente con su estética, no fueron de gran ayuda tras la represión por los bolcheviques de una revuelta anarquista en Kronstadt en 1918. Su adiós momentáneo a la pintura constituye una de las experiencias límite del arte del siglo XX, el momento en que el «cero» es casi tangible, allí, en el lienzo. Las obras en cuestión son varios cuadros en los que una forma «blanca» (de color ligeramente ahuesado, para ser más exactos) se desliza, en el umbral de la visibilidad, en la extensión blanca del lienzo [5]. Al no exhibir casi nada más que la mínima diferenciación de tono y las marcas sensuales de la pincelada, a veces estos cuadros «blanco sobre blanco» se expusieron incluso en un techo blanco, resaltando de este modo su propia disolución potencial, como cuadrados blancos a su vez, en el espacio arquitectónico.

Malevich participó en varias tareas culturales y de *agitprop* después de la Revolución (desde la planificación de nuevas colecciones de museos hasta el diseño de carteles), pero su actividad más continua fue la de pedagogo. En 1919, después de desplazar a Chagall como jefe del



3 • Kazimir Malevich, *Cuadrado rojo (Realismo pictórico de una mujer campesina en dos dimensiones)*, 1915
Óleo sobre lienzo, 53 x 53 cm



4 • Kazimir Malevich, *Construcción suprematista*, 1915-1916
Óleo sobre lienzo, 88 x 70 cm

Instituto de Arte Popular de Vitebsk, y tras obtener la ayuda del mucho más joven El Lissitzky (1890-1941), fundó la escuela Unovis (acrónimo en ruso de «Afirmadores del Arte Nuevo»). La producción pictórica de sus alumnos, la mayoría adolescentes, carecía de originalidad en el mejor de los casos. ¡Qué extraño es imaginar las aulas sin calefacción de la Unovis llenas de pinturas de cuadrados rojos rebotando, en medio de la enorme crisis económica, la guerra civil y el hambre! Pero fue allí donde Malevich comenzó a desarrollar, con sus estudiantes, su concepción de la arquitectura, que seguiría activamente en el Instituto para el Estudio de la Cultura del Arte Contemporáneo de Leningrado (Ginkhuk), del que fue nombrado director en 1922. Como no se trataba de verdadera construcción, la arquitectura se planteaba como lenguaje, de modo parecido a como Malevich había analizado los elementos constitutivos de la pintura: ¿Cuál sería el cero en la arquitectura? ¿Dónde iría la arquitectura si carecía de función? Los resultados de esta investigación, modelos de ciudades y viviendas ideales llamados *arkhitektoniki*, con su multiplicación de vigas voladizas y su cuestionamiento de la oposición clásica entre pilar y dintel, tendrían repercusiones inmediatas en el incipiente Estilo Internacional en la arquitectura y el urbanismo (en particular después de su publicación, a través de El Lissitzky, en varias publicaciones europeas a mediados de la década de 1920).

Aunque la pintura abstracta, la poesía *zaum* y la crítica formalista, ahora consideradas burguesas y elitistas se convirtieron gradualmente en objetivo de la censura política en la Rusia soviética, la investigación arquitectónica, incluso tan utópica como la de Malevich y sus seguidores, siguió siendo relativamente libre. Pero poco después de la muerte de Lenin (en 1924) la represión cultural comenzó a cerrarse en todas las esferas de la actividad cultural, e incluso la *arkhitektoniki* de Malevich tuvo que rendir tributo a las proporciones heroicas y neoclásicas exigidas por los guardianes de Stalin. Malevich, que seguía enseñando (a un alumnado cada vez más menguado) y dedicando

una inmensa energía a escribir (la mayoría de los textos quedaron inéditos en esa época), comenzó a pintar de nuevo a finales de la década de 1920. Pero como la abstracción era ahora casi un crimen político, se sumergió en la extrañísima actividad de recorrer su propia evolución pictórica al revés, remontándose no sólo al Cubismo-Futurismo sino también hasta nada menos que el Impresionismo, pero datando constantemente esta producción tardía como si fuera de su juventud. Este fraude manifiesto, que desconcierta a los historiadores, está en consonancia con el credo moderno de su búsqueda del cero: al igual que Mondrian, Malevich pensaba que cada arte tenía que definir su propia esencia eliminando las convenciones que considerase innecesarias y, en esta marcha evolutiva, cada obra de arte había de ser un paso más lejos que el anterior, lo cual significa que a cada una se le asignaba una fecha apropiada en esta progresión. Una analepsis siempre es posible dentro de esta lógica, pero habría sido incorrecto desde el punto de vista moral presentar algo que podía (y debía) haberse hecho en 1912 como fechado en 1928. (Del mismo modo, cuando hacia 1920 Mondrian se vio obligado a pintar flores por motivos económicos, se aseguró de adornar estas obras «comerciales» con la firma que utilizaba hacia el cambio de siglo.)

Las últimas obras de Malevich, sin embargo, de los primeros años de la década de 1930, no están antedatadas. Estas pinturas, burdos pastiches de retratos renacentistas en colores chillones, pero a menudo exhibiendo un minúsculo emblema suprematista (los adornos geométricos de un cinturón o un sombrero), están llenas de ironía. A diferencia de, por ejemplo, De Chirico, Malevich no celebra aquí la «vuelta al orden». Pero, condenado a la figuración y a una concepción mimética de la pintura contra la cual había luchado durante toda su vida, «hace extraña» la práctica misma del retrato dando un sentido de la distancia histórica que negaban sus censores entre la época de la auténtica realización de retratos y la suya.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDERSEN, Troels, *Malevich*. Amsterdam, Stedelijk Museum, 1970.
- ERLICH, Victor, *Russian Formalism*. New Haven y Londres, Yale University Press, 1981 [ed. cast. *El formalismo ruso*, Barcelona, Seix Barral, 1974].
- GALVEZ, Paul, «Avance rapide», *Cahiers du Musée National d'Art Moderne* 79 (primavera 2002).
- JAKOBSON, Roman, *My Futurist Years*, ed. Bengt Jangfeldt and Stephen Rudy, Nueva York, Marsilio Publishers, 1997.
- JANECEK, Gerald, *The Look of Russian Literature: Avant-Garde Visual Experiments, 1900-1930*. Princeton, Princeton University Press, 1984.
- LAWTON, Anna (ed.), *Russian Futurism Through its Manifestoes 1912-1928*. Ithaca, Nueva York y Londres, Cornell University Press, 1988.
- MALEVICH, Kazimir, *Essays on Art*, ed. Troels Andersen, cuatro volúmenes, Copenhagen, Borgen Verlag, 1968-1978.
- POMORSKA, Krystyna, *Russian Formalist Theory and Its Poetic Ambiance*. La Haya y París, Mouton, 1938.
- RUDENSTINE, Angelica (ed.), *Kazimir Malevich 1878-1935*. Washington, D.C., National Gallery of Art, 1990.



5 • Kazimir Malevich, *Pintura suprematista (Blanco sobre blanco)*, 1918
Óleo sobre lienzo, 79,3 x 79,3 cm

▲ 1926, 1928

● 1934a

▲ 1913, 1917, 1944a

● 1909, 1919, 1924

Se presenta en Zúrich el movimiento internacional del Dadaísmo como doble reacción a la catástrofe de la Primera Guerra Mundial y a las provocaciones del Futurismo y el Expresionismo.

El Dadaísmo abarcó una amplia gama de prácticas, políticas y lugares, por lo que difícilmente podía ser coherente aunque lo hubiera querido, lo cual no fue el caso: la mayoría de sus participantes consideraban cualquier coherencia, cualquier orden, con una risa burlona (cuenta la leyenda que la palabra «Dada» fue escogida al azar de un diccionario alemán-francés). La idea dadaísta de un ataque anárquico contra toda convención artística prendió rápidamente. A pesar de su corta vida —a principios de la década de 1920 se había acabado en términos generales o había sido subsumido de diversas maneras en el Surrealismo en Francia y en la Neue Sachlichkeit en Alemania—, tuvo no menos de seis bases de operaciones importan-

tes: Zúrich, Nueva York, París, Berlín, Colonia y Hannover, algunas de las cuales estaban conectadas de manera intermitente por diversas revistas, artistas nómadas y empresarios ambiciosos (como Tristan Tzara y Francis Picabia). Nacido como doble reacción a la catástrofe de la Primera Guerra Mundial y a las provocaciones del Futurismo y el Expresionismo, el Dadaísmo apuntó directamente a la cultura burguesa, a la que culpaba de la carnicería de la guerra; pero en muchos sentidos esta cultura estaba ya muerta para el Dadaísmo, y el Dadaísmo surgió para bailar sobre su tumba (Hugo Ball, una de las figuras principales del grupo de Zúrich, dijo en una ocasión que el Dadaísmo era una «misa de réquiem» de la clase más procaz). En una palabra, los da-



1 • Hugo Ball con su traje de «obispo mágico», en el Cabaret Voltaire, Zúrich, junio de 1916

▲ 1924, 1925b, 1929, 1930b, 1931



2 • Marcel Janco, *Máscara*, ca. 1919

Papel, cartón, cuerda, gouache y pastel, 45 x 22 x 5 cm

▲ 1916b, 1919

● 1908, 1909

daístas se comprometieron a atacar todas las normas, incluso las incipientes suyas («El Dadaísmo es antidadaísta» fue uno de los estribillos favoritos), y así lo hicieron, en Zúrich, mediante extravagantes representaciones, exposiciones y publicaciones.

Una farsa de la nada

El grupo internacional de poetas, pintores y cineastas atraídos a la Suiza neutral antes de la guerra o durante el conflicto incluía a los alemanes Ball (1886-1927), Emmy Hennings (1885-1948), Richard Huelsenbeck (1892-1974) y Hans Richter (1888-1976), los rumanos Tzara ▲ (1896-1963) y Marcel Janco (1895-1984), el alsaciano Hans Arp, la suiza Sophie Taeuber y el sueco Viking Eggeling (1880-1925). Zúrich fue también un refugio importante para otras vanguardias: James Joyce vivió allí durante algún tiempo, al igual que Vladimir Lenin, de hecho cruzando la calle en diagonal desde el Cabaret Voltaire que servía de cuartel general a los dadaístas. Bautizado con el nombre del gran satírico francés del siglo XVIII (autor de *Cándido*, un ataque contra las idiosincrasias de su época), el cabaret fue fundado el 5 de febrero de 1916, como mofa vodevilesca de «los ideales de la cultura y el arte»: «éste es nuestro *Cándido* contra los tiempos», escribió Ball en su extraordinario diario *La huida del tiempo*. «La gente actúa como si nada sucediera, [como si] toda esta carnicería civilizada [fuera] un triunfo». Los dadaístas pretendían representar esta crisis de manera histérica, pero también, en medio de ese caos representado, «llamar la atención, salvando las barreras de la guerra y el nacionalismo, de los contados espíritus independientes que viven por otros ideales» (Ball). Rodeados de carteles expresionistas y de cuadros primitivistas de Janco y Richter, estos provocadores recitaban manifiestos contradictorios (tanto futuristas como expresionistas), poemas en francés, alemán y ruso (es decir, en lenguas de diferentes bandos de la guerra) y salmodias cuasiafricanas; también idearon conciertos con máquinas de escribir, timbales, rastrillos y tapaderas de ollas. «Pandemónium total», lo describió Arp a posteriori. «La gente que está a nuestro alrededor grita, ríe y gesticula. Nuestras respuestas son suspiros de amor, ataques de hipo, poemas, mugidos y maullidos de bruitistas [literalmente, hacedores de ruido] medievales. Tzara meneaba el trasero como si fuera el vientre de una bailarina oriental. Janco toca un violín invisible y hace reverencias y genuflexiones. La señora Hennings, con cara de madona, se abre completamente de piernas. Huelsenbeck aporrea sin parar el gran tambor, mientras Ball le acompaña al piano pálido como un fantasma de tiza. Nos concedieron el título honorario de nihilistas».

Pero no eran sólo nihilistas. Los dadaístas representaron los trastornos del exilio en formas casi solipsistas («Tristan Tzara», seudónimo de Sami Rosenstock, sugiere en rumano «triste en el país»), pero también formaron una comunidad de artistas comprometidos con la política internacionalista y los lenguajes universales (que Richter y Eggeling, por ejemplo, buscaron en el cine abstracto). Fueron destructivos de espíritu, pero también a menudo afirmativos; retrógrados de postura, pero también a veces redentores; y para Ball el término «Dada» mantenía unidas todas estas asociaciones: «En rumano Dada significa sí sí, en francés caballito de juguete. Para los alemanes es una indicación de ingenuidad idiota y de preocupación por la procreación y el cochecito infantil». Si bien es cierto que algunos dadaístas eran nihilistas, otros como Ball tenían inclinaciones místicas, y

esta posición paradójica se pronunciaba en su relación con el lenguaje. Al igual que futuristas como Marinetti, dadaístas como Ball trabajaron para liberar al lenguaje de la sintaxis y la semántica convencionales por el sonido en bruto (el dadaísta de Hannover Kurt Schwitters también ocupa un lugar destacado aquí). Pero el interés de los dadaístas en la poesía sonora divergía sobremanera de la adopción por los futuristas de la expresión no racional: en sus «palabras en libertad», el patrioter Marinetti trabajó para embutir el lenguaje en una matriz corporal de todos los sentidos, en una producción de significado entendido como fuerza, en tanto que el pacifista Ball intentó vaciar el lenguaje no sólo del sentido convencional sino también de la razón instrumental que había avalado la carnicería en masa de la guerra. «Un verso es una oportunidad de deshacerse de toda la inmundicia que se adhiere a este lenguaje execrable», escribió Ball. «Cada palabra que se pronuncia y se canta aquí dice al menos esto: que esta época humillada no ha logrado ganarse nuestro respeto». Sin embargo, incluso mientras trabajaba para hacer añicos el lenguaje, también intentó recuperar la palabra como «logos», para transformar el lenguaje en «imágenes complejas y mágicas».

La corta vida del Cabaret Voltaire terminó bruscamente el 23 de junio de 1916, con una representación legendaria de Ball [1], narrada así en *La huida del tiempo*:

Mis piernas estaban metidas en una columna redonda de cartón azul brillante, que me llegaba esbelta hasta la cadera, de modo que hasta allí tenía el aspecto de un obelisco. Por encima llevaba una enorme capa hasta el cuello, recortada en cartón, forrada de escarlata por dentro y de oro por fuera. [...] A esto había que añadir un sombrero de chamán con forma de chistera, alto, a rayas azules y blancas. [...] Hice que me llevaran a la tarima en la oscuridad y comencé a decir lenta y solemnemente: «gadji beri bimba/ glandridi lauli lonni cadori/ gadjama bim beri glassala/ glandridi glassala tuffi i zimbrabim/ blassa galassasa tuffi i zimbrabim...» [...] Entonces advertí que mi voz, a la que no le quedaba otra vía, adquiría la arcaica cadencia de la lamentación sacerdotal, aquel estilo del canto de la misa, tal como suena, con aflicción, por las iglesias católicas de Oriente a Occidente. [...] Por un momento me pareció como si en mi máscara cubista apareciera el rostro de un jovencito pálido, azorado, aquel rostro mitad asustado, mitad curioso de un muchacho de diez años que, en las misas de difuntos y en los oficios solemnes de la parroquia de su pueblo, está pendiente, tembloroso y ávido, de la boca del sacerdote. [...] Fui bajado de la tarima al escotillón, cubierto de sudor como un obispo mágico.

En la *performance* Ball es en parte chamán, en parte sacerdote, pero también es un niño embelesado de nuevo por la magia ritual. Este «salón de juegos para emociones locas» fue escenario de otras *performances* de esta índole con vestuarios fantásticos y máscaras estrafalarias, a menudo ideadas para la ocasión por Janco [2]; Sophie Taeuber contribuyó también con atrezzo teatral y piezas de baile. «La fuerza motriz de estas máscaras se transmitía de manera irresistible a nosotros», señaló Ball a propósito de las máscaras, a las que consideraba equivalentes modernos de las del teatro griego de la Antigüedad y japonés. «Simplemente exigían que sus portadores comenzaran a moverse en una danza trágico-absurda».

Es evidente que Ball consideró el Dadaísmo como un rito vanguardista de posesión y exorcismo. El dadaísta «sufre las disonancias [del

mundo] hasta el punto de la autodesintegración. [...] Lucha contra el suplicio y la agonía de esta época». En efecto, Ball consideraba al dadaísta como un mimo traumático que asume las atroces condiciones de la guerra, la rebelión y el exilio, y las exagera para convertirlas en una parodia bufonesca. «Lo que llamamos Dadaísmo es una farsa de la nada en la que intervienen todas las cuestiones superiores», observó menos de dos semanas antes de su *performance* del obispo mágico, «un gesto de gladiador, una representación con restos raídos». Aquí el Dadaísmo imita la disonancia y la destrucción con el fin de purgarlas de alguna manera, o al menos de transformar esa conmoción en una suerte de protección que no obstante mantiene una fuerte dosis de terror y agonía. «El horror de nuestra época, el fondo paralizador de los hechos, se vuelve visible», comentó Ball en una ocasión Ball acerca de las máscaras de Janco; y de la poesía de Huelsenbeck tenía esto que decir: «La cabeza de la Gorgona de un terror inagotable sonríe ante la fantástica destrucción».

Agotado, Ball abandonó Zúrich poco después de su *performance* (para regresar finalmente a la Iglesia), y Tzara ocupó el puesto de instigador del Dadaísmo de Zúrich. Tzara era la «antítesis natural de Ball», señaló en una ocasión Richter, tan dandi en su postura de indignación como Ball era desesperado. Su modelo de empresario vanguardista era Marinetti: Tzara no sólo hizo hincapié en los aspectos futuristas del Dadaísmo sino que también orquestó el Dadaísmo tanto como Marinetti lo había hecho con el Futurismo, con manifiestos, una revista, incluso una galería. Así pues, en una evolución contradictoria el Dadaísmo de Zúrich se convirtió menos en una mezcla caótica de otros estilos que en un movimiento artístico por sí mismo. En el tercer número de *Dada* (1918), Tzara publicó el «Manifiesto dadaísta», que puso el Dadaísmo en el mapa de las vanguardias europeas; también atrajo a Picabia desde Nueva York, y juntos él y Tzara prepararon la campaña dadaísta en París que seguiría a la guerra. Así pues, cuando la guerra terminó efectivamente, también lo hizo el Dadaísmo de Zúrich, pues los refugiados tuvieron libertad para desplazarse de nuevo.

Una yuxtaposición de procedimientos de vanguardia

La figura fundamental de la segunda fase del Dadaísmo de Zúrich fue Hans Arp. Activo en la vanguardia de París antes del Dadaísmo, Arp adaptó el *collage* cubista a los fines dadaístas: pasó a ser un medio menos del análisis semiótico que de la composición aleatoria. En su *Collage de cuadrados ordenados según las leyes del azar* (1916-1917), Arp rasgó cuadrados desiguales, irregulares en cuanto a tamaño, a partir de hojas de papel comercial de diferentes colores, los dejó caer y después los pegó en el lugar del soporte en el que habían caído. A lo largo de los años hizo muchos otros *collages* de esta clase, unas veces con el papel bien cortado y compuesto, otras rasgado y dispuesto toscamente. También inspirado probablemente por Duchamp, en experimentos con el azar como sus *Tres interrupciones estándar* (1913-1914), Arp trabajó «contra la grandilocuencia de los dioses de la pintura (los expresionistas)», como señaló en una ocasión Ball, es decir, contra la autoridad del artista expresivo. Arp consideraba sus *collages* «una negación del egotismo humano»; pero también son algo más, de hecho representan una yuxtaposición brillante de procedimientos de vanguardia inventados muy recientemente. Porque no sólo están presen-

tes aquí el *collage* y el azar, sino también el *readymade* (en el papel comercial) y la cuadrícula abstracta, que muchos de los primeros *collages* evocan, sólo para desafiar. Como ha comentado el crítico T. J. Demos, «la cuadrícula indica la lógica de la racionalidad científica, el uso del azar representa su total rechazo. Sin duda Arp invocó la primera sólo para atacarla con el segundo».

Para Arp estos procedimientos servían para desplazar la «volición» del artista hacia un estado de «anonimato», un interés que también exploró en tempranos experimentos con el dibujo automático (algunos datan de 1916), un procedimiento que más tarde desarrollaron los surrealistas —con los cuales llegó a relacionarse Arp— para entrar en el inconsciente. También produjo muchos relieves extraordinarios, la mayoría en madera pintada: se trata de composiciones abstractas que también sugieren formas biomórficas del cuerpo (humano y animal) y otras formas naturales [3]. Tales obras dan fe de un impulso metamórfico en el Dadaísmo de Zúrich que matiza su pulsión destructiva (también es acusado en las películas de Richter), pero su belleza podría hacerles parecer atípicas del Dadaísmo; con títulos como *Torso*, *formas de aves* y otros parecidos, también son vagamente referenciales. En este sentido, Arp fue más audaz en los «*duo-collages*» cuadrí-
• lados que produjo con su esposa Sophie Taeuber. Taeuber enseñaba diseño textil en Zúrich cuando conoció a Arp, en 1915, y casi de inmediato comenzaron a colaborar en pinturas, *collages* y obras en madera, «probablemente los primeros ejemplos de “arte concreto”», ob-



3 • Hans Arp, *Torso, ombligo*, 1915
Madera. 66 x 43,2 x 10,2 cm

El grupo de artistas y poetas que gravitaron hacia Zúrich al estallar la Primera Guerra Mundial puso en marcha de inmediato *Cabaret Voltaire* (1916), la revista a través de la cual el Dadaísmo pudo difundirse por Europa y llegar a América del Norte. Si el psicoanálisis entiende el arte como sublimador —una manera de elevarse por encima de los instintos animales que forman el punto débil de la psique—, el Dadaísmo se veía como desublimador, mofándose de las ambiciones espirituales de la poesía y la pintura. En su breve historia del movimiento, Richard Huelsenbeck escribió: «El *Dichter* [poeta] alemán es el imbécil típico. [...] No comprende la gigantesca patraña en que el mundo ha convertido al “espíritu”».

En 1917, *Dada*, editada por Tristan Tzara, también se publicaba en Zúrich. Pronto le seguiría *Dadaco*, una antología con obras de arte dadaístas, como fotomontajes de George Grosz. El hecho de que la palabra misma «dada» fuera provocativa es anunciado por un artículo publicado en *Dadaco* que comienza: «Was ist dada? Eine Kunst? Eine Philosophie? Eine Politik? Eine Feuerversicherung? Oder: Staatsreligion. Ist dada wirkliche Energie? Oder ist es Garnichts, d.h. alles?» (¿Qué es el Dadaísmo? ¿Un arte? ¿Una filosofía? ¿Una política? ¿Una póliza de seguros contra incendios? O: ¿religión oficial? ¿Es el Dadaísmo verdadera energía? ¿O no es nada de nada, es decir, todo?»)

El movimiento dadaísta en los Estados Unidos pronto se tradujo en *Ridgfield Gazook*, de Man Ray, publicada a partir de 1915, así como en *New York Dada*, la publicación periódica que produjo con Marcel Duchamp. El carácter internacional de las revistas dadaístas se ilustra además por *Merz*, de Kurt Schwitters, en Hannover, y 391 de Francis Picabia, ésta publicada desde Barcelona. Pero en Francia, *La Nouvelle Revue Française* reanudó su publicación en 1919 (después de ser retirada de la circulación durante la guerra) acusando a la «nueva escuela» de idioteces cuyo síntoma era la «repetición indefinida de las sílabas místicas “dada dadada dada da”». El novelista francés André Gide terció en el debate con un artículo en el que anunciaba: «El día en que se encontró la palabra Dada, no quedó nada por hacer. Todo lo que se ha escrito después me parece que apenas viene al caso. [...] Nada estaba a su altura: DADA. Estas dos sílabas habían logrado esa “inanidad sonora”, un absoluto de falta de sentido».

De hecho, en la novela de Gide *Los monederos falsos* (1926), el villano Strouvillhou imagina cómo debería ser una revista dadaísta cuando dice: «Si edito una revista, será para pinchar vejigas, para desmonetizar los buenos sentimientos, y esos pagarés que responden al nombre de palabras». En el primer número, anuncia (teniendo en mente el *collage* de Duchamp *L.H.O.O.Q.*), habrá «una reproducción de la *Mona Lisa*, con un par de bigotes pegados en la cara». Es esta vinculación de la abstracción y la falta de sentido lo que se asocia, en la narración de Gide, con el vaciado del significado de los signos: «Si manejamos bien nuestros asuntos», dice Strouvillhou, «no pido más que dos años antes de que un futuro poeta se crea deshonrado si alguien puede comprender una palabra de lo que dice. Todo sentido, todo significado se considerará antipoético. La falta de lógica será la estrella que nos guíe».

servaría más tarde Arp, a la vez «puras e independientes» y «elementales y espontáneas». Aquí Arp y Taeuber añadieron colaboración a las otras técnicas que ayudaron a liberar el arte de las estructuras tradicionales de la autoridad y la composición (Arp no tardaría en colaborar también con Max Ernst en Colonia): confeccionados inmediatamente antes de las primeras abstracciones modulares de Piet Mondrian, los *duo-collages* eliminan los elementos autobiográficos de forma igualmente radical.

Lo sublime en miniatura

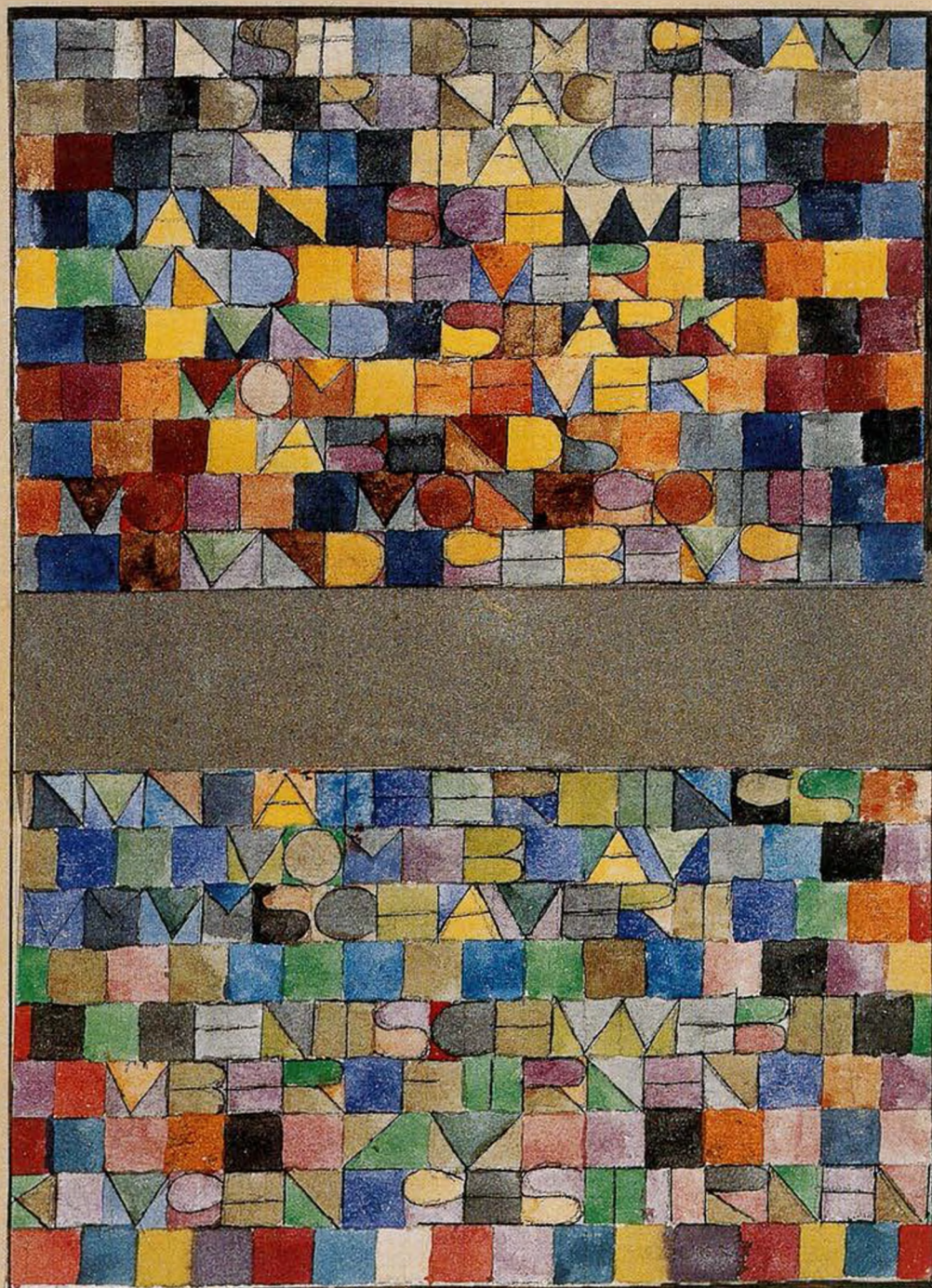
La genialidad del término Dada reside en la fuerza con la que irradió un sinsentido desdeñoso, y los dadaístas de Zúrich utilizaron esta confusión de manera estratégica para poner en escena la obra de artistas muy diferentes, no sólo futuristas como Marinetti y expresionistas como Wassily Kandinsky, sino también el pintor suizo-alemán Paul Klee, cuyo arte se expuso en la Galerie Dada en 1917. De nuevo, Marinetti intentó ensalzar la guerra: su colección de 1914 *Zang Tumb Tuum* encomiaba la campaña italiana en Libia, y en 1915, en el frente cerca del lago Garda, a los pies de los Alpes, se metió de lleno en la tarea de captar la dinámica de aquel enorme campo de batalla, seguro de que su medio pictográfico estaría a la altura de la tarea. Marinetti no sólo entendía la guerra como representable sino que también intentó estetizarla. «Nosotros los futuristas», afirmaría en célebre proclama, «nos hemos rebelado contra la calificación de la guerra como antiestética. [...] La guerra es hermosa porque inicia la soñada metalización del cuerpo humano. La guerra es hermosa porque enriquece una pradera en flor con las encendidas orquídeas de las ametralladoras. La guerra es hermosa porque combina los disparos, los cañoneos, el alto el fuego, los aromas y el hedor de la putrefacción en una sinfonía».

Klee representa una posición diametralmente opuesta a la de Marinetti. Movilizado todavía en el ejército alemán en 1918, Klee siguió practicando su arte durante los días menguantes de la guerra, con la angustiosa inmovilidad de la lucha de trincheras exacerbada por los bombardeos aéreos y el gaseo sistemático. En sus primeras semanas la guerra se había cobrado la vida de Auguste Macke, el más estrecho colaborador de Klee en *Der Blaue Reiter*, y dos años después se llevaría a otro colega expresionista, Franz Marc, muerto cerca de Verdún. Durante su trascendental viaje a Túnez junto con Macke a principios de 1914, Klee se había bañado en la inmediatez sensual de la luz y del color exótico, expresando sus impresiones de este mundo en una vibrante cuadrícula inspirada en parte en las «Ventanas» de Delaunay; ahora se sentía enfermo ante el solo pensamiento de la realidad. «Sólo me entretengo en ese mundo hecho pedazos en recuerdos ocasionales», escribió en 1915. «Cuanto más horrendo se vuelve este mundo (tal como es en estos tiempos), más abstracto se vuelve el arte».

Es este impulso hacia la abstracción el que impulsa una obra como «*Einst dem Grau der Nacht enttaucht...*» («Una vez surgió del gris de la noche...» [4]). En sus cuadros de Túnez, Klee había utilizado bloques de aguada rosa y ocre juxtapuestos para evocar las formas de la Casbah o las geometrías de las paredes bañadas por el sol. Aquí se negó a usar nada parecido a la semejanza visual para evocar una experiencia del mundo real. Si bien la cuadrícula de color permanece, ha sido desalojada de la movilidad etérea y la expansividad espacial que

Bahn

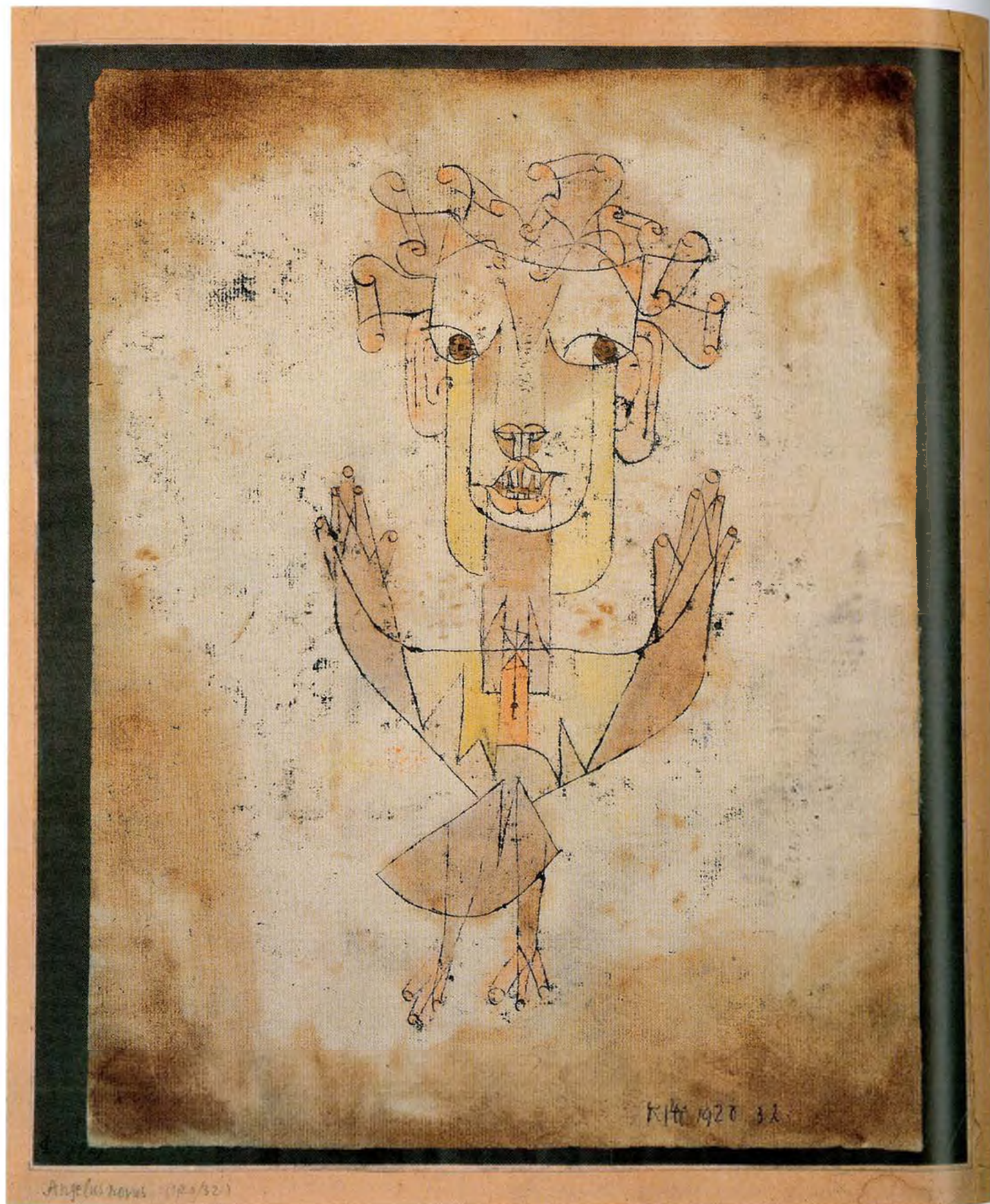
Einst dem Grau der Nacht enttaucht / Dem schwer und teuer / und stark vom Feuer /
Abends voll von Gott und Gebengt // Nun Ätherlings vom Polen anschaut, festschwebt
über Finnen, zu klingen Gestirnen.



1918 17.

Klee.

1910-1919



5 • Paul Klee, *Angelus Novus*, 1920

Tinta china, tizas de colores y aguada marrón sobre papel, 31,8 x 24,2 cm

antes poseía. En su lugar, los bordes hirsutos de las letras impresas agarran los parches de colores, aplanándolos y tensándolos como si fueran hojas de vidrieras y la escritura fuera su plomería. El pequeño tamaño de la obra y la tira de papel de estaño que separa los registros superior e inferior evoca también una página de un manuscrito miniado en la que se ha inscrito un poema. Aunque apenas podemos distinguir el verso, nos vemos obligados no obstante a leer: «Una vez emergió del gris de la noche / que difícil y costoso / y lleno de fuego / la tarde llena de Dios emergió y se arquea». Y después de la pausa planteada continúa: «Ahora hacia el éter, cayendo en azul / desapareciendo sobre glaciares / hacia la sabiduría de las estrellas».

La pulsión del arte moderno hacia la abstracción podría no señalar su abandono de la realidad tanto como su abandono por la realidad, es decir, de la capacidad del arte para representar una realidad transformada por la tecnología y la guerra. El giro hacia el signo escrito ejecutado por Klee en «Una vez surgió del gris de la noche...» sugiere la verdad de esta posición. Lo que llamó «el frío romanticismo de la abstracción» capta su propia interpretación de los requisitos de la representación de lo esencialmente irrepresentable, lo que los pensadores de la Ilustración y los artistas románticos llamaban «lo Sublime». Estos autores habían usado el término para designar una combinación de temor opresivo y liberación exaltada, incorporada a una intimidación de una inmensidad más allá de la comprensión humana. En este sentido lo Sublime entró en los primeros años del siglo xx a través de dos formas nuevas de lo terriblemente irrepresentable: los millones de muertos como consecuencia de la guerra moderna y las pulsiones irrefrenables de la mente inconsciente.

La pintura caligráfica de Klee trataba de la primera de estas condiciones en una suerte de lo sublime en miniatura. A diferencia del poeta expresionista alemán Christian Morgenstern (1871-1914), que había dejado en suspenso las marcas lingüísticas entre las imágenes verbales y visuales, Klee rechazó esta suerte de abrazo caligráfico, en el que la representación visual se incorpora a la denominación verbal. En el mismo modo que en la práctica de la forma por Guillaume Apollinaire. En la «Serenata de los peces» de Morgenstern, líneas de lo que parecen las indicaciones del metro poético —las pequeñas curvas yámbicas de las sílabas átonas— se unen en una forma ovalada, transformando de este modo las rayas escritas del poema en la forma visual de un pez repleto de escamas, o alternatively, la superficie ondulada de un estanque. A pesar de su admiración por Morgenstern, Klee abandonó el exceso de representación del caligrama, su determinación de lanzar una doble red sobre la realidad. En su lugar usó una declaración esquiva sobre el surgimiento desde el caos a la claridad para invocar la idea de inmensidad; al mismo tiempo esta declaración insiste en la imposibilidad de describir directamente su propio y terrible contenido.

Klee también evocó esta indefinición programática en una observación lapidaria que se convirtió en su credo: «El arte no representa lo visible; más bien, lo hace visible». Este planteamiento conceptual no se limitó a las «cosas abstractas como números y letras» que caracterizan otras pinturas como *Villa R* (1919) y *El tejido vocal de Rosa Silber* (1922), sino que también se extendió a su creencia en que el movimiento de una línea en el proceso de su ejecución podía transmitirse al espectador, para quien la imagen se desplegaría en el tiempo más que en el espacio. Esta narrativización de su obra, captada visualmente en lo que Klee llamó una «línea saliendo de paseo» y verbalmente

en sus sugestivas leyendas y títulos (inscritos a menudo en los márgenes de sus cuadros), llevó a algunos de sus admiradores a proyectar sus propios relatos interpretativos. Uno de esos admiradores fue Walter Benjamin, que había adquirido *Angelus Novus* [5] de Klee con ocasión de su exposición inicial. En «Tesis sobre la filosofía de la historia» (1940), el último ensayo que escribió antes de su muerte, Benjamin utiliza el cuadro como base para una parábola sobre los efectos destructivos del tan cacareado «progreso» de la tecnología capitalista, una parábola que está también en consonancia con la obra de Klee «Una vez emergió del gris de la noche...»:

Hay un cuadro de Klee que se llama *Angelus Novus*. En él se representa a un ángel que parece como si estuviese a punto de alejarse de algo que le tiene pasmado. Sus ojos están desmesuradamente abiertos, la boca abierta y extendidas las alas. Y éste deberá ser el aspecto del ángel de la historia. Ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde a nosotros se nos manifiesta una cadena de datos, él ve una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina, arrojándolas a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero desde el Paraíso sopla un huracán que se ha enredado en sus alas y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Este huracán le empuja irremediablemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras que los montones de ruinas crecen ante él hasta el cielo. Ese huracán es lo que nosotros llamamos progreso.

BIBLIOGRAFÍA

- ARP, Jean, *Arp on Arp: Poems, Essays, Memories*, ed. Marcel Jean, trad. Joachim Neugroschel, Nueva York, Viking Press, 1972.
- BALL, Hugo, *Flight Out of Time: A Dada Diary (1927)*, ed. John Elderfield, trad. Ann Raimos, Nueva York, Viking Press, 1974 [ed. cast.: *Huida del tiempo (Un diario)*, trad. de Roberto Bravo, Barcelona, El Acanalado, 2005].
- DICKERMAN, Leah (ed.), «Dada», número especial, *October* 105 (verano 2003).
- HUELSENBECK, Richard, *Memoirs of a Dada Drummer*, ed. Hans J. Kleinschmidt, trad. Joachim Neugroschel, Nueva York, Viking Press, 1974.
- MOTHERWELL, Robert (ed.), *The Dada Painters and Poets (1951)*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1989.
- RICHTER, Hans, *Dada: Art and Anti-Art*, Londres, Thames & Hudson, 1978.

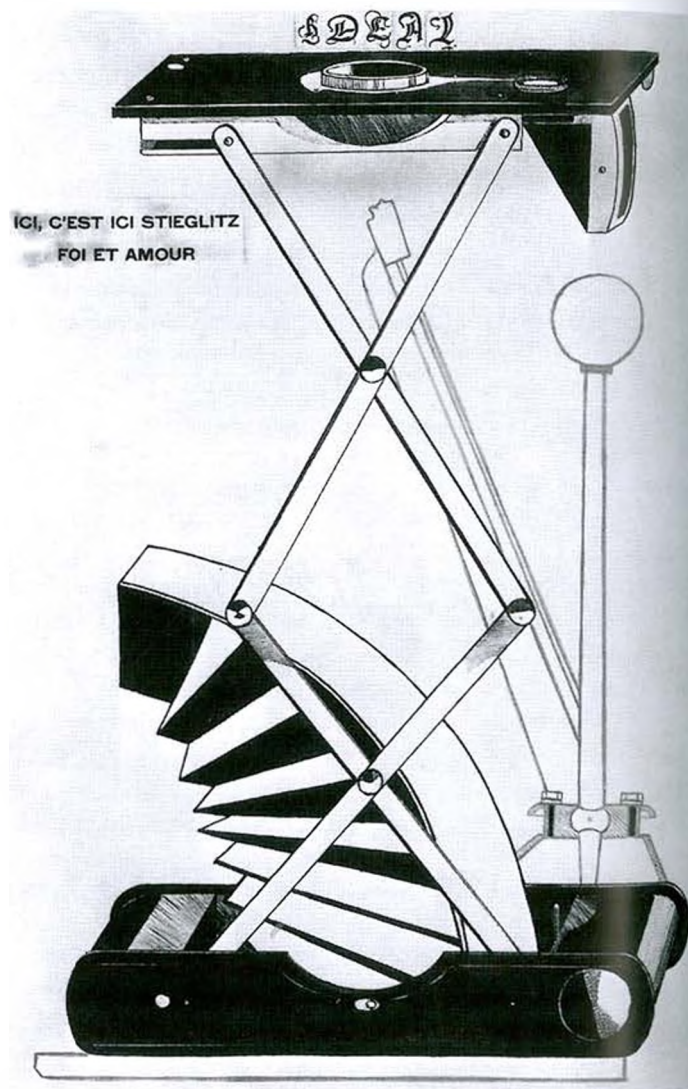
Paul Strand entra en las páginas de la revista *Camera Work* de Alfred Stieglitz: se forma la vanguardia estadounidense en torno a una relación compleja entre la fotografía y las otras artes.

El hecho de que Alfred Stieglitz (1864-1946) fuera retratado por Francis Picabia en 1915 en forma de una cámara [1] no habría sorprendido a nadie en el mundo del arte de vanguardia, desde luego no en Nueva York, pero tampoco en París. Porque en 1915, la revista de Stieglitz *Camera Work* (publicada desde 1903) era famosa en ambas orillas del Atlántico, y su galería en el 291 de la Quinta Avenida de Manhattan, tras haber cambiado su nombre en 1908, pasando de llamarse Little Galleries of the Photo-Secession a simplemente 291, había celebrado importantes exposiciones de Matisse (1908, 1910 y 1912), Picasso (1911, 1914 y 1915), Brancusi (1914) y Picabia (1915).

Sin embargo, varias contradicciones entrecruzan el «rostro» del retrato de Stieglitz. Para empezar, el espíritu dadaísta de la forma mecanomorfa no tiene nada que ver con las convicciones estéticas de Stieglitz; su creencia en valores estadounidenses como la sinceridad, la honestidad y la inocencia chocan todo lo posible con la interpretación irónica que hace Picabia del sujeto humano como máquina. Y como continuación de esto, el compromiso de Stieglitz con la autenticidad, que tomó la forma de lealtad a la naturaleza de un medio dado, le había situado en oposición a la práctica fotográfica de su época. El resultado fue que a partir de 1911, 291 dejó de exhibir obras basadas en la cámara (la única excepción fue la exposición del propio Stieglitz en 1913 coincidiendo con la Armory Show). Es decir, a juicio de Stieglitz la modernidad y la fotografía se habían vuelto penosamente antitéticas.

Fue sólo cuando el joven Paul Strand (1890-1976) presentó a Stieglitz las fotografías que había hecho en 1916 cuando éste pudo entender la reivindicación de su propia posición. Pues consideró la obra de Strand como una demostración de que los valores de la modernidad y los de la «fotografía directa» podían fundirse totalmente en la superficie de una sola estampa. En consecuencia, Stieglitz decidió celebrar una exposición de fotografías de Strand en 291 y reactivar *Camera Work*, que languidecía desde enero de 1915. En octubre de 1916, publicó el número 48, y en junio de 1917 puso fin al proyecto con el número 49/50. Los dos números pretendían ser monumentos a Strand y a la sensación renovada de que la fotografía se había incorporado definitivamente a un movimiento moderno auténtico. Provisto de esta valoración, Stieglitz puso fin a su condición de empresario y en favor de la vanguardia y volvió a dedicarse a su propia práctica de la fotografía.

El peculiar zigzag de esta trayectoria había comenzado en Berlín, donde Stieglitz se había matriculado como estudiante de ingeniería en 1882. Un curso de fotoquímica introdujo al joven norteamericano en la fotografía, medio que adoptó de inmediato, aunque carecía



1 • Francis Picabia, *Ici, c'est ici Stieglitz*, 1915

Plumilla y tinta roja sobre papel, 75,9 x 50,8 cm

de toda formación previa en el arte. «Fui a la fotografía realmente sin prejuicios», explicó más tarde. «No había fórmulas mágicas, ni fotografía infalible, ni “mundo del arte” en la fotografía. Comencé con el auténtico ABC».

En 1889, Stieglitz había hecho *Rayos de sol-Paula-Berlín* [2], una obra que en su nitidez de detalles estaba lejos del lenguaje que se había

asentado sobre toda la fotografía estéticamente ambiciosa a finales del siglo XIX y en la primera década del siglo XX. Esta fotografía, a la que se dio el nombre de «pictorialista», había apostado el futuro del medio a imitar las características de la pintura, por lo que estaba inmersa en diversos efectos de velado (foco blando, lentes engrasadas) e incluso retoque a mano («dibujo» en los negativos con bicromato de resina) para manipular la imagen final todo lo posible.

Al centrarse en cambio en «el auténtico ABC» de la fotografía, *Rayos de sol*—Paula—Berlín no sólo moviliza un realismo estricto para separarse de la simulación del «arte» del Pictorialismo, sino que también produce algo así como un inventario de los valores y mecanismos inherentes al propio medio. Uno de estos mecanismos es el hecho en bruto de la fotomecánica, por el cual la luz entra en la cámara a través de un obturador para hacer un trazo permanente en la emulsión sensible del negativo. Representando esta luz como una secuencia de rayos que recorren en el campo en una forma estriada de luces y sombras, *Rayos de sol* también identifica las ventanas abiertas por las que la luz del sol entra a raudales en la habitación (o la cámara) oscurecida con el obturador de la cámara.

Nada de esto sería extraordinariamente distinto de los diversos intentos de los impresionistas de presentar la luz de la que su técnica dependía como el tema mismo de una pintura determinada de no ser por la concatenación de imágenes representadas dentro de la sala misma. Pues allí se dramatiza la relación de la fotomecánica con la reproducción mecánica—con la duplicación y serialización múltiples de la imagen—, mientras la joven que escribe sentada a la mesa inclina su cabeza hacia un retrato enmarcado (posiblemente de ella misma) que identificamos como una fotografía, ya que encima de ella en la pared vemos su duplicado exacto flanqueado por paisajes que revelan su propia identidad como fotografías en su condición semejante de gemelos idénticos. Y este hecho de reproducibilidad compuesto dentro de la imagen de Paula rebota, implícitamente, en Paula misma, de modo que en algún punto posterior de la serie también podría instalarse en esa misma pared. En este sentido, Paula es una exhibición de cajas chinas, una demostración de lo reproducible como una serie potencialmente infinita de lo mismo.

Stieglitz funda la Photo-Secession

Nada podía estar más lejos de los valores que Stieglitz encontró en las revistas y las exposiciones de fotografía que tenían lugar tanto en Europa como en América, donde regresó en 1890. Al ingresar en el New York Camera Club, Stieglitz no tuvo más alternativa que alzarse en armas a favor del Pictorialismo y no en su contra, ya que estaba sólo en las manos de algunos de sus adeptos (como Clarence White [1871-1925] y Edward J. Steichen [1879-1973]) que la fotografía se tomara en serio como medio válido de expresión artística. A partir de 1897 Stieglitz comenzó a editar *Camera Notes* como foro del grupo pictorialista al que apoyaba contra la enérgica oposición de los más conservadores miembros del New York Camera Club, que se había fusionado en fechas recientes con la Society of Amateur Photographers para formar el Camera Club of New York, patrocinador de la revista. En 1902, siguiendo el modelo de otras «secesiones» de vanguardia, este grupo se dio de baja en el Club y se constituyó en «The Photo-Secession», encabezada por Stieglitz, que inauguró *Camera Work* como su

The «Armory Show»

El 15 de febrero de 1913 se inauguró una exposición patrocinada por la Association of American Painters and Sculptors en el arsenal que alojaba al 69 Regimiento de la Guardia Nacional en Nueva York. Bautizada como «The Armory Show», la intención de sus organizadores fue llevar el arte europeo más avanzado a la conciencia de los artistas estadounidenses, a los que se sometería a prueba exponiendo al lado obras de sus homólogos de la otra orilla del Atlántico. El empeño de encontrar esas obras llevó por toda Europa a los organizadores de la muestra, Arthur B. Davies y Walt Kuhn, asociados del ala más perceptible de la vanguardia norteamericana, un grupo de pintores realistas llamados The Eight (la más radical actuación de Stieglitz en 1913 sólo era conocida principalmente por los «iniciados»). Porque el circuito internacional en desarrollo de exposiciones de vanguardia incluía ahora el «Sonderbund International» en Colonia, la «Segunda Exposición Postimpresionista» de Roger Fry en Londres, así como exposiciones en La Haya, Amsterdam, Berlín, Múnich y París, donde Gertrude Stein y otros estadounidenses residentes permitieron a Davies y Kuhn el acceso a marchantes como Daniel-Henry Kahnweiler y Ambroise Vollard, o a artistas como Constantin Brancusi, Marcel Duchamp y Odilon Redon.

La indignación contra las 420 obras de la exposición, expresada por la prensa, creció rápidamente durante el mes que duró la exposición y llevó a muchedumbres récord (un total de 88.000 personas) al Armory. Los famosos comentarios despectivos ante *Mlle Pogány* de Brancusi («un huevo duro haciendo equilibrio en un terrón de azúcar»), ante el *Desnudo bajando una escalera* de Duchamp («explosión en una fábrica de tejas planas»), ante el *Desnudo azul* de Henri Matisse («desfachatez lasciva») marcaron la pauta en parte. Pero la otra parte fue fijada por el salto en el gusto entre los artistas y coleccionistas norteamericanos que vivieron las obras reunidas como una revelación. Así pues, mientras el titular del periódico *The Sun* señalaba irónicamente la partida de la exposición como un adiós y buen viaje—«Los cubistas emigran, miles lloran»—, el éxito de la muestra, que también había visitado Chicago y Boston, inauguró un clamor por el arte avanzado, que ahora sería albergado por grandes almacenes, sociedades artísticas y galerías privadas (entre 1913 y 1918 hubo casi 250 exposiciones de esta índole). Otro efecto inmediato fue la revocación del impuesto del 15 por ciento sobre las importaciones de arte con una antigüedad inferior a 20 años, una batalla legal dirigida por el abogado y coleccionista John Quinn. Fue esto lo que permitió que el arte europeo entrara en los Estados Unidos, pero también preparó el terreno para el célebre pleito de aduanas por la entrada de *Pájaro en el espacio* de Brancusi en 1927, en el que el propio estatus de la modernidad como arte se convirtió en una cuestión jurídica.

brazo editorial en 1903 y, con el aliento y la ayuda de Steichen, abrió «The Little Galleries of the Photo-Secession» en 1905.

Pronto, sin embargo, la antipatía natural de Stieglitz hacia la manipulación pictorialista y su creencia en cambio de que la excelencia fotográfica debía surgir de un acercamiento «directo» al medio, abrió una brecha entre él y sus cofrades de la Photo-Secession. Confesando a Steichen que no podía ver obras lo bastante fuertes procedentes de las filas de la fotografía para llenar la galería, Stieglitz confió en el colega más joven, a la sazón instalado en París, para que suministrase a



2 • Alfred Stieglitz, *Rayos de sol—Paula—Berlin*, 1889
Copia en gelatina de plata, 22 x 16,2 cm

la galería obras serias, por lo cual los dos acordaron que la elección debía cambiar necesariamente de la fotografía a la pintura y la escultura modernas. Comenzando con dibujos de Rodin que Steichen escogió en 1908, las selecciones estarían cada vez más influidas por gustos mucho más atrevidos, ya fueran los de Leo y Gertrude Stein o los de los organizadores estadounidenses de la Armory Show de 1913, que habían recorrido Europa en busca de ejemplos de las obras más avanzadas. Así pues, el compromiso de Stieglitz con la fotografía directa se sincronizó progresivamente con la creencia en el Cubismo y el arte africano en vez de con los valores simbolistas tardíos del Pictorialismo cantados por y a través del retrato de Rodin de Steichen.

De hecho, nada podía ofrecer un mayor contraste que *Rodin y El pensador* de Steichen [3] y *La tercera clase* de Stieglitz [4]: la primera, un sacrificio voluntario del detalle por la refundición dramática de los perfiles en forma de silueta (el enfrentamiento del escultor con el contorno encorvado de su propio *Pensador*) sobre el fondo de los rasgos borrosos del *Victor Hugo* de Rodin, que, majestuoso, constituye el enigmático fondo; la segunda, un juego de formas de abrumadora dureza. Captada desde la cubierta superior de un transatlántico, *La tercera clase* escudriña el revoltijo de formas humanas separadas visualmente del desfile de pasajeros burgueses encima de él por la brillante diagonal de una plancha. La separación entre las clases no podía, pues, mantenerse de manera más convincente aunque la visión mecánica y ecuánime del fotógrafo, que lo mantiene todo en el mismo enfoque, produzca una redistribución de la «riqueza» sobre la superficie de la imagen, esa redistribución dada una traducción formal en la rima de los óvalos (los sombreros de paja, las gorras para el sol, los conductos de ventilación del barco) sobre la superficie de la imagen.

Sería este principio de rima, pero ahora vaciado de su contenido social y, casi, de todo contenido reconocible, lo que Stieglitz encontraría en las obras que Strand produjo en el verano de 1916, después de experimentar con el Pictorialismo durante algunos años. Ya fuera en *Abstracción, recipientes* o en *Abstracción, sombras del porche*, *Twin Lakes, Connecticut* [5], Strand controlaba de tal modo el juego



3 • Edward Steichen, *Rodin y El pensador*, 1902

Copia a la goma bicromatada

▲ 1900b

● 1907



4 • Alfred Stieglitz, *La tercera clase*, 1907

Fotografado, 33,5 x 26,5 cm

de la luz que una profunda ambigüedad se asentaba sobre la imagen —como lo cóncavo confundido con lo convexo, o el campo vertical con el horizontal— sin producir nada de la implacable nitidez de lo fotográfico en cuanto tal. De hecho, la «abstracción» fotográfica de Strand no parecía depender de avanzar hacia la irreconocibilidad de los objetos fotografiados. La experiencia de ser sobresaltado por una suerte de hipervisión —visión enfocada más allá de cualquier tipo de visión normal— que dejó atrás el mero registro de este o aquel objeto podía hallarse en la presentación de Strand de cosas humildes como *La valla blanca* (1916), una línea de estacas vista sobre el fondo de un patio oscurecido.

El sobresalto propinado a Stieglitz por la fotografía de Strand se vio reafirmado por su creciente sensación de convicción de que la modernidad misma no era ya propiedad exclusiva de Europa. Y, de hecho, en el mismo instante en que se encontró las nuevas obras de Strand tuvo otra revelación, en forma de la serie de dibujos de ▲ Georgia O'Keeffe (1887-1986) titulada *Líneas y espacios al carboncillo*, que le había pasado un amigo y que también expuso en 1916. Las acuarelas abstractas que O'Keeffe siguió haciendo en 1917, inundadas por una suerte de luminosidad pura, constituyeron la exposición final en 291.

En 1918 Stieglitz había iniciado una nueva fase de su vida y su arte. Vivía ahora con O'Keeffe y pasaba los veranos con ella en Lake George, Nueva York, y se dedicó con una nueva intensidad a la fotografía. En algunos casos parecía empeñado en superar a Strand en la pureza deslumbrante de una clase fotográfica de «hipervisión». Pero en otras partes de su obra volvió a la clase de investigación que había inaugu-

▲ 1927c



5 • Paul Strand, *Abstracción, sombras del porche, Twin Lakes, Connecticut, 1916*
Copia en plata-platino, 32,8 x 24,4 cm

rado en *Rayos de sol-Paula-Berlin*, a saber, la respuesta desnuda a la pregunta «¿Qué es una fotografía?».

La abstracción del corte

La respuesta a esta pregunta, que llegó en su expresión más radical en forma de una serie de fotografías de nubes que Stieglitz hizo entre 1923 y 1931, tituladas *Equivalentes* [6], vino dada por la pulsión hacia la unidad que se encuentra en muchas respuestas modernas a la misma clase de pregunta ontológica —«¿Qué es _____?»—, respuestas que, cuando se formulan para el medio de la pintura, por ejemplo, adoptan la forma del monocromo, la cuadrícula, la imagen colocada en serie, etc. La respuesta de Stieglitz se centra ahora en la naturaleza del corte o el reencuadre: la fotografía es algo necesariamente cortado de un todo más grande. Al ser marcado fuera del tejido continuo del cielo, cualquier *Equivalente* se exhibe como una función desnuda del corte, no simplemente porque el cielo es inmenso y la fotografía sólo es una pequeña parte de él, sino también porque el cielo es esencialmente no compuesto. Al igual que los *readymades* de Duchamp, estas fotografías no intentan descubrir relaciones compositivas fortuitas en un objeto por lo demás indiferente; en cambio, el corte actúa de manera holística sobre todas las partes de la imagen a la vez, resonando dentro de ella el único mensaje de que ha sido trasladada radicalmente de un contexto a otro mediante el solo acto de ser cortado, dislocado, separado.

Esta separación de cortar la imagen de su suelo (en este caso, el cielo) se intensifica entonces dentro de la fotografía mientras su imagen resultante produce en nosotros en cuanto espectadores la sensación de que hemos sido cortados vertiginosamente de nuestros propios «suelos». Porque la desorientación causada por la verticalidad de las nubes al elevarse a lo largo de la imagen en esquivas afiladas resulta en que no comprendemos lo que está arriba y lo que está abajo, ni por qué esta fotografía que parece ser tanto del mundo no debería contener el elemento más primitivo de nuestra relación con ese mundo, a saber, nuestro sentido de la orientación, nuestro enraizamiento en la Tierra.

Al desamarrar, o desencallar, estas fotografías, Stieglitz omite de la imagen, como es natural, toda indicación de la Tierra o del horizonte. Así, en un nivel literal, los *Equivalentes* flotan libres. Pero lo que pierden literalmente lo parodian formalmente, ya que muchas de las imágenes están firmemente vectorializadas (es decir, dando un sentido de dirección), zonas de luz bordean bruscamente las oscuras, produciendo un eje, como la separación de luz y oscuridad lograda por la línea del horizonte que organiza nuestra propia relación con la Tierra. Pero este eco formal de nuestro horizonte natural se adopta en la obra sólo para ser negado al ser transformado en la inhabitable verticalidad de las nubes.

En este momento, pues, el corte o reencuadre pasó a ser la manera adoptada por Stieglitz para poner de relieve la trasposición absoluta y esencial de la realidad por la fotografía; esencial no porque la imagen fotográfica sea diferente de la realidad en ser plana, o en blanco y negro, o pequeña, sino porque en cuanto conjunto de marcas sobre papel trazadas por la luz, se demuestra que no tiene más orientación «natural» hacia las direcciones axiales del mundo real que las marcas de un libro que conocemos como escritura. Es en



6 • Alfred Stieglitz, *Equivalente*, ca. 1927

Copia en gelatina de plata, 9,2 x 11,7 cm

esta «equivalencia» donde la fotografía «directa» y la modernidad se dan la mano sin esfuerzo.

BIBLIOGRAFÍA

- GREEN, Jonathan (ed.), *Camera Work: A Critical Anthology*, Nueva York, Aperture, 1973.
HAMBOURG, Maria Morris, *Paul Strand, Circa 1916*, Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 1998.
HOMER, William Innes, *Alfred Stieglitz and the American Avant-Garde*, Boston, N.Y. Graphic Society, 1977.
TASHJIAN, Dickran, *Skyscraper Primitives: Dada and the American Avant-Garde, 1910-1925*, Middletown, Conn., Wesleyan University Press, 1975.
TRACHTENBERG, Allan, «From Camera Work to Social Work», *Reading American Photographs*, Nueva York, Hill and Wang, 1989.

Después de dos años de intensa investigación, Piet Mondrian abre el camino de la abstracción, hecho al que siguió de inmediato el lanzamiento de *De Stijl*, la primera revista de vanguardia dedicada a la causa de la abstracción en el arte y la arquitectura.

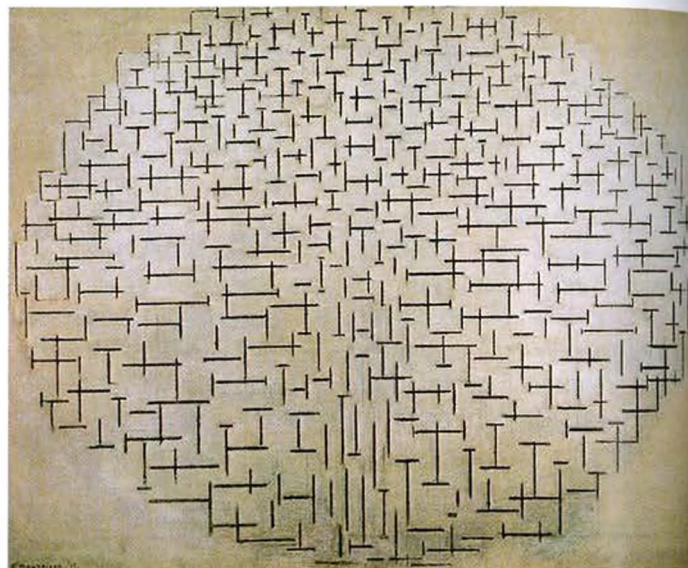
Cuando, en julio de 1914, Piet Mondrian regresó a Holanda para visitar a su familia, su estancia quedó atrapada en los acontecimientos de la Primera Guerra Mundial, que le mantuvieron alejado de París durante cinco largos años. Si se había trasladado en un principio a la capital francesa a principios de 1912 con una sola meta en mente, era la de dominar el Cubismo. Ignorando, sin embargo, la reciente reorientación del movimiento en relación con su innovador uso del *collage*, con todas sus consecuencias para la situación del signo representacional, Mondrian retrasó su reloj al verano de 1910. En aquel momento concreto de la historia del cubismo, Picasso y Braque, cuando se encontraban a punto de pintar cuadrículas totalmente abstractas, habían retrocedido. Primero reintroduciendo fragmentos de referencialidad en sus cuadros (como la corbata y el

▲ con su innovador uso del *collage*, con todas sus consecuencias para la situación del signo representacional, Mondrian retrasó su reloj al verano de 1910. En aquel momento concreto de la historia del cubismo, Picasso y Braque, cuando se encontraban a punto de pintar cuadrículas totalmente abstractas, habían retrocedido. Primero reintroduciendo fragmentos de referencialidad en sus cuadros (como la corbata y el

● bigote en el *Retrato de Daniel-Henry Kahnweiler* de Picasso), pronto añadieron rotulación, alineada con el plano del cuadro, que tenía como objetivo hacer que todo lo demás en la pintura pareciera tridimensional en comparación, asegurando de ese modo que al menos se insinuara el carácter representacional del cuadro.

Al interpretar este Cubismo analítico a través de la lente del Simbolismo *fin de siècle* mezclado con la teosofía (una doctrina ocultista y sincrética que combinaba varias religiones y filosofías orientales y occidentales, muy popular en Europa en el cambio de siglo), Mondrian comprendió rápidamente que lo que Picasso y Braque más temían (la abstracción y lo plano) era precisamente lo que él buscaba, ya que eso concordaría con la categoría de «lo universal» que era fundamental en su propio sistema de creencias. Adoptando un punto de vista frontal, Mondrian encontró una manera de traducir sus motivos preferidos (primero los árboles y después la arquitectura, muy especialmente, en 1914, las paredes en blanco puestas al descubierto por la demolición de edificios colindantes) en una

■ versión más ortogonalmente rigurosa de la cuadrícula cubista. A través de este medio se supera lo que llamó particularidad de una imagen y se sustituye la ilusión espacial por la «verdad», por la oposición de lo vertical y lo horizontal que es la esencia «inmutable» de todas las cosas. El método es infalible, pensaba Mondrian en aquella época: todo puede reducirse a un común denominador; todas las figuras pueden digitalizarse en un patrón de unidades horizontales frente a verticales y de este modo diseminarse por la superficie; y toda jerarquía (por tanto toda centralidad) puede abolirse. La función del cuadro pasa a ser ahora la revelación de la estructura subyacente del mundo, entendida como un depósito de oposiciones binarias; pero además, y más importante, también lo es mostrar cómo



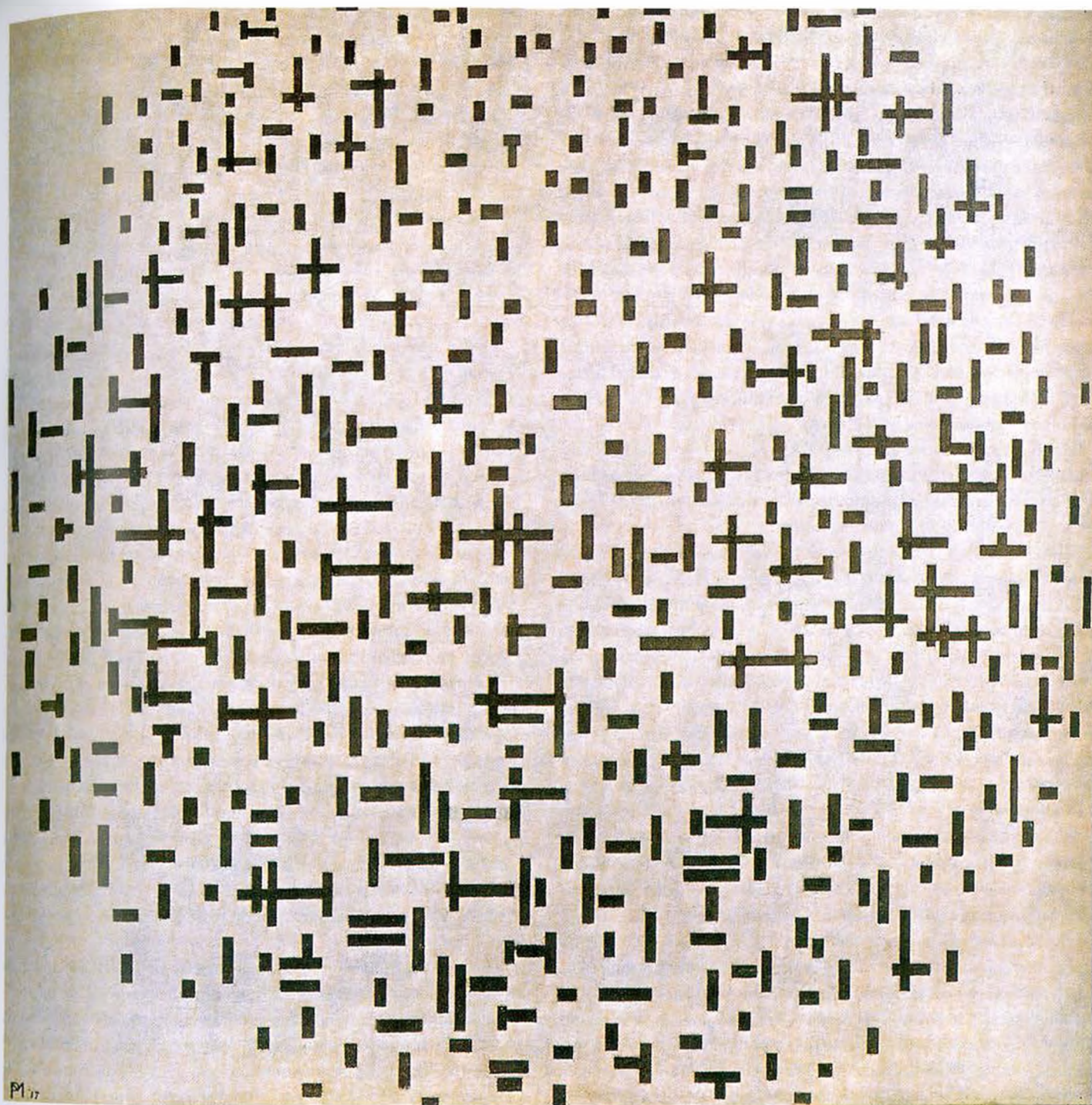
1 • Piet Mondrian, *Composición núm. 10 en blanco y negro (Embarcadero y océano)*, 1915

Óleo sobre lienzo, 85 x 108 cm

estas oposiciones pueden neutralizarse unas a otras en un equilibrio atemporal.

Fue en este momento, en 1914, cuando Mondrian regresó a Holanda, donde, a diferencia de su situación de aislamiento en Francia, tuvo muchos seguidores; porque a partir de 1908 se había apartado del naturalismo holandés, había adoptado lo moderno y se había erigido de inmediato en jefe de la vanguardia local. Al reunirse con sus antiguos amigos teosofistas en su habitual lugar de encuentro de verano —la colonia de artistas de Domburg— intentó aplicar su técnica digitalizadora a los motivos que había pintado en diversos estilos postimpresionistas —la pequeña iglesia gótica, el mar, los embarcaderos— antes de viajar a París. Sólo dos pinturas resultarían de este grupo de estudios (una en 1915, *Composición núm. 10 en blanco y negro* [1], más conocida por su sobrenombre de *Embarcadero y océano*; la otra, *Composición* 1916), pero juntas señalan un cambio radical.

Uno de los factores más importantes de este cambio fue la exposición de Mondrian a la filosofía de Hegel, que le ayudó a desprenderse del carácter intrínsecamente estático de la digitalización y del concepto neoplatónico de verdades esenciales que debían ser descubiertas detrás de un mundo de ilusiones. Porque si la teoría de la dialéctica de Hegel se basa en oposiciones, no busca su neutralización. Por el con-



2 • Piet Mondrian, *Composición en línea*, 1917
Óleo sobre lienzo, 108 x 108 cm

trario, es un sistema dinámico movido por tensiones, por la contradicción. El lema de Mondrian durante toda su vida, acuñado en esa época —«cada elemento está determinado por su contrario»— proviene directamente de Hegel. La cuestión no es ya la traducción (o, puesto que se trata de establecer un conjunto de signos arbitrarios que conviertan el mundo real en una forma de código, un término mejor sería transcodificación) del mundo visible en una figura geométrica, sino la representación en el lienzo de las leyes de la dialéctica que rigen el mundo, visible o no.

Aunque tanto *Composición núm. 10 en blanco y negro* como *Composición 1916* se basaban en dibujos que habían perfeccionado el método de digitalización, estos lienzos ahora renunciaban a él, abandonando también la simetría general que había resultado del proceso (a partir de ahora la simetría estaría prohibida en la obra de Mondrian). En los dibujos «más/menos» que llevaron a la primera de estas dos pinturas, Mondrian exploró la estructura cruciforme derivada de la intrusión vertical del embarcadero visto desde arriba en la horizontalidad de los reflejos en el mar. Pero en vez de lo cruciforme

mismo, lo que vemos en la pintura es su gestación y disolución simultáneas, algo captado perfectamente por Theo van Doesburg (1883-1931) cuando escribió sobre la obra en una reseña que su «construcción metódica plasma el “devenir” más que el “ser”». Y aunque casi inmediatamente después de terminarla Mondrian juzgaría con severidad *Composición 1916* por su énfasis excesivo en una dirección en particular (la vertical), todas las referencias a la fachada de la iglesia han sido suprimidas en la obra: no es ya el espectáculo del mundo lo que es transcodificado sino los elementos del arte de la pintura misma los que son digitalizados: la línea, el color, el plano, cada uno reducido a una clave básica. Aunque Mondrian nunca renunciaría del todo a su posición espiritualista original, su arte ahora pasó a ser, y seguiría siendo, una de las exploraciones más minuciosas de la materialidad de la pintura misma, un análisis de sus significantes. Este salto dialéctico desde el idealismo extremo hasta el materialismo extremo es un elemento común en la evolución de muchos de los primeros pioneros de la abstracción.

El principio de reducción de Mondrian es el de la tensión máxima: una línea recta no es sino una «curva tensada». El mismo argumento sirve para las superficies (cuanto más planas, más tensas) y pronto se aplicaría al color. El hecho de que Mondrian esperase más de cuatro años (hasta 1920) antes de adoptar la tríada de los colores primarios puros (rojo, amarillo y azul, utilizados junto con el negro, el gris y el blanco) no debería ocultar el hecho de que en este punto ya sabía que era la consecuencia inevitable de su lógica. Primero tuvo que liberarse por completo de la idea, procedente de Goethe, del color como la materia que mancilla la pureza (léase espiritualidad) de la luz; éste fue el último vestigio de la figuración que iba, quizás por su carácter mimético, revestido de simbolismo, era más difícil de detectar. Pero este retraso no impidió a Mondrian, cuando comenzó a trabajar en *Composición en línea* [2] a mediados de 1916, jugársela con la abstracción pura.

Una vez liberado de toda obligación referencial, la obra de Mondrian evolucionó a velocidad de vértigo. *Composición en línea*, terminada a principios de 1917, radicaliza el dinamismo de las dos obras anteriores, acentuando la tensión entre una aleatoriedad originaria y un supuesto orden jerárquico. Pero con ella Mondrian se dio cuenta de que un componente importante del lenguaje pictórico seguía siendo un tanto pasivo en su obra. Porque, aunque la figura misma, totalmente dispersa por y absorbida dentro de la cuadrícula, está ahora tan absolutamente atomizada que está obligada a seguir siendo una virtualidad —cada grupo de unidades lineales compiten por llamar la atención—, el fondo blando detrás de estas líneas de color negro o gris oscuro no está todavía plenamente «tensado». Es activado ópticamente por las relaciones geométricas que prácticamente interrelacionan los elementos diferenciados del cuadro, pero en sí mismo sigue siendo un espacio vacío que espera ser llenado con una figura, y esto, Mondrian lo comprendía ahora, sólo se detendría si el fondo deja de existir como fondo. Lo cual quiere decir que la oposición entre la figura y el fondo —la condición misma de la representación— había de ser abolida si se quería cumplir un programa estético de abstracción pura. Mondrian dedicó los años que van de 1917 a 1920 a encontrar los medios para lograr esto.

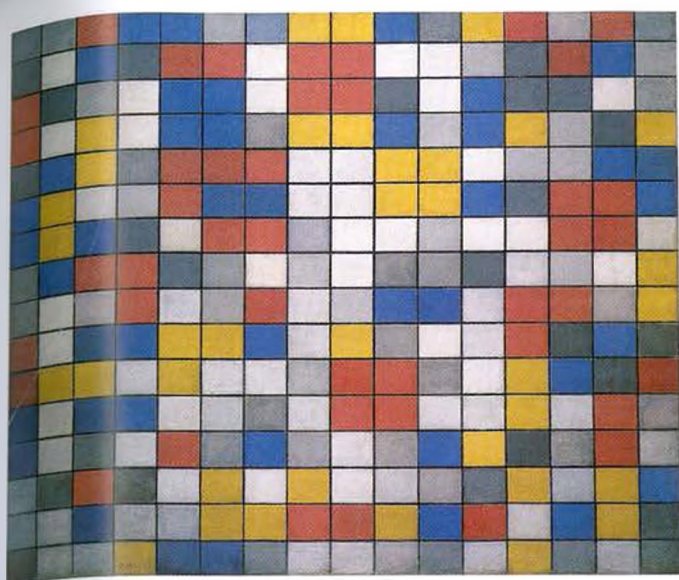
En una serie de lienzos inmediatamente posteriores a *Composición en línea*, Mondrian eliminó toda superposición de planos. En la primera de estas pinturas, la extensión lateral se concibe como un

antídoto para la ilusión atmosférica, pero pronto Mondrian comprendió que los planos de color flotando, apareciendo como si fueran a deslizarse hacia un lado hasta salir del cuadro, seguían presuponiendo la neutralidad del fondo. Alineando gradualmente los rectángulos de colores y, lo más importante, terminando esta serie mediante la división del espacio intersticial a su vez en rectángulos de diversos tonos de blanco, eliminó de ese modo la noción misma de intersticio pasivo.

El último paso en esta rápida marcha hacia la abolición del fondo como fondo sería la cuadrícula modular, que Mondrian exploró en nueve lienzos que datan de 1918 y 1919. Al usar las proporciones del lienzo como base de su división en unidades regulares, Mondrian aceptó una estructura deductiva que suprime, en principio, toda proyección de una imagen a priori en la superficie. No hay diferencia entre fondo y no fondo (o, dicho de otro modo, el fondo es la figura, el campo es la imagen). Toda la superficie del lienzo se ha convertido de nuevo en una cuadrícula, pero esta cuadrícula no es ya un andamiaje cubista construido en el espacio vacío, pues cada zona del lienzo se transforma ahora en una unidad rectangular conmensurable.

Esto no significa, sin embargo, que cada unidad tenga el mismo peso: en toda esta serie de lienzos modulares, que comprende sus cuatro primeras pinturas llamadas de «diamante», Mondrian nunca abandonó la oposición entre unidades marcadas (mediante un mayor grosor del «contorno», o a través del color) y unidades no marcadas. Esto podría resultar sorprendente si no fuera por el hegelianismo de Mondrian: en el centro de cualquier obra debe haber una tensión dinámica, que es lo que una cuadrícula uniforme rechazaría automáticamente. (Es precisamente porque la continuidad integral de una cuadrícula regular anula el *pathos* de la tensión por lo que un pintor como Ad Reinhardt, y decenas de artistas minimalistas después que él, tenían tal predilección por esta forma.) Así pues, en las últimas obras compositivas de Mondrian, las mal llamadas *Damero con colores oscuros* y *Damero con colores claros* [3], hay una sensación clara de lucha entre los datos «objetivos» del módulo que actúa y el juego «subjetivo» de la distribución del color. Para que lo «universal» se manifieste, un deseo de «particularidad» debe seguir siendo un factor, al menos por el momento.

Estas dos pinturas son las últimas de esta especie. En cuanto las terminó, en la primavera de 1919, Mondrian regresó a París, totalmente confiado en que con sus cuadrículas modulares acababa de descubrir la respuesta definitiva a la mayoría de los problemas pictóricos a los que se enfrentaban los artistas tras el Cubismo. Pero la atmósfera había cambiado en la capital francesa, como ilustra la exposición de obras neoclásicas de Picasso. Esto ayudó sin duda a Mondrian a comprender que la absoluta «eliminación de lo particular» era un sueño utópico, y por tanto que la solución de la cuadrícula modular, a pesar de su radicalismo, era, si no una pista falsa, al menos adelantada a su tiempo, algo para el futuro lejano quizás, cuando las condiciones de percepción habrían cambiado, pero algo que nadie podría captar en la situación actual. Además, Mondrian comenzó a darse cuenta de que la cuadrícula modular no concordaba con sus propias teorías y creencias: en tanto en cuanto tales cuadrículas se basan en la repetición (para Mondrian, no había diferencia alguna entre el ritmo repetitivo de una máquina y el de las estaciones), y puesto que la reticulación (división en una red de cuadrados) genera un efecto óptico ilusionista (todas las ilusiones son



3 • Piet Mondrian, *Composición con cuadrícula 9 (Damero con colores claros)*, 1919
Óleo sobre lienzo, 86 x 106 cm

hazañas de la naturaleza), pensó que contradecían doblemente su proscripción teórica de lo «natural».

La invención del Neoplasticismo

Al término de 1920, el estilo maduro de Mondrian, al que llamó «Neoplasticismo», existía ya. Su invención fue el resultado de un intenso periodo de trabajo durante el cual Mondrian erradicó gradualmente la modularidad. La difícil meta que ahora se fijó fue reintroducir la composición sin restablecer la oposición jerárquica entre figura y fondo. El camino que escogió se basaba en la misma lógica que había dado origen a sus cuadrículas regulares, pero ahora al revés. El nuevo equilibrio no se basaría en la promesa de una equiparación de todas las unidades en su disonancia. Las ilusiones ópticas se eliminarían ahora por completo, no sólo los efectos del parpadeo visual inducido por el agrupamiento de líneas negras en las intersecciones de las cuadrículas sino incluso, al final, la posibilidad misma de contrastes de color: los planos de color dejan de ser contiguos y, a partir de ahora, son desplazados las más de las veces a la periferia de la pintura. No hay más oposición aquí entre la figura y el fondo en las cuadrículas modulares, pero ahora cada unidad, claramente diferenciada (es en este punto donde aparecen los colores primarios), aspira a destruir la centralidad de todas las demás.

Composición con amarillo, rojo, negro, azul y gris [4], la primera pintura neoplasticista propiamente dicha, demuestra la eficiencia del nuevo método de Mondrian. Aunque la lógica equilibradora de la pintura había pedido un cuadrado central de gran tamaño, no lo percibimos como tal. En este lenguaje pictórico, con su hostilidad a la idea de la *Gestalt* (o forma entendida como la separación de la figura de su fondo), nada, ni siquiera una forma fácilmente reconocible (rectángulo, cuadrado) situada en el eje de simetría, debe llevarse la parte del león de la atención. A partir de ahora, cada pintura neoplasticista sería un modelo microcósmico, un objeto práctico-teórico en el que los poderes destructivos del pensamiento dialéctico se ponen a prueba de nue-

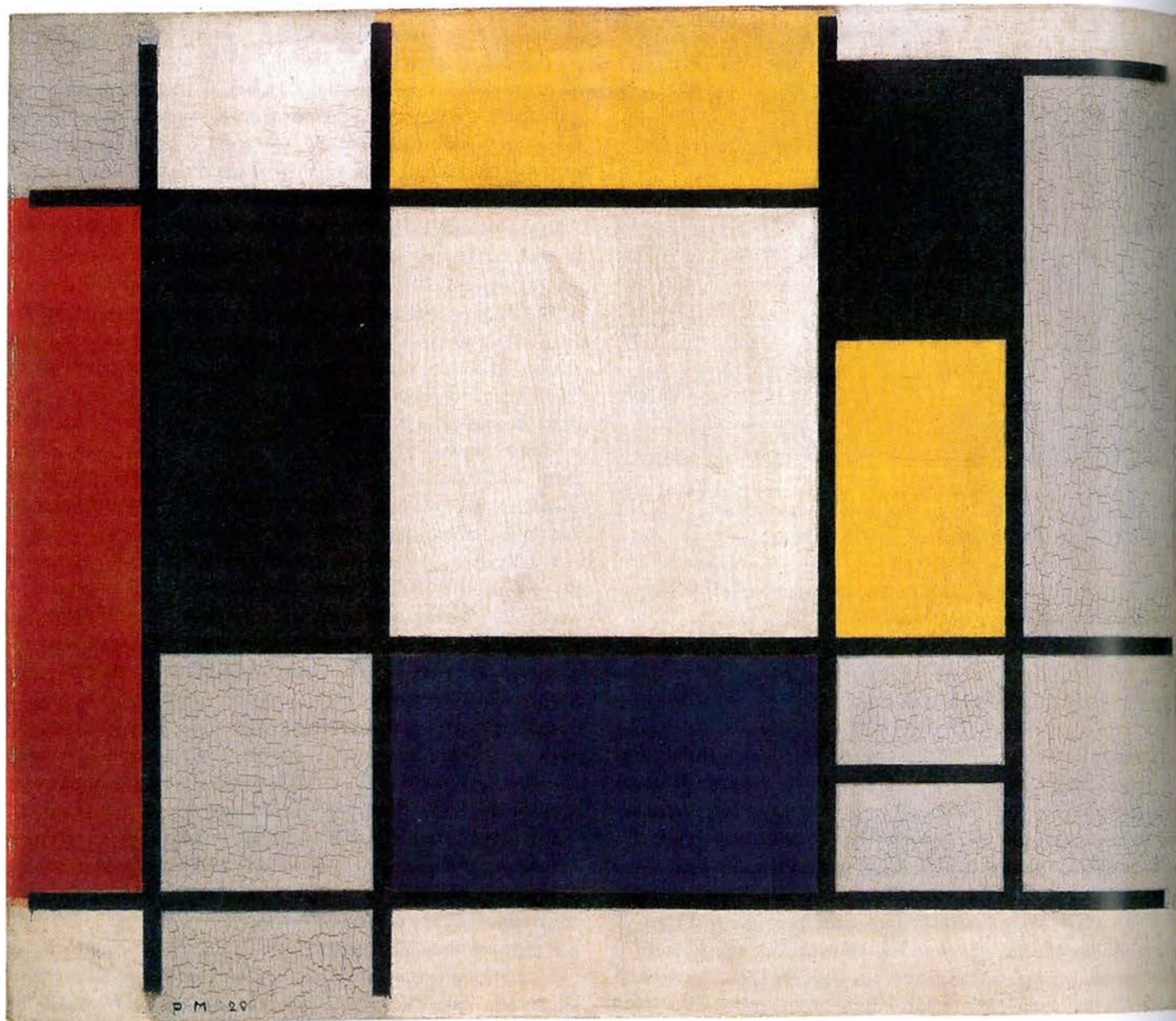
vo en cada ocasión. Utilizando un vocabulario que se fija de una vez por todas (no habría ningún cambio importante hasta los últimos años de Mondrian en Nueva York), Mondrian dedicaría pacientemente los veinte años siguientes a aplicarse a combatir la idea de la identidad como forma de autosuficiencia no amenazada por su contraria o su negación. Después de la figura y el fondo, abordaría el plano y la línea: uno tras otro, estos elementos de la pintura, y sus funciones seculares, serían cuestionados.

La mayoría de los pioneros de la abstracción eran evolucionistas incondicionales, pero Mondrian parece ser el único en el que coincidieron las palabras y los hechos. No va en detrimento de la fuerza mesiánica de sus convicciones, reforzadas por su hegelianismo, señalar que no trabajaba en el vacío. La ayuda y la adulación de colegas más jóvenes llegaron en el momento oportuno con el nacimiento de *De Stijl*, una revista fundada en octubre de 1917 por Van Doesburg, a cuyo alrededor se congregó un núcleo de pintores (Bart van der Leek y Vilmos Huszar) y arquitectos (J. J. P. Oud, Jan Wils y Robert van't Hoff), además de un escultor (Georges Vantongerloo) y un poeta (Antony Kok), todos los cuales se centraron en la modernidad como integración utópica de las artes en el espacio de la vida.

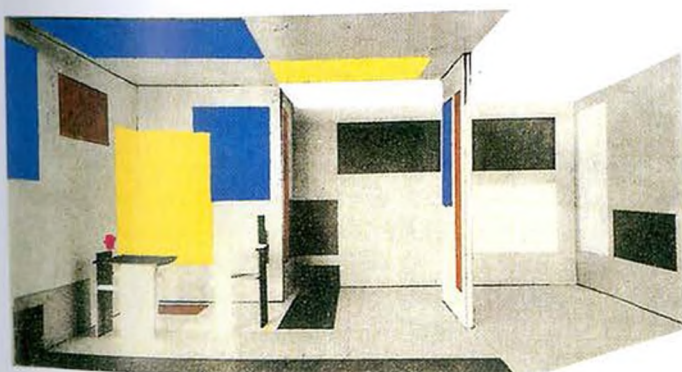
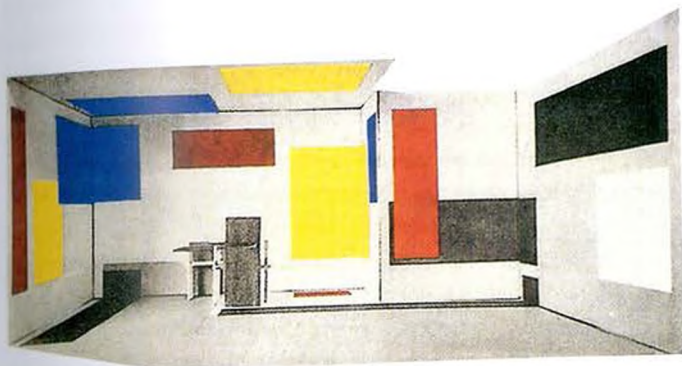
Van Doesburg fue el coordinador, pero Mondrian fue el mentor: su teoría del arte sirvió de base a la actividad colectiva del grupo, aun cuando las disensiones hicieron que varios miembros se alejaran muy pronto (como Van der Leek, reacio a renunciar del todo a la figuración en sus pinturas, o Jan Wils, demasiado ligado a la simetría en sus edificios). En su análisis de la oposición entre figura y fondo, ninguno de los pintores propondría algo más radical que Mondrian, pero sin duda el hecho mismo de que a Van Doesburg y a Huszar les preocupara el mismo problema le animó. Pero fue en su programa de colaboración donde el grupo *De Stijl* resultó más innovador.

El programa de trabajo del movimiento era típicamente moderno. Al igual que el Suprematismo de Kazimir Malevich, *De Stijl* concebía su producción como la culminación lógica del arte del pasado, y veía como motor de esta evolución «inevitable» la búsqueda ontológica por cada arte individual de su propia «esencia» y la eliminación de toda convención superflua (innumerables textos de Mondrian y sus iguales reflexionan sobre estos principios en relación no sólo con la pintura, la escultura y la arquitectura, sino también la música, la danza y la literatura). Lo que es específico de *De Stijl* es la manera en que sus miembros consideraban la articulación entre las artes individuales: nada puede conseguirse de la pura confusión de campos distintivos (la mezcla del *Art Nouveau* es criticada con dureza por Van Doesburg); nada es más censurable que la idea misma de artes «aplicadas»; cada arte tiene que determinar sus propios elementos irreducibles antes de intentar una fusión con cualquier otro arte. Artes diferentes sólo pueden unirse si comparten esos «elementos irreducibles», lo que explica la centralidad que tenía para *De Stijl* la relación entre la pintura y la arquitectura, dos medios disponibles para esa fusión debido a su uso común de las unidades de planos.

Al final, sin embargo, la colaboración entre arquitectos y pintores resultó sumamente difícil y llevó al progresivo desmantelamiento del grupo original, pues los practicantes de cada arte eran reacios a ceder cualquier prerrogativa a los del otro. El principal escollo fue teórico. Para Mondrian, la arquitectura, por su misma naturaleza, no podía ejecutar la abolición de la jerarquía, la centralidad y la «particularidad» que estaban en el centro de su estética. La arquitectura estaba



4 • Piet Mondrian, *Composición con amarillo, rojo, negro, azul y gris*, 1920
Óleo sobre lienzo, 51,5 x 61 cm



condenada por la anatomía (la estructura de pilar y dintel), por lo que –paradójicamente, ya que es no mimética– nunca podría volverse abstracta. Así pues, los pintores de De Stijl concebían su arte como un caballo de Troya que entraba en el espacio arquitectónico para acabar visualmente con su estructura anatómica, pero a costa de reintroducir una forma de ilusión. Por ejemplo, en el proyecto experimental de Huszar y Gerrit Rietveld de 1923, *Composición espacial en colores para una exposición, Berlín* [5], la forma física de la sala, especialmente sus rincones, es invalidada ópticamente por planos de color errantes. Así pues, aun cuando Mondrian conservó durante toda su vida el interés por la posibilidad del «interior abstracto» (la forma híbrida inventada por los miembros de De Stijl como consecuencia de su análisis colectivo), transformando sus sucesivos estudios, primero en París y después en Nueva York, en pinturas que despliegan sus elementos de planos por todo el espacio real de la sala, sabía que la «futura disolución del arte en el entorno» que había previsto antes como consecuencia lógica de su programa hegeliano no se haría realidad durante su vida, si es que sucedía alguna vez. Aunque siguió escribiendo acerca de todas las artes e imaginando cómo su teoría neoplástica, una vez trasladada a su dominio, las afectaría, la pintura siguió siendo el único campo inflexible de experimentación para él. De Stijl le había dado algunas respuestas importantes, pero retrospectivamente es evidente que no podía haber aprobado durante mucho tiempo la devolución de su lenguaje pictórico sumamente complicado a los principios del buen diseño.

BIBLIOGRAFÍA

- BLÖTKAMP, Carel, *Mondrian: The Art of Destruction*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1994.
 — et al., *De Stijl: The Formative Years*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1986.
 BOIS, Yve-Alain, «The De Stijl Idea», *Painting as Model*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1990.
 MONDRIAN, Piet, *The New Art — The New Life*, Boston, G. K. Hall & Co, 1986.
 RUDENSTINE, Angelica (ed.), *Piet Mondrian*, La Haya, Gemeentemuseum; Washington, D.C., National Gallery of Art; y Nueva York, Museum of Modern Art, 1994.
 TROY, Nancy, *The De Stijl Environment*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1983.

Marcel Duchamp pinta *Tu m'*, su última pintura, que resume los cambios emprendidos, como el uso del azar, la promoción del *readymade* y el estatus de la fotografía como «índice».

Marcel Duchamp había desembarcado en Nueva York en 1915 todavía rebotando de la celebridad de su *Desnudo bajando una escalera*, núm. 2, de 1912, la pintura más conocida de la Armory Show de 1913. Tanto si era como «Un bruto bajando una escalera», o como «Una explosión en una fábrica de tejas planas» (como dijo la prensa popular), esta pintura cubista, tras haber establecido una cabeza de puente para el vanguardismo en el Nuevo Mundo, había conseguido la bienvenida para su autor entre los mecenas y coleccionistas de arte en Manhattan y sus alrededores, figuras como Walter Arensberg, las hermanas Stettin y Katherine Dreier. No es sorprendente, pues, que esta última pidiera a Duchamp, en 1918, que hiciera una pintura larga, a modo de friso, para ponerla sobre las estanterías de su biblioteca, algo parecido al encargo de paneles decorativos que Hamilton Easter Field había hecho a Pablo Picasso en 1910. Lo sorprendente es que Duchamp lo aceptase.

Porque cuando llegó a América, Duchamp había dejado de trabajar con óleos; y la ambiciosa obra en la que comenzaría a trabajar en 1915, *La novia puesta al desnudo por sus solteros, incluso* (también conocida como *El gran vidrio*), no era, desde el punto de vista técnico, una pintura [1]. Apoyada en caballetes en el minúsculo apartamento que Arensberg prestó a Duchamp, en realidad eran dos hojas de vidrio muy grandes a las que se aplicaban dibujos de carácter sumamente enigmático mediante una variedad de curiosos medios: se «fijó» con todo cuidado en ciertos lugares el polvo que se había posado en la obra durante meses de inactividad; o se pegaron en su superficie formas de plomo y trozos de alambre; o, también, se adhirió un baño de plata en una zona determinada y después se rayó meticulosamente para dejar una tracería de línea reflejada. Aunque la ejecución fue meticulosa cuando de verdad se llevó a cabo, Duchamp sólo trabajó en ella de forma esporádica, y la obra no estuvo terminada hasta 1923. De hecho, dedicó tanto tiempo a crear el clima conceptual de la obra mediante el montón de notas que tomó, algunas ya de 1911, otras de 1915, que después publicó colectivamente con el título de *La caja verde* (1934).

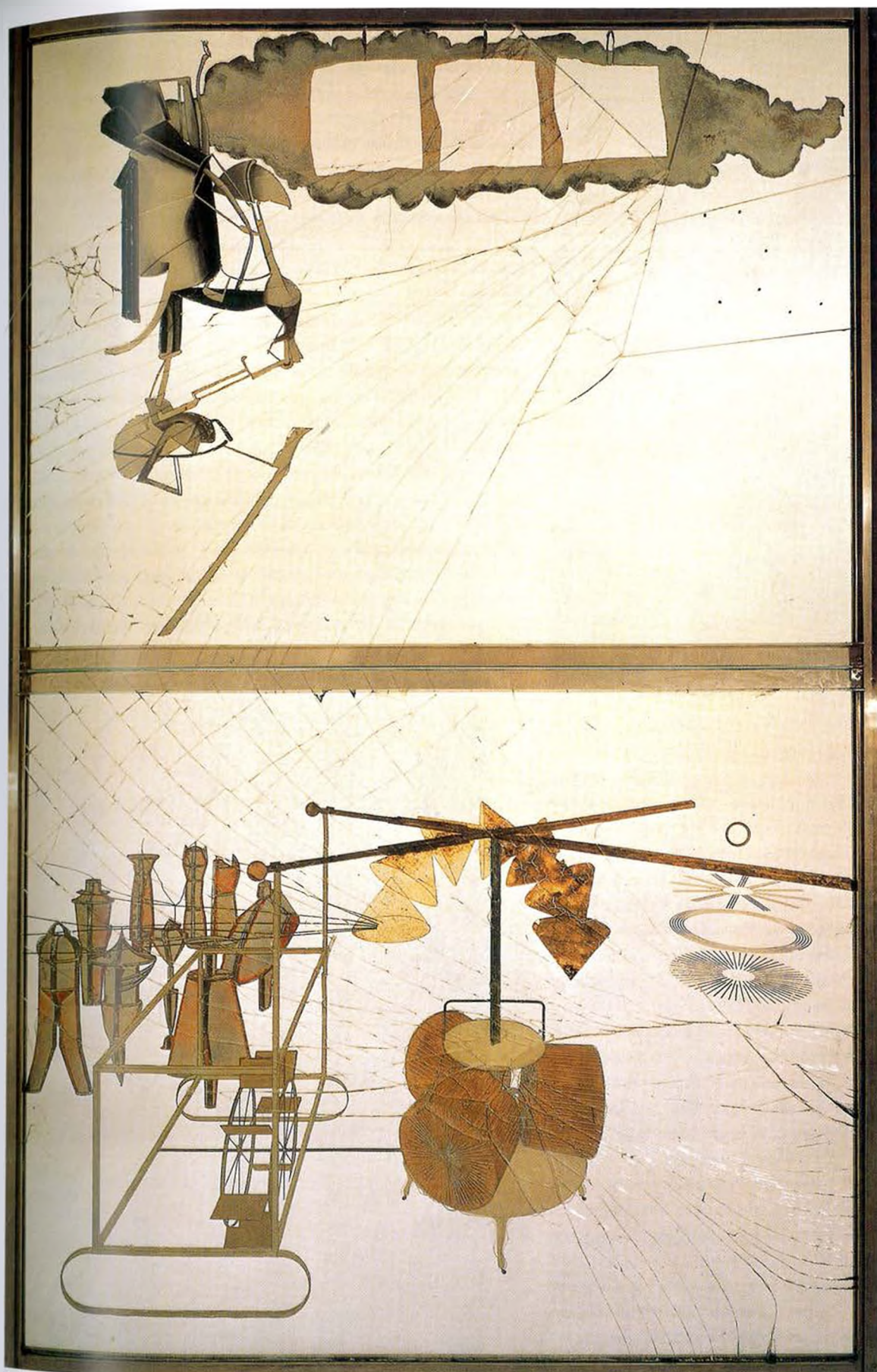
La nota titulada «Prefacio», a la que en consecuencia se concede alguna clase de autoridad sobre las diversas ideas generadas para *El gran vidrio*, está escrita en forma de extraño silogismo. «Siendo así», comienza, «[1] la cascada, [2] el gas de iluminación, determinaremos las condiciones del Estado de Reposo instantáneo [...] de una sucesión de hechos diferentes...»; siendo equivalente ese «Estado de Reposo instantáneo», nos dice en una apéndice a la nota, a «la expresión extra-

rápida». Ahora bien, si este «Prefacio» nos ofrece alguna pista de lo que Duchamp pensaba que estaba haciendo en lugar de pintar, está en los términos *instantáneo* (en francés *instantané*, la palabra que designa, si se usa como sustantivo, la fotografía instantánea) y *extra-rápida*. Porque en 1914 Duchamp había «publicado» un grupo de 15 notas que trataban de sus ideas sobre el arte colocando los trocitos de papel duplicados en cajas en las que normalmente se guardaban placas fotográficas de vidrio, cuyas capacidades técnicas avanzadas se indicaban mediante etiquetas con las leyendas «extra-rápida» o «exposición extra-rápida» en las cajas.

Si al principio podría parecer contraintuitivo considerar *La novia puesta al desnudo* como una fotografía—tan imponente, complicada y, según la propia expresión de Duchamp, de «apariencia alegórica» en comparación con la pequeña escala y la sencillez de una instantánea fotográfica—, debemos tener no obstante dos cosas en mente. La primera es el intenso «realismo» de los objetos suspendidos dentro del vidrio, no sólo por su sensación de solidez sino también por la acusada perspectiva de un solo punto que se utiliza para delinearlos (e indirectamente, el espacio que los contiene). La segunda es la impenetrabilidad de la «alegoría» misma, expresada por una parte por el artificio mecánico que alberga a los solteros y, por otra, por los armazones metálicos y la nube amorfa de la novia.

Usted aprieta el botón...

En los años anteriores a la publicación de las «Notas» de Duchamp, la única clave para esta misteriosa narración era el largo pero de alguna manera evasivo título de la obra, más una declaración de hecho—una novia es desnudada por sus (?) solteros— que una explicación del significado. Incluso después de su publicación, sin embargo, el misterio no se ha desvelado sino que sólo ha florecido en desciframientos cada vez más rebuscados: «el desnudamiento de la novia es una alegoría del amor cortés»; «el desnudamiento es una suerte de purificación alquímica, materia de baja ley convirtiéndose en espíritu»; «el desnudamiento es nuestro acceso a la cuarta dimensión»; etc. Como ninguna de estas explicaciones lleva a una «solución» definitiva sino sólo de vuelta al hecho bruto de que los objetos se encuentran en la solidez de su presentación «realista», encontramos un elemento de la fotografía que conecta los dos aspectos del vidrio: su verismo y su muda resistencia a la interpretación. Porque las fotografías no vinculan su texto interpretativo a ellas mismas del mismo modo en que pueden



1 • Marcel Duchamp, *La novia puesta al desnudo por sus solteros, incluso (El gran vidrio)*, 1915-1923

Óleo, barniz, lámina de plomo, alambre de plomo y polvo en dos láminas sobre paneles de vidrio, 276,9 x 175,9 cm

hacerlo las pinturas con sus protocolos compositivos. En cambio, la fotografía, mimeografiada directamente de la realidad, es una manifestación de hecho cuya explicación depende a menudo de un texto añadido, como el pie de foto de un periódico.

Al ocuparse de la fotografía misma como problema estructural, a principios de la década de 1960 el crítico y semiólogo francés Roland Barthes dijo que este elemento básico de la fotografía era su condición de ser «un mensaje sin código». Barthes comparaba de este modo la naturaleza del signo fotográfico con signos de diferentes tipos: cuadros o mapas, por ejemplo, o palabras. En la medida en que las palabras surgen de un fondo de lenguaje sistematizado con sus propias reglas gramaticales y su propio compendio léxico, estos signos concretos pertenecen a un sistema altamente codificado. Además, sólo desde dentro de este sistema el significado se adscribe a ellos, ya que ni tienen el mismo aspecto que la cosa a la que se refieren (del modo en que lo hacen los cuadros) ni son literalmente causados por ella (del modo en que lo son las huellas), por lo que su relación con el significado es puramente arbitraria y por lo tanto convencional; y para señalar su distinción de otros tipos de signos, los semiólogos los llaman símbolos.

A las imágenes, por otra parte, se les da el nombre de *icono*, pues están relacionadas con sus referentes no por convención sino a través del eje de la semejanza. Sin embargo, ellas también pueden ser compuestas o manipuladas para incorporar significados codificados: los colores nacionales, por ejemplo, o la disposición de los comensales por la que reconocemos la Última Cena.

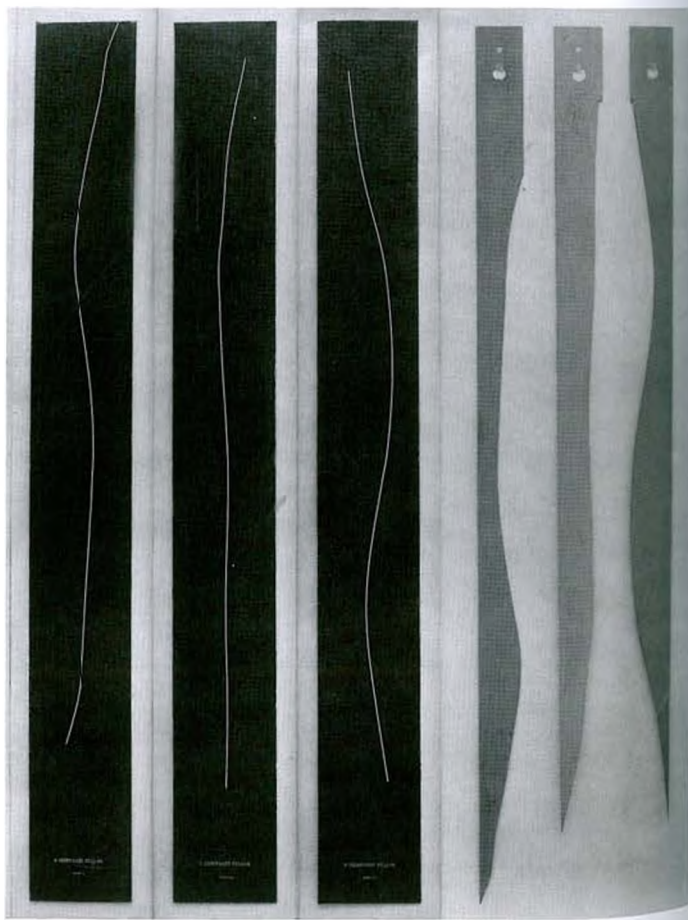
Es el último de los tres tipos de signo, el índice, el que se resiste absolutamente a la codificación, pues no puede reorganizarse ni recomponerse internamente. Esto se debe a que el índice es causado literalmente por su referente y por tanto tiene una relación de bloqueo con él: como la veleta empujada en cierta dirección por el viento, o la fiebre provocada en el cuerpo por los microbios, o los círculos que dejan en la mesa los vasos fríos, o las formas grabadas en la arena por la marea al retirarse. Así pues, si la fotografía es un mensaje sin código, esto la pone en la misma clase que las huellas y los síntomas médicos, y la distancia del techo de la Capilla Sixtina, sin importar lo semejante (o icónica) que una fotografía también pueda ser. El hecho de que sea una huella producida por procedimientos fotoquímicos —el índice del objeto al que se ha expuesto el medio sensible a la luz— es lo que cuenta para el semiólogo.

Parece ser que también era lo que contaba para Duchamp. Pues al otro lado del campo de *La novia puesta al desnudo* el índice encuentra múltiples repeticiones. No sólo son las siete formas cónicas de los «tamices» (la parte de la máquina de los solteros en la que se condensa el deseo masculino) corporeizadas mediante la fijación de la cantidad de polvo que cayó en el vidrio en el transcurso de varios meses (un índice del paso del tiempo), sino los nueve «disparos» (los rayos del deseo que realmente penetran en el reino de la novia) son huellas del lugar donde las cerillas disparadas desde un cañón de juguete impactan en la superficie. O también, los tres «esbozos de pistones» (aberturas en la figura con forma de nube agregada a la novia) son formas obtenidas colgando un cuadrado de tejido delante de una ventana abierta, fotografiando tres veces sus deformaciones causadas por el viento, y utilizando después los perfiles registrados en las estampas resultantes como plantillas desde las cuales transferir las figuras al vidrio.

Desde el punto de vista del procedimiento, la ejecución de los «pistones» sigue a la de las *Tres interrupciones estándar* [2], una obra anterior que Duchamp hizo dejando caer cuerdas de tres metros de largo desde la altura de un metro en una superficie en la que se fijaba la configuración totalmente aleatoria de cada una, utilizándose las tres para cortar plantillas que servirían de «patrones» ciertamente curiosos, pues cada uno de ellos tiene un perfil diferente y resulta en una longitud diferente. A esta actuación del azar elaborada artesanalmente, los «pistones» se limitaron a añadir la intervención más mecánica del obturador de la cámara y la copia fotográfica.

Pero las *Tres interrupciones estándar* subrayaban el sentido en que el índice —la única huella o precipitado de un acontecimiento o, en este caso, de un hecho aleatorio—, al ser un «mensaje sin código», es resistente al lenguaje. Porque el lenguaje depende de que sus signos (por ejemplo, sus palabras) sigan siendo estables durante los muchos casos de su repetición. Aun cuando un contexto determinado pueda reconfigurar la connotación o incluso el sentido (o significado) de una palabra, su forma (o significante) debe ser la misma para cada repetición de ella. Esto es aún más manifestamente cierto de las unidades de medida —como metros y centímetros— en las que el significante y el significado deben permanecer constantes de un contexto a otro. El patrón irónicamente no «standard» de Duchamp, que cambia de longitud de un caso a otro, desafía la codificación que da a la medición su precisión y su significado.

Una nota de *La caja verde* relaciona de manera explícita los dos sistemas —el lingüístico y el numérico— imaginando lo que Duchamp lla-



2 • Marcel Duchamp, *Tres interrupciones estándar*, 1913-1914

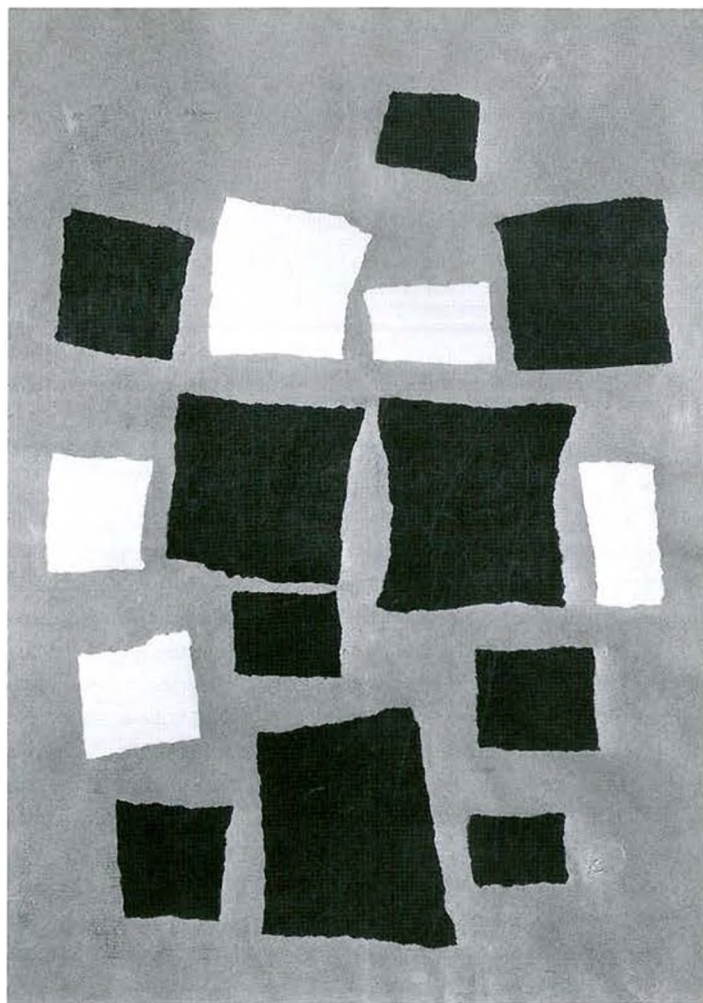
Hilo, cola y pintura sobre paneles de vidrio en una caja de madera, 28,2 x 129,2 x 22,7 cm

ma «palabras primas»: «Condiciones de un lenguaje: la búsqueda de las «palabras primas» («divisibles» sólo por sí mismas y por la unidad)». La imposibilidad de la entrada del número primo en las relaciones numéricas con el resto del sistema aritmético —ser divisible por otros números o dividirse en ellos— está pues explícitamente relacionado con una clase de signo lingüístico que se resiste a la «función combinatoria del lenguaje», las reglas que permiten bien que un pequeño conjunto de sonidos se recombinen en el inmenso conjunto de palabras que forman un vocabulario, o bien que permiten la combinación de estas palabras en un número infinito de frases. La «palabra prima» puede entenderse, más bien, como un índice alojado dentro del sistema del lenguaje, un marcador de un acontecimiento específico, como cuando un niño es bautizado con un nombre propio —que por tanto pertenece exclusivamente a ese niño— o cuando señalo con el dedo hacia algo y digo «esto», nombrando de este modo (pero sólo para el caso concreto de lo que señalo) un objeto en particular: este libro, esta manzana, esta silla.

Panorama del índice

Si hemos comenzado, pues, viendo *El gran vidrio* a través del modelo de la fotografía, lo que rápidamente empezamos a entender es que para Duchamp la categoría fotográfica, a su vez, se pliega en el modelo mucho más generalizado del índice, que puede ser visual (las instantáneas, por ejemplo, pero también el humo, las huellas dactilares, etc.) o verbal («esto», «aquí», «hoy»). Además, también nos damos cuenta de que el índice implica no sólo un cambio en el tipo tradicional de signo empleado por el artista visual (desde el icónico hasta el indicial), pero también un cambio profundo en el procedimiento artístico. Pues el índice, en la medida en que señala la huella de un acontecimiento, puede ser el precipitado de un hecho aleatorio, como en las deformaciones registradas por los «esbozos de pistones» de *El gran vidrio*. De hecho, Duchamp dijo explícitamente que las *Tres interrupciones estándar* eran «azar enlatado». Pero el azar, desde luego, descarta el deseo del artista tradicional de componer su obra, de prepararla paso a paso. Y al derogar la composición, el uso del azar también anula la idea de destreza que siempre se había asociado a la definición misma del artista. Al adoptar algo mucho más parecido al (e incluso más radical que el) eslogan fotográfico de Kodak, «Usted aprieta el botón, nosotros hacemos el resto», el uso del azar por Duchamp mecaniza la ejecución de la obra (el artista es como una cámara, por tanto despersonalizado) y sacrifica su destreza técnica (nada, ni siquiera una cámara, es necesario).

Las posibilidades del recurso de Duchamp al azar fueron aprovechadas rápidamente por otros que también sentían interés por estrategias para anular el papel de la composición en la ejecución de la obra. Uno de ellos fue Hans Arp, el artista dadaísta, que hacia 1915 comenzó a hacer collages rasgando trozos de papel y dejándolos caer en una superficie que los esperaba [3]. Otro fue Francis Picabia, que arrojó tinta en una página para hacer un manchón informe al que tituló *La Santísima Virgen* (1920). Al producir esta conjunción blasfema de signo carente de significado y fórmula sagrada, sin embargo, Picabia iba más allá de la aplicación del azar como procedimiento por Arp para participar en su ampliación por Duchamp a la esfera del significado —o más bien un cortocircuito en el campo del significado.



3 • Hans Arp, *Collage de cuadrados dispuestos según las leyes del azar*, 1916-1917
Collage de papeles de colores, 48,6 x 34,6 cm

Otra de las notas de *La caja verde* de Duchamp reúne el azar, la fotografía y el vacío lingüístico. Titulada «Especificación para *readymades*», declara que el *readymade* será cualquier objeto con el que se encuentre el artista en un momento que éste predetermine. Afirmando que esto es una especie de cita o encuentro, la nota lo compara con una instantánea fotográfica (el registro indicial del acontecimiento) pero también dice que es «como un discurso pronunciado en una ocasión cualquiera pero a tal y tal hora», es decir, un hecho lingüístico cuya inoportunidad mecanizada lo vuelve sin sentido.

Si bien hemos visto que las notas de Duchamp reúnen a menudo diversas líneas de las repercusiones del índice, en ningún otro lugar es más evidente esta tendencia a sintetizar que en su pintura de despedida para Katherine Dreier. Porque *Tu m'* [4], una especie de resumen de la producción poscubista de Duchamp, es un panorama del índice en sus muchas formas. Varios de sus *readymades* —la *Rueda de bicicleta* (1913) y el *Sombrero* (1916)—, a su vez el índice o las huellas de la cita a través de la cual Duchamp los encontró, se proyectan en el lienzo como sombras proyectadas (otra forma de índice). Las *Tres interrupciones estándar* aparecen en forma representada y como una serie de perfiles trazados a partir de sus plantillas. La representación recargada de una mano en ademán de señalar, con el dedo índice extendido hacia la parte derecha de la obra como para designar el sombrero con el gesto «esto», se abre a la forma verbal



4 • Marcel Duchamp, *Tu m'*, 1918

Óleo y grafito sobre lienzo, con cepillo limpiabotellas, imperdibles, tuerca y tornillo, 69,9 x 311,8 cm

del índice que finalmente se invoca en el título de la obra: *Tu m'* («Tú me _____»).

Del mismo modo que *esto* o *aquello* son palabras indiciales relacionadas con un referente sólo dentro del contexto temporal de un acto de pintura dado, los pronombres personales *tú* y *yo* son asimismo indiciales, y se relacionan con su referente en el contexto cambiante de un acto de lenguaje dado. Pues sólo aquel que dice «yo» llena el pronombre en el momento de pronunciarlo, durante cuyo tiempo su interlocutor se nombra como «tú», aunque se convierte en «yo» a su vez al asumir la otra parte de la conversación. Debido a que el significado de los pronombres personales cambia de este modo —nombrando ahora a un participante en un coloquio, ahora al otro— los lingüistas han llamado «conectores» a estas clases indiciales de palabra.

¿Qué significa, sin embargo, que en *Tu m'* Duchamp invoque las dos partes del coloquio a la vez, como si mezclara el decoro lingüísti-

co ocupando él mismo los dos polos: «Tú me _____»? Podía estar esto relacionado con otra nota de *La caja verde* que consiste en un pequeño boceto para *El gran vidrio* con la novia femenina en el registro superior con la leyenda MAR (de *maríée*) y los solteros masculinos del registro inferior con la leyenda CEL (de *célibataires*). Si se unen, naturalmente, estas dos sílabas producen el «Marcel» con el que Duchamp se nombra, aunque extrañamente escindido y duplicado como sería el caso de *Tu m'*.

Si el modo icónico de representación hubiera cambiado de manera significativa en el paso del naturalismo a formas modernas como el Cubismo o el Fauvismo, y si la perspectiva de punto único del sistema anterior hubiera sido atacada por la destrucción de la perspectiva que implicaba la modernidad, no obstante dentro de la representación icónica ciertas cosas permanecen constantes. Una de ellas es el supuesto de un sujeto o espectador unificado como el que entra en contacto con la imagen. La perspectiva había situado específicamente a



5 • Marcel Duchamp y Man Ray, *Belle Haleine, Eau de Voilette (Buen aliento, Agua de velo)*, 1921

Frasco de perfume con etiqueta de collage dentro de una caja de cartón ovalada violeta, 16,3 x 11,2 cm



Rose Sélavy

Uno de los bocetos que Duchamp dibujó para *El gran vidrio* y publicó en *La caja verde* muestra el doble campo del trabajo con la zona superior con la leyenda «MAR» (abreviatura de *mariée* [novia]) y en la inferior «CEL» (abreviatura de *célibataires* [solteros]). Con esta identificación personal con los protagonistas del *Vidrio* (MAR + CEL = Marcel), Duchamp pensó en asumir una imagen femenina. En una entrevista concedida a Pierre Cabanne declaró:

Cabanne: Rose Sélavy nació en 1920, según tengo entendido.

Duchamp: En efecto, quería cambiar mi identidad, y la primera idea que tuve fue adoptar un nombre judío. [...] No encontré un

nombre judío que me gustara especialmente, o que me tentara, y de pronto tuve una idea: ¿por qué no cambiar de sexo? Era mucho más sencillo. Así que el nombre de Rose Sélavy vino de eso...

Cabanne: Llegó tan lejos en su cambio de sexo como para dejarse fotografiar vestido de mujer.

Duchamp: Fue Man Ray quien hizo la fotografía...

Duchamp, que había dejado de trabajar en el *Vidrio* en 1923, trasladó su iniciativa artística a este nuevo personaje y encargó la impresión de tarjetas de visita en las que su nombre y profesión constaban como «Rose Sélavy, oculista de precisión». Las obras que haría como «oculista» eran máquinas con discos ópticos giratorios —la *Demisfera Rotatoria* y los *Rotorrelieves*— así como películas, como *Anemic Cinema*.

Hay una manera de entender la actividad de Rose Sélavy como el socavamiento del sistema estético kantiano, en el que la obra de arte se abre a un espacio visual colectivo reconociendo, en efecto, la simultaneidad de puntos de vista de todos los espectadores que se congregan para verla, una multiplicidad cuya apreciación de la obra habla, como diría Kant, con la voz universal. Por el contrario, las «ópticas de precisión» de Duchamp estaban disponibles, como los orificios de la puerta de su instalación *Etant données*, a un solo espectador cada vez. Organizadas como ilusiones ópticas, eran claramente la proyección visual solitaria del espectador situado en el vector correcto para experimentarlas. Cuando los *Rotorrelieves* —un conjunto de tarjetas impresas— giraban como discos visuales en el plato de un fonógrafo, sus diseños de círculos concéntricos ligeramente sesgados trazan una espiral para florecer hacia fuera como un globo que se infla y luego para invertirse en un movimiento de succión hacia dentro. Algunos parecían ojos o pechos, temblorosos en un espacio fantasmal; otro lucía un pecesito rojo que parecía nadar en un estanque cuyo tapón se había quitado, por lo que el pez era succionado hacia el desagüe. En este sentido, el cambio de Duchamp a Rose y sus actividades señala un giro del interés por lo mecánico (la Máquina de los solteros, el Molinillo de chocolate) a la preocupación por lo óptico.

este espectador en su trazado de un mirador preciso. Pero tanto el Cubismo como el Fauvismo, al encontrar otros medios de unificar el espacio pictórico, también se dirigen a un sujeto humano unificado: el espectador/intérprete de la obra.

La última consecuencia del traslado por Duchamp de este campo de operaciones del signo icónico al indicial se hace evidente en este contexto. Porque más allá de señalar una ruptura con el «retrato» y un rechazo de la «destreza», más allá de su desplazamiento del significado de código repetible a hecho único, el aspecto del índice como conector tiene repercusiones para la posición del sujeto, de quien dice «yo», en este caso Duchamp «él mismo». Porque como sujeto del gran autorretrato ensamblado por *Tu m'*, Duchamp se declara un sujeto disyuntivo, fracturado, escindido axialmente en los dos polos enfrentados del espacio pronominal, incluso cuando se escindiría sexualmente en los dos polos opuestos del género en los muchos autorretratos fotográficos que haría vestido de mujer y firmaría «Rose

Sélavy» [5]. Adoptando el «je est un autre» («yo es otro») de Rimbaud, el despedazamiento de la subjetividad fue quizá el acto más radical de Duchamp.

BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, Roland, «The Photographic Message» y «The Rhetoric of the Image», en *Image, Music, Text*, Nueva York, Hill and Wang, 1977 [ed. cast.: «El mensaje fotográfico» y «Retórica de la imagen», en *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*, trad. C. Fernández Medrano, Barcelona, Paidós, 2002].
- DUCHAMP, Marcel, *Salt Seller: The Writings of Marcel Duchamp (Marchand du Sel)*, eds. Michel Sanouillet y Elmer Peterson, Nueva York, Oxford University Press, 1973.
- DUVE, Thierry de, *Pictorial Nominalism: On Duchamp's Passage from Painting to the Ready-made*, trad. Dana Polan, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991.
- (ed.), *The Definitively Unfinished Marcel Duchamp*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1991.
- KRAUSS, Rosalind, «Notes on the Index», *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1985.
- LEBEL, Robert, *Marcel Duchamp*, Nueva York, Grove Press, 1959.

Pablo Picasso celebra su primera exposición individual en París en 13 años: el comienzo del pastiche en su obra coincide con una reacción antimoderna generalizada.

Cuando el alemán Wilhelm Uhde, coleccionista y marchante de arte de vanguardia francés, entró en la Paul Rosenberg Gallery en 1919, se quedó atónito. En lugar del poderoso estilo que había visto desarrollar a Picasso en los años anteriores al estallido de la Primera Guerra Mundial —primero el Cubismo Analítico, un importante ejemplo del cual fue el retrato del propio Uhde que hizo Picasso en 1910, después el *collage* y por último el «Cubismo Sintético» (la forma que el *collage* adoptó cuando se transformó en pintura al óleo sobre lienzo)— Uhde se vio ante una extraña mezcla.

Por una parte había retratos neoclásicos, que recordaban el estilo de Ingres, Corot, el Renoir tardío, de hecho la panoplia entera de los artistas franceses del siglo XIX influidos por la tradición clásica, desde la antigüedad griega y romana, pasando por el Renacimiento, hasta la obra de pintores franceses del siglo XVII como Poussin [1]. Por otra parte había naturalezas muertas cubistas, pero ahora de forma equilibrada: impregnadas de vistas de espacio profundo, empujadas por una paleta decorativa de rosas y azules cerúleos. Uhde recuerda:

Me hallé en presencia de un enorme retrato en lo que se conoce como estilo Ingres; el convencionalismo, la sobriedad de la actitud parecían estudiados, y parecían estar reprimiendo algún secreto patético. [...] ¿Qué significaban aquel cuadro y los demás que vi en aquella ocasión? ¿Eran sólo un paréntesis, un gesto, espléndido pero carente de significado?

Deseoso de ver como un simple paréntesis, un desfallecimiento momentáneo de sus verdaderas energías creativas, lo que consideraba traición de Picasso a sí mismo, Uhde sospechaba sin embargo que el artista había capitulado ante algo más siniestro, ante el miedo que inspiraba la xenofobia desatada por el nacionalismo francés durante la guerra, un odio a todo lo extranjero que ya se había manifestado antes de la guerra en una campaña cultural en la que se vinculaba el Cubismo con el enemigo que se acercaba y se le colgó la etiqueta despectiva de «*boche*» («alemán»). En consecuencia, Uhde continúa su especulación sobre la causa de lo que ha visto:

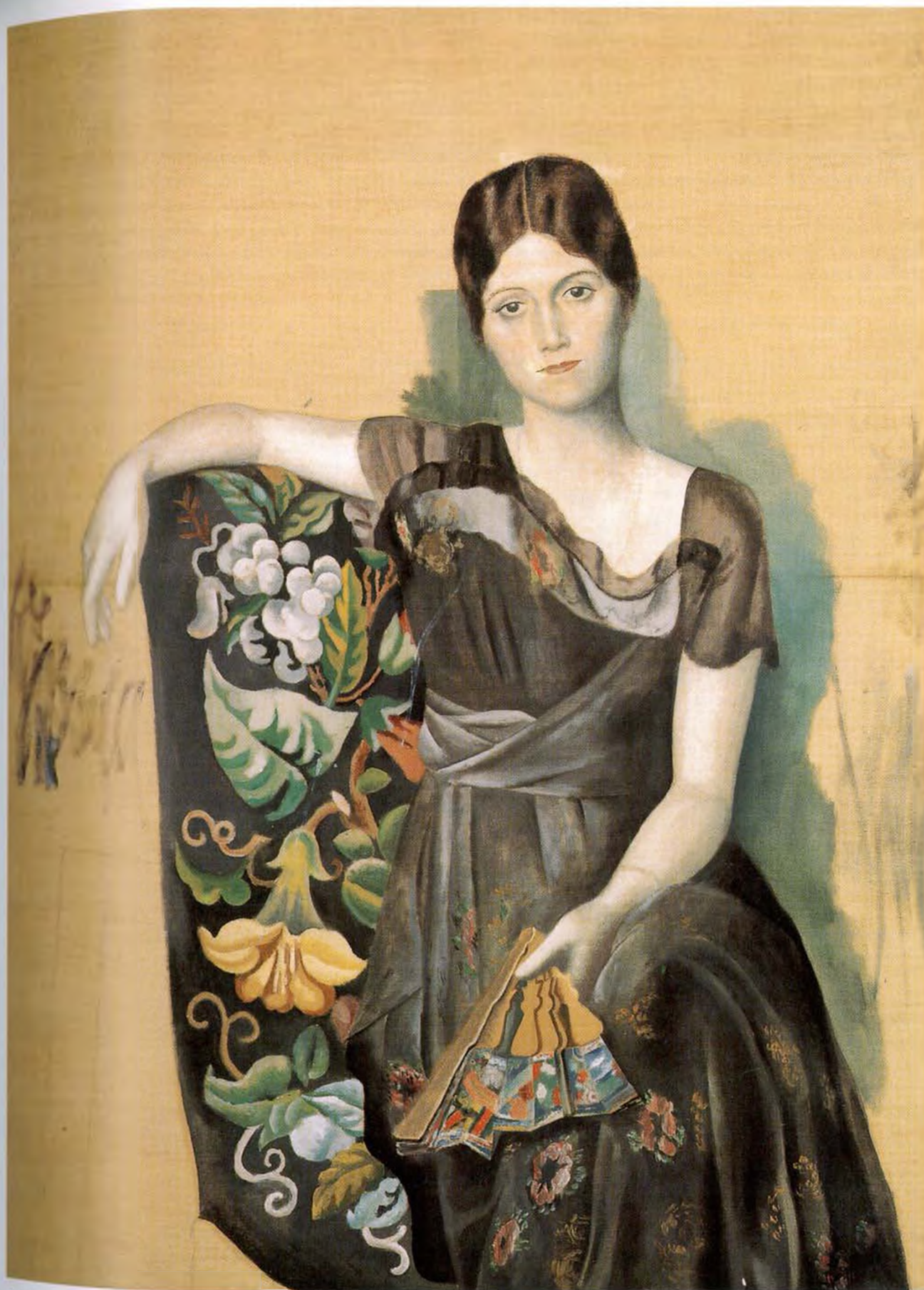
Ahora bien, ¿era que en aquella época en que los hombres se regían por el odio [...] [Picasso] pensó que innumerables personas le apuntaban con el dedo, reprochándole sus fuertes simpatías alemanas y acusándole de estar secretamente en connivencia con el enemigo? [...] ¿Intentaba alinearse definitivamente en el bando francés, y estos cuadros daban fe del tormento de su alma?

Entre las muchas cosas que se desprenden de esta escena, las dos más obvias tienen que ver con la enormidad de la ruptura que Uhde percibió en el arte de Picasso y, dado esto, su convicción de que su explicación debía hallarse en una causa exterior a la lógica interna de la obra misma.

Muchos historiadores se han unido después a Uhde en la búsqueda de esa explicación, si bien no todos coinciden con él en lo relativo a la naturaleza de esta causa externa. Pero para aquellos que toman partido por Uhde al buscar la respuesta en la política, esa explicación va unida a *rappel à l'ordre* (llamada al orden), la reacción generalizada en la posguerra contra lo que se consideraba la promoción por parte de la vanguardia de medios expresivos anarquistas y antihumanistas, y la adopción en su lugar de un clasicismo digno de la tradición francesa («mediterránea»).

¿Seguía ahora Picasso, el líder de la vanguardia, la estela de aquel «retorno» masivo, siendo su nave incapaz de seguir su rumbo contra la marea alta de la reacción histórica? Para algunos estudiosos, la verdadera fecha de la conversión de Picasso suscita dudas sobre la explicación del *rappel à l'ordre* de la posguerra. Porque Picasso había comenzado ya a adoptar un estilo clásico durante la guerra, como, por ejemplo, en sus retratos dibujados de 1915 de Max Jacob [2] y Ambroise Vollard. Así pues, en cambio, estos estudiosos examinan las circunstancias de la vida personal de Picasso. Citan su aislamiento, mientras estrechos aliados artísticos como Braque y Apollinaire partían al frente, y Eva Gouel, la compañera de los años anteriores a la guerra, moría de cáncer; mencionan su creciente descontento con un estilo cubista que se había vuelto cada vez más formulario y, en manos de seguidores menores, banal; consideran su entusiasmo al ser barrido por el encanto de los Ballets Rusos, con su personal excéntrico como Sergei Diaghilev, sus elegantes bailarinas y su rutilante clientela; por último, consideran el hecho de que sucumbiera a los encantos de Olga Koklova, la bailarina del cuerpo de los Ballets Rusos con la que Picasso se casaría en 1918 y a la que permitiría integrarle en ese mundo de riqueza y placer para el cual la vanguardia sólo era otra forma de elegancia.

Pero si bien estas dos explicaciones —una sociopolítica, otra biográfica— están en desacuerdo, coinciden en buscar la razón de aquel cambio fuera de los límites de la auténtica obra de Picasso. En este punto comparten una interpretación común acerca de la naturaleza de la explicación causal. En consecuencia, se oponen a otra posición que insiste en que el estilo de la posguerra puede deducirse lógicamente



1 • Pablo Picasso, *Olga Picasso en una butaca*, 1917 (detalle)
 Óleo sobre lienzo, 130 x 88,8 cm

mente del propio Cubismo y de ese modo, como el desarrollo de un organismo, su codificación genética es totalmente interna y más o menos inmune a factores externos. El principio que este bando ve en juego –interno al propio Cubismo– es el *collage*: el injerto de material heterogéneo en la superficie hasta entonces homogénea de la obra de arte. Si el *collage* podía pegar libritos de cerillas y tarjetas de visita, muestras de papel de empapelar y papel de prensa al campo del Cubismo, razonan, ¿por qué no puede extenderse esta práctica al injerto de toda una serie de estilos «extraños» a una obra en desarrollo, de modo que se rehaga a Poussin en el estilo de la escultura griega arcaica, o las composiciones realistas del pintor del siglo XVII Le Nain se presenten a través de los alegres confetti del puntillismo de Seurat? En última instancia, los defensores de esta posición afirman que no es necesario explicar el cambio en Picasso, pues de hecho nada cam-

bia; el principio del *collage* sigue siendo el mismo, sólo la materia «extraña» cambia un poco.

Contexto y factores internos

La división radical entre estos dos bandos de estudiosos nos lleva cara a cara ante la cuestión del método histórico. La explicación contextual se contrapone a la teoría del desarrollo del individuo creativo determinado internamente, y cada una de estas posiciones piensa que la otra es ciega a ciertos hechos. Los contextualistas, por ejemplo, entienden que el otro bando se niega a afrontar el contenido reaccionario provocado por el neoclasicismo y la necesidad de encontrar la fuente de esa reacción; los partidarios de los factores internos consi-



Sergei Diaghilev (1872–1929) y los Ballets Rusos

A finales del siglo XIX, el músico alemán Richard Wagner teorizó sobre el logro que esperaba que su teatro operístico alcanzaría con el término *Gesamtkunstwerk*. Esta idea de un «obra de arte total» significaba la coordinación de todos los sentidos –sonido, espectáculo, narración– en una única continuidad. El movimiento antimoderno de la posición de Wagner residía en su negación de la idea de la obligación de una obra determinada a revelar los límites de su propio medio y buscar su propia posibilidad de significado dentro de esos límites. Pero Wagner nunca alcanzó una auténtica *Gesamtkunstwerk*; le correspondió hacerlo a otra forma de teatro musical y a otro empresario de otro país. Durante la primera mitad del siglo XX, Sergei Diaghilev, el director ruso de los Ballets Rusos, reunió la gama completa del talento de vanguardia para tejer un suntuoso tejido de espectáculo visual: sus compositores fueron desde Igor Stravinsky y Erik Satie hasta Darius Milhaud y Georges Auric; sus coreógrafos fueron Massine y Nijinsky; sus diseñadores de decorados y vestuario fueron Picasso, Georges Braque y Fernand Léger, entre otros.

El escritor Jean Cocteau describe la reunión que organizó en 1919 entre Diaghilev y Picasso para convencer a éste de que colaborase en el ballet *Parade*, del propio Cocteau:

Tenía entendido que existía en París una Derecha artística y una Izquierda artística, que se ignoraban o se desdaban sin ningún motivo válido y que era perfectamente posible reunir. Era cuestión de convertir a Diaghilev a la pintura moderna, y a los pintores modernos, especialmente Picasso, a la estética suntuosa y decorativa del ballet: de lograr con paciencia que los cubistas salieran de su aislamiento, convenciéndoles de que abandonaran su hermético folclore de Montmartre de pipas, cajetillas de tabaco, guitarras y periódicos viejos [...] el descubrimiento de una solución moderada adaptada al gusto por el lujo y el placer, del renacido culto a la «claridad» francesa que surgía en París incluso antes de la guerra [...] esa fue la historia de *Parade*.

La «estética suntuosa y decorativa» a la que aludía Cocteau era una magnífica textura de *Art Nouveau*, tan enojada y dorada como cualquier lámpara de Tiffany o cualquier interior oriental. Para *Parade*, Picasso y Satie tuvieron que desafiar la inclinación hacia el esplendor orientalista del diseñador habitual de los Ballets Rusos, Léon Bakst, sustituyéndolo por la monotonía ascética de los decorados cubistas y dando rienda suelta a los sonidos de máquinas de escribir y cancioncillas populares ante el horrorizado público, que respondió con una sarta de insultos contra el escenario: «*métèques*» [mestizos] y «*boches*» [alemanes]. Cocteau, que se enorgullecía de estar a la moda y de su comprensión del elevado gusto cultural para los barrios bajos ocasionales, tenía como divisa: «Hay que saber hasta dónde se puede llegar demasiado lejos». Pero al parecer en *Parade* él y Diaghilev habían ido demasiado lejos y el público, junto con las patrocinadoras del ballet –la Comtesse de Chabrillon, la Comtesse de Cheigné y la Comtesse de Beaumont–, no pudo esperar para decirselo.

Las compañías de ballet se consideraban ahora herederas de las ambiciones de la vanguardia artística. Una en particular fue el Ballet Suedois (Ballet sueco), cuyo director, Rolf de Maré, recurrió a Francis Picabia para el diseño de la escenografía de *Relâche* (1924), título que era en sí mismo un desaire a su público ya que significaba «representación cancelada». La escenografía de Picabia consistía en más de 300 faros de automóvil enfocados hacia el público y que se encendían al unísono al término de uno de los actos con una furia deslumbrante y sádica.

deran que su posición está confirmada por la fecha temprana del cambio de Picasso, que demuestra que debió de ser motivado por algo originario de su voluntad creativa y sin solución de continuidad sin problemas con su interés anterior por el Cubismo.

Los historiadores positivistas entre nosotros (o los impulsos positivistas dentro de cada uno de nosotros) querrían cortar el nudo de este argumento presentando un documento que zanje el debate: una carta de Picasso, por ejemplo, o una declaración en una entrevista en la que diga qué significó para él este cambio de estilo o qué pretendía con él. Sin embargo, rara vez existen esas cosas en relación con Picasso (en realidad, ni con la mayoría de los demás artistas), e incluso en las contadas ocasiones en que existe, *sigue siendo* necesario interpretarlo. En este caso, por ejemplo, Picasso pareció tomar partido por los factores internos cuando, respondiendo al director de orquesta suizo Ernest Ansermet, que le preguntó en Roma en 1917 por qué adoptaba simultáneamente dos estilos totalmente opuestos (el Cubismo y el neoclasicismo), Picasso se limitó a bromear: «¿No lo ve? ¡Los resultados son los mismos!».

Pero hay historiadores del arte que no pueden aceptar esta respuesta, que parece representar su propia ceguera a la diferencia entre modernidad y pastiche, o entre autenticidad y fraudulencia. El arte moderno, del que el Cubismo fue un ejemplo fundamental, se juega su reivindicación de autenticidad a su progresivo descubrimiento de las realidades estructurales y materiales (y por lo tanto objetivamente demostrables) de un medio artístico dado; mientras el pastiche —la imi-

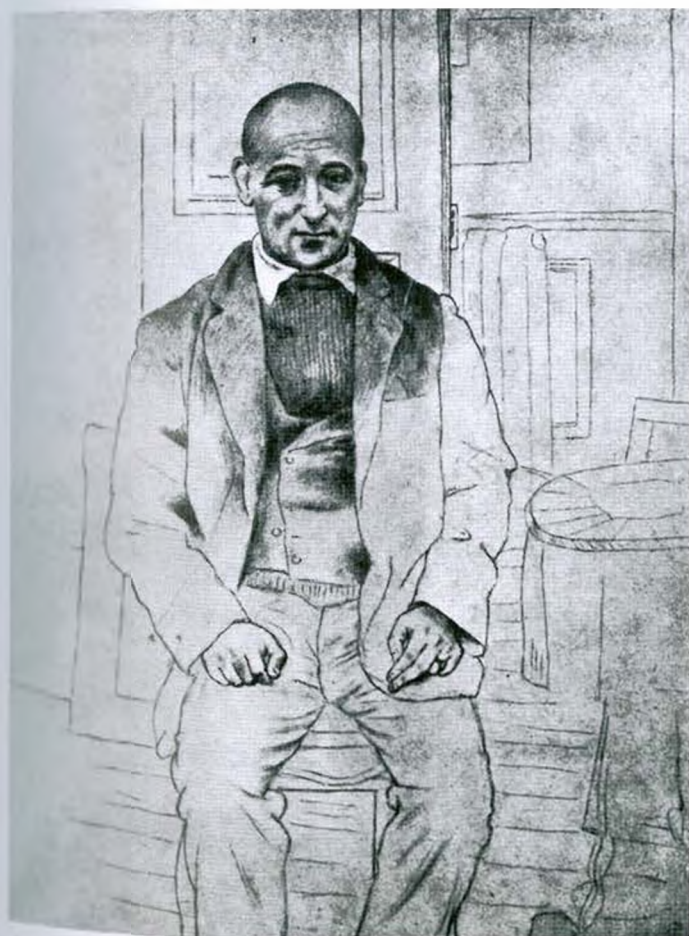
tación flagrante por un artista del estilo de otro— hace caso omiso de esta idea de una lógica pictórica interna que ha de ser revelada, una lógica que excluye ciertas opciones y mantiene en cambio que todas las opciones están abiertas al espíritu creativo. Así pues, el Cubismo y el pastiche del neoclasicismo no pueden ser «lo mismo», y deberíamos reformular nuestro problema histórico preguntando qué pudo hacer que Picasso, ya en 1915, imaginase que lo eran.

En este punto es importante entender que había comenzado ya una lucha, inmediatamente antes de la guerra, por el legado del Cubismo, es decir, por el futuro que el propio Cubismo había hecho posible. Por una parte, había artistas —como Piet Mondrian, o Robert Delaunay, o František Kupka (o en Rusia, Kazimir Malevich)— que creían que este legado era la abstracción pura, el siguiente paso lógico después de la cuadrícula ascéticamente reducida del Cubismo Analítico de 1911-1912. Por otra, había otros, como Marcel Duchamp y (brevemente) Francis Picabia, que entendían el Cubismo como una apertura a la mecanización del arte en una extensión obvia del *collage* al *readymade*. El desarrollo del Cubismo por Picabia en esa segunda dirección adoptó la forma de lo que llamó «mecanomorfos», objetos industriales (como bujías o piezas de turbinas o cámaras) representados fríamente por medio del dibujo mecánico y proclamados retratos (ya sea del fotógrafo Alfred Stieglitz, el crítico Marius de Zayas, o «una muchacha americana en estado de desnudez» [3]). Es interesante señalar que la fecha de la mayor parte de esta producción fue 1915, y apareció en la revista 291, que sin duda Picasso habría visto.

Ahora bien, si estas dos opciones eran lo que la vanguardia consideraba el siguiente paso lógico del Cubismo, no eran las posibilidades que el propio Picasso consideró aceptables como destino de «su» creación. Siempre ruidosamente contra la abstracción, también se opuso a toda mecanización del ver (como en la fotografía, según algunos) o del hacer (como en el *readymade*).

Así pues, si el principio exacto de la adopción del clasicismo por Picasso —1915— rechaza la idea de causa externalista y respalda la idea de algo interno a la obra, esa misma fecha inaugura una explicación internalista que, lejos de reprimir la forma antimoderna, reaccionaria de su pastiche, explicará su continuidad con el Cubismo y su ruptura total con él. Porque en el verano de 1915 Picasso hubo de enfrentarse a las propias consecuencias lógicas del Cubismo en forma de los retratos mecanomorfos publicados de Picabia: dibujados mecánicamente, fríamente impersonales, *readymade*. Pero al diseñar su propio rechazo de esas consecuencias como neoclasicismo, Picasso emprendió una extraña campaña propia de ejecución de retratos, en la que comenzó a producir una imagen tras otra, cada una asombrosamente parecida a la otra en cuanto a pose, iluminación, tratamiento, escala y, en particular, el manejo de la línea, que, extrañamente invariable y gráficamente insensible, parecía ser producida más como acto de calco que como registro de la visión [4].

Es posible, incluso preferible, pues, describir el neoclasicismo de Picasso con las mismas palabras exactas que hemos empleado para los mecanomorfos de Picabia: dibujados mecánicamente, fríamente impersonales, *readymade*. No hay motivo para que el clasicismo no pudiera ser adoptado como estrategia para elevarse por encima del nivel industrial del objeto producido en serie, que el *readymade* ensalzó y en el que la pintura y la escultura abstractas participaron a su manera adoptando el principio de la producción en serie, por ejemplo, o bajando el nivel de destreza técnica necesario para ejecutar las formas.



2 • Pablo Picasso, *Max Jacob*, 1915
Lápiz sobre papel, 33 x 25 cm

▲ 1913, 1915, 1917 ● 1914, 1918 ■ 1916b

PORTRAIT
D'UNE JEUNE FILLE AMERICAINE
DANS L'ÉTAT DE NUDITÉ



3 • Francis Picabia, *Portrait d'une jeune fille américaine dans l'état de nudité*
(*Retrato de una muchacha americana en estado de desnudez*), 1915
Reproducido en 291, núms. 5/6 (julio/agosto 1915)

Pero en el despliegue que Picasso hace de él la estrategia falla. Porque en sus manos el clasicismo termina repitiendo los mismos elementos de la posición que despreciaba, una posición –debemos repetirlo– que se reivindicaba como sin solución de continuidad con el Cubismo, dentro de él por decirlo así, en vez de procedente del exterior.

Otros modelos de historia

Existe la creencia ingenua de que las explicaciones históricas no son más que un registro de los hechos que el historiador extrae del archivo. Pero los hechos deben ser organizados, analizados, sopesados, interrogados; y para ello todos los historiadores (conscientemente o no) han recurrido a un modelo subyacente que da forma a los hechos. Hemos visto que el modelo de los contextualistas asumía, con

mayor o menor sutileza, que la expresión cultural será el efecto de causas externas a lo que la esfera estética promueve (erróneamente) como la «autonomía» de su propio lugar de producción. Hemos visto también que los partidarios de la tesis de los factores internos cortaban su modelo según el molde de un organismo independiente, ya fuera la voluntad creativa del artista o el desarrollo coherente de una tradición artística.

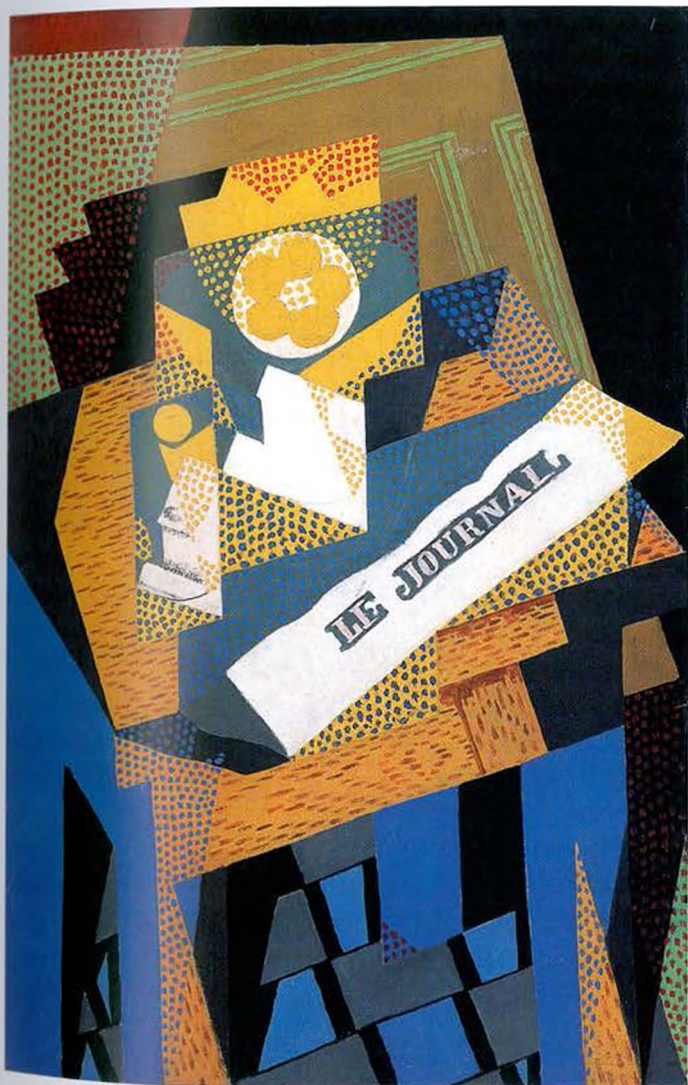
El caso que podríamos llamar «Picasso-pastiche» sugiere la utilidad de otro modelo, esbozado con la máxima claridad por Freud en las teorías psicoanalíticas que desarrollaba en aquel mismo momento. Este modelo, al que Freud llamó de «reacción-formación», pretendía describir una curiosa transformación de las pulsiones reprimidas, una transformación que parecía negar esos impulsos bajos y cargados de libido sustituyéndolos por algo que era su contrario exacto: un comportamiento «elevado», loable, recto, apropiado. Pero este contrario, señala Freud, es de hecho una manera de continuar con el comportamiento prohibido metiéndolo a hurtadillas con su disfraz limpiado, sublimado. La personalidad anal transforma la pulsión explosiva hacia la suciedad en los rasgos retentivos de la economía obsesiva o escrupulosidad; el masturbador infantil termina siendo una persona que se lava las manos de manera compulsiva, cuyos gestos de acariciar y frotar continúan con los deseos anteriores con una forma ahora aceptable (si bien fuera de control). Además, dice Freud, la reacción-formación lleva consigo un «beneficio secundario». No sólo el sujeto puede, furtivamente, continuar con sus impulsos, sino que ahora este comportamiento pasa a ser socialmente loable.



4 • Pablo Picasso, *Igor Stravinsky*, 1920
Lápiz de mina, carboncillo, 61,5 x 48,2 cm

El uso de la reacción-formación como modelo para Picasso-pastiche tiene dos ventajas. En primer lugar, explica la relación dialéctica —es decir, la unión en la oposición— entre el Cubismo y su «otro» neoclásico. En segundo lugar, produce una estructura que ayuda a explicar la forma de muchas otras prácticas antimodernas durante todo el siglo, incluida la producción inspirada en el *rappel à l'ordre*, pero también la pintura reaccionaria desde Giorgio de Chirico hasta el Picabia tardío. Es decir, muestra hasta qué grado esos movimientos antimodernos están a su vez condicionados exactamente por esos rasgos de la obra moderna que desean repudiar y reprimir.

A los casos de De Chirico y Picabia (así como el de la *pittura metafisica*), debemos añadir el de Juan Gris, también español como Picasso, que emigró a París en 1907, se encontró con Picasso pronto y se dedicó al Cubismo. Su *Retrato de Picasso* (1912) pone de manifiesto su interpretación del nuevo estilo como una cuestión de imponer una cuadrícula geométrica sobre una representación relativamente realista para dividir sus contornos y fragmentar sus volúmenes. En lugar de la cuadrícula ortogonal preferida por Picasso y Braque, Gris adoptó una diagonal, lo que implicaba las líneas de perspectiva en retroceso que el Cubismo había abandonado. La pincelada quebrada que Gris emplea



3 • Juan Gris, *Periódico y frutero*, 1916
Óleo sobre lienzo, 92 x 60 cm

1909, 1924

1911

Rappel à l'ordre

Rappel à l'ordre emitió una llamada al regreso a las presuntas raíces clásicas del arte francés, en el curso de la cual sus defensores inauguraron un ataque contra el Cubismo. Los comienzos de este retorno se asignan a diversas fechas, una tardía como el ensayo de 1923 de Jean Cocteau titulado «*Le Rappel à l'Ordre*», otra muy anterior sería *Après le Cubisme* (*Después del Cubismo*), publicado en 1918 por el pintor Amédée Ozenfant y el arquitecto Charles-Édouard Jeanneret. Pero lo que todas estas llamadas al orden tienen en común es la idea de que el periodo anterior a la guerra estuvo definido por el caos, por una sensualidad decadente que debía ser sustituida por la pureza del racionalismo clásico, y por la corrupción de la cultura francesa por influencias alemanas. De hecho, Ozenfant y Jeanneret pidieron a los artistas que centraran su atención en la sección áurea y otras ideas de la proporción clásica, haciendo posible que hubiera un «nuevo Pitágoras». «La ciencia y el gran Arte tienen el ideal común de generalizar», escribió. Afirmando que si «los griegos triunfaron sobre los bárbaros» fue porque buscaron la belleza intelectual debajo de la belleza sensorial.

Dos versiones de este clasicismo están representadas por estos dos folletos, sin embargo. La primera, el Purismo, tiene un aspecto moderno, racionalizado, y habla el lenguaje de la ciencia y de las leyes generales, como la proporción. Afirma que el artista-diseñador debe dedicarse a la industria, produciendo para ella los tipos generalizados que se asocian a las formas clásicas. La segunda tiene un carácter reaccionario, de Viejos Maestros, y recicla los temas y los géneros del arte neoclásico que desea reavivar. El tema de la madre y el hijo pasó a ser uno de los preferidos —adoptado por ex cubistas como Gino Severini así como por moderados como Albert Gleizes—, al igual que la tradición de la *commedia dell'arte*. Los payasos y arlequines de Severini, pintados a principios de la década de 1920 con perfiles marcados y superficies barnizadas del clasicismo más academizado, son ejemplos resueltos de esta última.

en su retrato refleja las superficies punteadas del propio Cubismo Analítico, al igual que la paleta de Gris, que se limita a los colores apagados del modelado y sombreado del volumen que hace el pintor. Esta superficie punteada pronto cedió su lugar a otra mucho más esmaltada, análoga a las formas metálicas. Las superficies endurecidas del estilo de Gris durante la década de 1910 recuerdan la preocupación de Picabia por lo mecanomorfo, el mundo visto como una colección de piezas mecánicas producidas industrialmente. Y el estilo de Gris se acercó también a la superficie estética producida industrialmente. En su obra *Periódico y frutero* [5], texturas como el veteado y la luz reflejada se traducen al lenguaje mecánico y repetitivo de la ilustración comercial. Gris también pensaba que este estilo endurecido y distante era una forma de clasicismo, y fue así como interpretó su obra Daniel-Henry Kahnweiler, el más grande intérprete contemporáneo del Cubismo.

BIBLIOGRAFÍA

- BUCHLOH, Benjamin H. D., «Figures of Authority, Ciphers of Regression», *October* 16 (primavera 1981).
KRAUSS, Rosalind, *The Picasso Papers*, Nueva York, Farrar, Straus & Giroux, 1998.
SILVER, Kenneth, *Esprit de Corps*, Princeton, Princeton University Press, 1989.

1920-1929

- 168 1920 Se celebra en Berlín la Feria Dadá: la polarización de la cultura de vanguardia y de las tradiciones culturales conduce a la politización de las prácticas artísticas y a la aparición del fotomontaje como nuevo medio. BB
- 174 1921 Los miembros del Instituto de Cultura Artística de Moscú definen el Constructivismo como una práctica lógica que responde a las demandas de una nueva sociedad colectiva. YAB
Recuadro: Instituciones soviéticas YAB
- 180 1922 Hans Prinzhorn publica *La producción de imágenes de los enfermos mentales*: el «arte de los enfermos mentales» se explora en la obra de Paul Klee y Max Ernst. HF
- 185 1923 La Bauhaus, la escuela del arte y el diseño modernos más influyente del siglo xx, celebra su primera exposición pública en Weimar, Alemania. HF
- 190 1924 André Breton publica el primer número de *La Révolution surréaliste* y establece los términos de la estética surrealista. RK
Recuadro: Revistas surrealistas RK
- 196 1925a Mientras la exposición de Art Deco en París hace oficial el nacimiento del kitsch moderno, la estética de la máquina de Le Corbusier se convierte en la pesadilla de la modernidad y el Club de Trabajadores de Aleksandr Rodchenko propugna una nueva relación entre el hombre y los objetos. YAB
Recuadro: Black Deco RK
- 202 1925b Gustav F. Hartlaub organiza la primera exposición de pintura de la Neue Sachlichkeit en la Kunsthalle de Mannheim: este nuevo «realismo mágico», una variación de las tendencias internacionales del *rappel à l'ordre*, señala el fin de las prácticas del Expresionismo y el Dadaísmo en Alemania. BB
- 208 1926 *Sala de demostración*, de El Lissitzky, y *Merzbau*, de Kurt Schwitters, se instalan en Hannover, Alemania: el Constructivismo y el Dadaísmo conciben dialécticamente la arquitectura del museo como archivo y la alegoría del espacio moderno como melancolía. BB
- 212 1927a Después de trabajar como artista comercial en Bruselas, René Magritte se une al movimiento surrealista en París, donde su arte juega con los lenguajes de la publicidad y las ambigüedades del lenguaje y la figuración. RK
- 216 1927b Constantin Brancusi produce en acero inoxidable *El recién nacido*: su escultura desencadena una batalla entre los modelos del arte elevado y la producción industrial, que alcanza su punto crítico en el juicio celebrado en Estados Unidos en relación con su *Pájaro en el espacio*. RK
- 220 1927c Charles Sheeler recibe el encargo de Ford de documentar su nueva fábrica de River Rouge: los modernos norteamericanos desarrollan una relación lírica con la era de la máquina, que Georgia O'Keeffe extiende al mundo natural. HF
Recuadro: El MoMA y Alfred H. Barr, Jr. HF
- 226 1928 La publicación de «El Unismo en la pintura» de Wladyslaw Strzeminski, seguida en 1931 por un libro sobre escultura del que fue coautor junto con Katarzyna Kobro, *La composición del espacio*, señala el apogeo de la internacionalización del Constructivismo. YAB
- 232 1929 La exposición «Film und Foto», organizada por la Deutscher Werkbund y celebrada en Stuttgart del 18 de mayo al 7 de julio, exhibe un espectro de prácticas y debates fotográficos internacionales: la muestra delimita un clímax en la fotografía del siglo xx y señala la aparición de una nueva historiografía y teoría crítica del medio. BB

Se celebra en Berlín la Feria Dadá: la polarización de la cultura de vanguardia y de las tradiciones culturales conduce a la politización de las prácticas artísticas y a la aparición del fotomontaje como nuevo medio.

La Feria Dadá, celebrada en junio de 1920 en la galería del Dr. Otto Burchard en Berlín, fue la primera aparición pública del grupo de artistas –diversos, tanto en proyecto como en origen– que constituirían el movimiento Dadá oficial de Berlín. El hecho de que el acto se anunciase como una feria y no como una exposición señala que desde el principio su parodia de la exhibición de artículos, ya fuera en el nivel del diseño de escaparates o de grandes presentaciones comerciales, subrayó la intención de los dadaístas de transformar radicalmente tanto la estructura de las exposiciones como los objetos artísticos que se exhibían en su interior [1].

Algunos de los objetos principales de la feria –en concreto, *Corte con el cuchillo de cocina en la barriga cervecera de la República de Weimar* [2] de Hannah Höch (1889-1978), *Tatlin en casa* (1920) y *Cabeza mecánica (El espíritu de la época)* [3] de Raoul Hausmann (1886-1971) y las contribuciones en colaboración de George Grosz (1893-1959) y John Heartfield (Helmut Herzfelde) (1891-1968)– indican la diversidad de estrategias que empleaba el grupo recién definido. En contacto con la obra de los futuristas italianos y de la vanguardia soviética, el Dadá de Berlín se situó en la intersección de una revisión crítica de la modernidad tradicional, por una parte, y la adopción manifiesta de la nueva síntesis de arte de vanguardia y tecnología, por otra. Pero de manera más específica, el Dadá de Berlín también mantuvo una oposición radical a la vanguardia local, a saber, el modelo hegemónico del Expresionismo alemán. Fueron el espíritu del Expresionismo, con sus fines humanitarios universalizadores, y su práctica, con su ferviente intento de fundir espiritualidad y abstracción, los que fueron objeto de análisis y de devastadora crítica a manos de los dadaístas.

Dadaísmo: distracción y destrucción

Bajo el impacto de la Primera Guerra Mundial, en la que el Expresionismo había desempeñado el funesto y en última instancia fallido papel de tratar de apelar a los términos supuestamente universales de la existencia humana, el Dadaísmo tomó partido explícitamente en contra de esta aspiración de la práctica artística. A muchos observadores esta postura les ha parecido erróneamente una forma de nihilismo, pero lo que debe subrayarse en cambio es el carácter positivo de la crítica dadaísta. Contra el intento del Expresionismo de fundir lo estético y lo espiritual, el Dadaísmo construyó un modelo de antiestética; contra el intento de reivindicar la universalidad para la ex-



1 • Primera Feria Internacional Dadá en el Kunstsalon Dr. Otto Burchard de Berlín, junio de 1920.

periencia humana asimilando lo estético a lo místico, el Dadaísmo hizo hincapié en las formas extremas de la secularización política de la práctica artística.

Algunos integrantes del grupo Dadá de Berlín se alinearon con la izquierda, identificándose con los objetivos del Partido Comunista hasta el punto, en los casos de Heartfield y Grosz, de afiliarse al partido cuando éste se fundó en Alemania en 1919. Desde esta perspectiva es importante reconocer que el Dadá de Berlín es un proyecto de vanguardia explícitamente politizado que no tenía precedentes en el contexto alemán. Sin embargo, el eje de este proyecto oscila entre la crítica de los conceptos burgueses de arte elevado y un modelo de propaganda activista, y entre la adopción de ejemplos franceses de prácticas protodadaístas anteriores –como las de Duchamp y Picabia– y el desarrollo sistemático de técnicas de montaje con la intención de socavar el poder emergente de la cultura de masas de la industria editorial de Weimar.

La simultaneidad de objetos, texturas, material impreso y superficies con las que se asocia a Heartfield y Grosz en su obra inicial a partir de 1918 (hoy inexistente) tiene un claro precursor en el Cubismo. Pero esta primera obra de fotomontaje que salió de Berlín está concebida explícitamente como una mofa del enfoque estetizado y apolítico del Cubismo del poder emergente de las imágenes de la cultura de



2 • Hannah Höch, *Corte con el cuchillo de cocina en la barriga cervecera de la República de Weimar, ca. 1919*
Collage, 114 x 89,8 cm



3 • Raoul Hausmann, *Cabeza mecánica (El espíritu de la época)*, ca. 1920
Madera, cuero, aluminio, latón y cartón, 32,5 x 21 x 20 cm

masas. En 1919, inmediatamente después de esta parodia de la forma del *collage* picassiano, Heartfield, Hausmann, Höch, Grosz –de manera conjunta y en colaboración– desarrollaron sus primeros proyectos de fotomontaje [4].

Estos proyectos tuvieron su parangón en la Unión Soviética con el desarrollo simultáneo del fotomontaje por Gustav Klutsis y Aleksandr Rodchenko. Aunque ambos bandos afirman haber inventado el medio, el fotomontaje había sido desarrollado ya en la década de 1890 como técnica comercial para el diseño de anuncios publicitarios. De hecho, en su primer texto sobre el fotomontaje, Hausmann y Höch hacen referencia a modelos populistas de combinación y transformación de imágenes como su inspiración, e identifican las tarjetas postales ilustradas que los soldados remitían a sus casas desde el frente como ejemplos en los que se inspiraron.

Una de las obras fundamentales de 1919 es *Corte con el cuchillo de cocina en la barriga cervecera de la República de Weimar*, de Höch, en la que es patente toda la gama de ambigüedades técnicas y estratégicas que constituirían el proyecto del fotomontaje. Desde una narración plasmada irónicamente hasta una utilización puramente estructural del material textual, las posibilidades establecidas en la obra de Höch se convertirían en el eje de una operación dialéctica dentro del propio fotomontaje. En *Corte con el cuchillo de cocina en la barriga cervecera de la República de Weimar*, el relato icónico está

formado por un inventario pormenorizado de personajes fundamentales del mundo público de la República de Weimar. Éstos van desde figuras políticas como Friedrich Ebert, el presidente socialdemócrata responsable del asesinato de miembros de la Spartakista Bund, en concreto Rosa Luxemburg (1870-1919) y Karl Liebknecht (1871-1919), a manos de su ministro del Interior, Gustav Noske (a quien Heartfield representó también en un fotomontaje posterior), a figuras del mundo cultural como Albert Einstein, Käthe Kollwitz (1867-1945) y la bailarina Niddy Impekoven. Todas estas figuras están diseminadas por el campo de la obra conforme a un principio de distribución no jerárquico, no compositivo y aleatorio, mezcladas con diversos fragmentos textuales que en muchos casos invocan las sílabas carentes de sentido textual «da-da». Según afirma Huelsenbeck, el término «dada» se encontró insertando un cuchillo en las páginas de un diccionario; se han propuesto otras anécdotas para explicar el origen del término «dada», por ejemplo por los dadaístas del Cabaret Voltaire.

Pero ya sea en el contexto de la República de Weimar o en el de la Unión Soviética, lo que vincula a Heartfield, Grosz, Höch y Hausmann por una parte, y a Rodchenko y Klutsis, por otra, es ante todo el descubrimiento de una impregnación fotográfica del mundo visual como resultado de la aparición de la distribución de las imágenes fotográficas en el contexto de la cultura de masas. En segundo lugar, los dos grupos participan de una producción no semántica de significado que aspira a destruir la homogeneidad visual y textual, resaltar la materialidad del significante sobre la presunta legibilidad universal del significado textual o icónico, y subrayar la ruptura y la discontinuidad de las formas de experiencia temporales y espaciales. El impulso crítico que anima este ataque alógico contra el tejido mismo de la legibilidad era la intención de dismantelar las representaciones míticas promovidas por la producción de la cultura de masas de imágenes y publicidad mercantiles. Por último, el fotomontaje representa el deseo compartido de construir un nuevo tipo de objeto artístico, un objeto efímero, que no reclame para sí ni un valor innato ni un valor transhistórico, que en cambio esté situado dentro de la perspectiva de



4 • George Grosz y John Heartfield, *Vida y actividad en la ciudad universal a las 12:05 del mediodía, 1919*
Fotomontaje, dimensiones desconocidas

la intervención y la ruptura. Esto define la dimensión política de la decisión de los practicantes del fotomontaje de escenificar la práctica artística dentro del mismo medio de la representación de la cultura de masas en vez de fuera o en oposición a ella, como fue el caso en el intento del arte abstracto de replegarse a los valores específicos de los medios de la pintura y la escultura. Estas estrategias vinculan las actividades de los dos grupos hacia 1919.

Del fotomontaje a las nuevas narrativas

A medida que el fotomontaje desarrolló en la Alemania de Weimar su variedad de opciones, llevó a sus practicantes en diversas direcciones. En el caso de Hausmann, el énfasis fue cada vez más textual, con el signo verbal desmantelado en fragmentos gráficos y fonéticos [5], en tanto que en la obra de Höch la atención sobre la imagen fotográfica desplazó finalmente a las separaciones estructurales que caracterizan la disyunción de elementos textuales. Esto fue a favor de un tipo cada vez más homogéneo de fotomontaje en el que sólo dos o tres elementos se usan para formar figuras peculiarmente enigmáticas.

John Heartfield, un tercer miembro del grupo original del Dadá de Berlín, se alejó rápidamente de lo que criticaría como dimensión «vanguardista» del modelo de fotomontaje estetizante, cuyas cualidades sin sentido o anómicas rechazó a favor de un nuevo tipo de fotomontaje de acción comunicativa. En esa nueva forma, el fotomontaje pretendía llegar a un público emergente de clase trabajadora dentro de lo que la izquierda esperaba que se convertiría en una esfera pública proletaria. A esos públicos se dirigen directamente mediante una estrategia en la que se invierten todas las técnicas de montajes anteriores: la disyunción es sustituida por la narración; la discontinuidad de texturas, superficies y materiales es sustituida por una homogeneidad construida artificialmente que es el resultado de las meticulosas técnicas de pincelada al aire de Heartfield; se abandonan las formas extremas de la fragmentación del lenguaje que aislaban el grafema o el fonema a favor de la inserción de citas cuya función es construir una revelación que asuma una forma dialéctica. Este tipo de comentario, que actúa mediante la repentina yuxtaposición de diferentes tipos de información histórica y política, es similar a lo que Bertolt Brecht de-

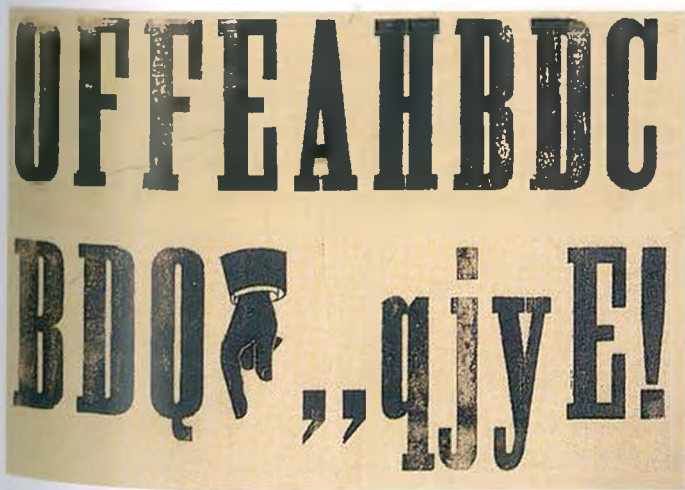
sarrollaría después en su técnica del montaje teatral que, al igual que la obra de Heartfield, pretendía ser una iniciación a la dialéctica.

La obra de Heartfield también criticaba implícitamente el primer fotomontaje berlinés por haber desembocado en un conjunto de objetos singulares que al final poseían el estatus de obras de arte tradicionales como cualquier otra obra individual sobre papel o sobre lienzo. El intento de Heartfield de crear una obra dentro de la esfera pública proletaria emergente, sin embargo, pretendía específicamente alterar la forma de distribución del fotomontaje convirtiéndolo en vehículo de un medio impreso y por tanto en una herramienta de la cultura de masas.

El momento que desencadenó la evolución de Heartfield fue su encuentro con Willi Münzenberg, que lo contrató para que fuera el principal diseñador de la *Arbeiter Illustrierte Zeitung*, el órgano del Partido Comunista fundado en oposición a la prensa ilustrada del antiguo estilo. AIZ, como se llamaría después, aspiraba específicamente a desafiar a la *Berliner Illustrierte Zeitung*, que había alcanzado una circulación de cientos de miles de ejemplares y de la que podía decirse legítimamente que fue uno de los primeros ejemplos de medio de comunicación de masas, que sirvió de modelo a revistas posteriores como *Life* o *Paris Match*. La AIZ se concibió pues como una contraherramienta de la cultura de masas.

Hasta su partida de Berlín tras la llegada de los nazis al gobierno en 1933, Heartfield hizo la mayor parte de su obra para la AIZ, o como cubiertas para libros publicados por su hermano Weiland Herzfelde y su editorial Malik-Verlag. Un ejemplo típico de su cambio de la estética del fotomontaje del Dadá de Berlín, representada por Höch y Hausmann, sería *El rostro del fascismo* de Heartfield, su ilustración para la cubierta de *Italia encadenada*, publicado en 1928 por el Partido Comunista. Aunque la yuxtaposición, la ruptura, la fractura y la fragmentación continúan operativas en esta obra, están forjadas de tal manera en una nueva coherencia que pueden servir para fines totalmente distintos. La cabeza de Mussolini se funde con una calavera que penetra en ella desde dentro y las viñetas que la rodean sirven, en la parte derecha, para fundir imágenes de víctimas de la violencia con la representación de los dignatarios del papa y la Iglesia católica, y a la izquierda, para fundir al capitalista burgués de sombrero de copa con las cuadrillas callejeras de fascistas armados. Esta técnica de fusión fue

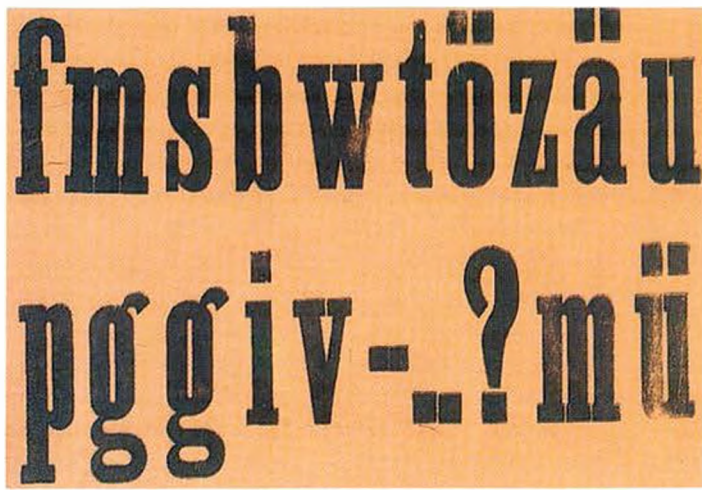
1920-1929



5 • Raoul Hausmann, *Off y fmsbw*, 1918

Dos carteles con poemas fonéticos,
32,5 x 47,5 cm

▲ Introducción 3



▲ 1930a



6 • John Heartfield, *El significado del saludo de Hitler: Hombre pequeño pide grandes regalos. Lema: ¡Millones están detrás de mí!*, 1932
Fotomontaje, 38 x 27 cm

la alternativa que Heartfield criticó como la construcción de meras yuxtaposiciones sin sentido que generaban ruptura y conmoción pero no llevaban orientación política alguna, ni contraverdad, ni momento de repentina revelación.

La fusión de los contrarios en la obra de Heartfield en 1928, cinco años antes del ascenso del Partido Nazi, es especialmente asombrosa ya que indica hasta qué punto ciertos intelectuales eran plenamente conscientes de la creciente amenaza para las instituciones burguesas y la política democrática y eran plenamente conocedores de la necesidad de situar los proyectos culturales dentro de estrategias de oposición y resistencia. Esto es aún más evidente en dos de las imágenes que Heartfield diseñó para la AIZ en 1932, en las que retrataba al presidente del Partido Nacional Socialista alemán, Adolf Hitler, un año antes de su elección como canciller en 1933. En cada imagen, Hitler es representado como un muñeco, una figura hueca y artificial que ejecuta los intereses del capital. En la primera, *Adolf el Superhombre, traga oro y escupe basura*, el cuerpo de Hitler se muestra a través de rayos X con una esvástica en el lugar del corazón, una Cruz de Hierro en el lugar del hígado y las vértebras hechas de monedas de oro, formulando claramente el argumento político de que era la clase empresarial alemana la que financiaba al Partido Nazi para evitar y finalmente liquidar una revolución proletaria que se había iniciado con la formación del primer Partido Comunista en territorio alemán en

1919. La segunda, *El significado del saludo de Hitler: Hombre pequeño pide grandes regalos. Lema: ¡Millones están detrás de mí!* [6], pone este punto aún más de manifiesto por cuanto se presenta a Hitler como una figura en miniatura delante de otra enorme y anónima del «pequeño gordo», un hombre que pasa un fajo de billetes por el brazo y la mano alzada del hombrecillo, produciendo de este modo un relectura irónica del «saludo de Hitler». Extremadamente simplificada, grotesca, cómica y por tanto aún más sorprendente, esta forma de argumento pretendía aclarar los de otro modo inescrutables lazos políticos y económicos que atraían a la gran empresa hacia el jefe del fascismo alemán, visto como una contrafuerza y como una forma violenta de las tendencias socialistas y comunistas opresoras dentro de la República de Weimar. El supuesto de que AIZ, cuya circulación en aquellas fechas alcanzó los 350.000 ejemplares, tendría un efecto propagandístico resultó ser falso ya que un gran número de miembros de la clase trabajadora que antes habían votado a los comunistas votarían al Partido Nazi en 1933, asestando con ello el golpe definitivo a las aspiraciones izquierdistas de la República de Weimar.

No es de extrañar que Heartfield fuera uno de los primeros artistas, perseguidos por la Gestapo tras el ascenso al poder de Hitler. En 1933 partió con rumbo a Praga, donde sus actividades polémicas, didácticas y propagandísticas contra el régimen de Hitler fueron tan abundantes que Hitler intervino ante el gobierno checo para que ordenara el cierre de sus exposiciones en Praga.

De la semiosis a la acción comunicativa

En la evolución paralela del fotomontaje dentro de los contextos de la República de Weimar y soviético, los cambios que emergieron hacia 1925 aspiraban a transformar las estrategias originales. Las técnicas de conmoción alógica, de destrucción sin sentido del significado, del subrayado autorreferencial de la dimensión gráfica y fonética del lenguaje mediante el énfasis en la fragmentación se reestructuraban ahora para ser resituadas dentro del proyecto radical de la creación de una esfera pública proletaria. Si a mediados de la década de 1920 un proyecto cultural clave de las vanguardias fue la transformación de los públicos, esto exigió a su vez el regreso a las formas instrumentalizadas del lenguaje y la imagen, en las que el reconocimiento visual y la legibilidad son primordiales. El tipo de fotomontaje que Heartfield y Klutsis siguieron produciendo se centró ahora en los valores de la información y la comunicación. El alogismo, la conmoción y la ruptura de la obra anterior se desecharon como tantos chistes vanguardistas burgueses; se consideró que su posición antiartística se limitaba a escenificar un acto de «teatro» con la esfera pública burguesa y un modelo de cultura superado hacía mucho tiempo. La tarea específica que ahora se asignaba al fotomontaje no era ya la destrucción de la pintura y la escultura o de la cultura como una esfera distinta, autónoma; su tarea era ahora proporcionar a públicos masivos imágenes de información y politización didácticas.

Uno de esos ejemplos proviene de una serie de fotomontajes y carteles que Klutsis hizo entre 1928 y 1930 [7], en los que la metonimia de una mano alzada se usa como emblema de participación política y como una imagen clave de la representación real de las masas en el proceso de votación. Al sustituir una parte del cuerpo por el todo, la mano «significa» claramente el sujeto que la alza, del mismo modo

que la mano única, dentro de cuyos límites puede verse una multitud de manos semejantes, «significa» la unidad de propósito producida por un solo representante que puede hablar por un electorado masivo. Variaciones sobre la imagen con diferentes inscripciones textuales se utilizaron con diversos fines: una para pedir la participación en las elecciones de los sóviets; en otra versión para un llamamiento a las mujeres para que se convirtieran en activas en los sóviets mediante su propio voto. La metonimia de la mano como signo de participación física, perceptual y política en el proceso colectivo es un ejemplo fundamental de cómo la estrategia inicial del fotomontaje de corte y fragmentación se habían transformado en esta época.

Con los medios del fotomontaje, Heartfield y Klutis se convirtieron, pues, en los primeros miembros de la vanguardia que invocaron la propaganda como un modelo artístico. Casi todos los debates del arte del siglo XX han evitado este término, ya que se considera que está en oposición directa con la definición moderna de la obra de arte. El término propaganda implica manipulación, politización y una pura instrumentalidad que anuncia la destrucción de la subjetividad. Pero la práctica de Heartfield y de Klutis intervino en las mismas instituciones y formas de distribución que habían definido hasta entonces lo que puede ser la práctica artística. En cambio, intentaron la transformación de una estética del objeto único en otra alojada en la distribución de la revista impresa como cultura de masas, y un cambio del es-

pectador privilegiado a las masas participativas que entonces emergían a través de la revolución industrial de la Unión Soviética o el cambio de las condiciones industriales en la Alemania de Weimar. Fueron esas aspiraciones las que formaron las estructuras reales y el marco histórico dentro del cual debía abordarse la formación de una estética de una esfera pública proletaria. La propaganda como contraforma de las formas existentes de intensificación constante de la propaganda de la cultura de masas, a saber, la publicidad, debe ser reconocida claramente como un proyecto deliberado emprendido por las vanguardias dadaísta y soviética para abolir las contradicciones que seguía manteniendo el modelo vanguardista burgués de oposición pura y abstracta a las formas existentes de la cultura de masas.

BIBLIOGRAFÍA

- BERGIUS, Hanne, *Das Lachen Dadas (The Dada Laughter)*, Giessen, Anabas Verlag, 1989.
 —, *Montage und Metamechanik: Dada Berlin*, Berlin, Gebrüder Mann Verlag, 2000.
 DOHERTY, Brigid, «We are all Neurasthenics, or the trauma of Dada Montage», *Critical Inquiry* 24, 1 (otoño 1997).
 —, «The Work of Art and the Problem of Politics in Berlin Dada», en Leah Dickerman (ed.), «Dada», número especial, *October* 105 (verano 2003).



7 • Gustav Klutis, *Cumplamos el plan de los grandes proyectos*, 1930
 Cartel litográfico, dimensiones desconocidas

Los miembros del Instituto de Cultura Artística de Moscú definen el Constructivismo como una práctica lógica que responde a las demandas de una nueva sociedad colectiva.

El 22 de diciembre de 1921, Varvara Stepanova (1894-1958) presentó una ponencia titulada «Sobre el Constructivismo» a sus colegas del Inkhuk, el Instituto de Cultura Artística de Moscú, una institución estatal de investigación fundada en mayo de 1920 bajo los auspicios del Departamento de Bellas Artes (IZO) del Comisariado de Educación del Pueblo (Narkompros). Había transcurrido casi un año desde la dimisión del primer director del Instituto, Wassily Kandinsky, al ser rechazado como obsoleto (si no como contrarrevolucionario sin más) su programa basado en la psicología por un bullicioso grupo de recién llegados que marchaban detrás de Aleksandr Rodchenko (1891-1956).

En su condición de empleados asalariados del Estado, los artistas y los teóricos de vanguardia que formaban el público de Stepanova debían seguir la rutina burocrática y llevar un registro estenográfico del animado debate que siguió a la charla. Gracias a ese documento podemos percibir que lo que estaba en juego aquella velada de diciembre de 1921 no era tanto la crónica retrospectiva del Constructivismo que ofreció Stepanova como la inquieta pregunta que planteó acerca del futuro: ¿cómo justificarán los y las artistas soviéticos su existencia una vez que hayan abandonado voluntariamente toda actividad artística pero sigan sin tener los conocimientos técnicos esenciales para la producción industrial? (Repárese aquí en los calificadores de género: es posible que no exista otro movimiento artístico en la primera mitad del siglo xx en el que las mujeres hayan ejercido un papel tan importante.)

El crítico marxista Boris Arvatov (1896-1940), que pronto pasó a ser uno de los incondicionales más explícitos del Productivismo, resumió adecuadamente el peso histórico del momento. El artista no será de ninguna utilidad para la industria hasta que adquiera alguna educación en el instituto politécnico, señaló, pero pese a ello su trabajo tiene una función en el plano ideológico:

Es una Utopía, pero tenemos que decirlo. Y cada vez que lo digamos evitaremos el dogmatismo y no cerraremos nuestros ojos y diremos que esto es real, y necesario, y nadie nos lo reprochará. Tenemos que explicar la gran cosa que esta doctrina [el Constructivismo] ha traído. Es cierto que la situación es trágica, como cualquier situación revolucionaria. Es la situación de un hombre a la orilla de un río que necesita cruzar a la otra orilla. Hay que poner unos cimientos y, construir un puente. Entonces se cumplirá el papel histórico.

A finales de 1921, los constructivistas se hallaban en una encrucijada. Desde la primavera de ese año, la Nueva Política Económica (NEP) de Lenin, caracterizada por el regreso parcial al libre mercado,

había sustituido gradualmente a la planificación centralizada que había presidido Rusia durante la guerra civil, un sistema que había beneficiado directamente a los miembros de la vanguardia artística como recompensa por su apoyo temprano y entusiasta a la Revolución. Los constructivistas sabían que los días del Inkhuk tal como lo habían configurado —como un lugar donde podían realizar libremente sus «experimentos de laboratorio»— habían terminado, y adoptaron los cambios que se avecinaban. El puente del que hablaba Arvatov (el que unía el «arte» y la «producción») estaba en la mente de todos desde hacía tiempo (su necesidad había sido defendida ya con grandes florituras retóricas en las páginas de *Iskusstvo Kommuny* [Arte de la Comuna], la revista oficial del IZO que se publicó desde diciembre de 1918 hasta abril de 1919), pero ahora podía percibirse una aceleración diferenciada. Un mes antes de la charla de Stepanova, tras un llamamiento de Osip Brik, ex miembro de Opoyaz, para que pasaran de la competencia del Narkompros a la del Ministerio de Economía, los constructivistas del Inkhuk habían decidido colectivamente abandonar el «caballetismo» para pasar a la «producción». (El término «caballetismo» se deriva, como es lógico, de «pintura de caballete», pero se utilizó para designar cualquier tipo de objeto de arte autónomo, incluida la escultura.) Entre los miembros del grupo, los defensores más radicales del programa productivista predecían incluso el final absoluto del arte: el puente de Arvatov tenía que construirse para llegar a la otra orilla, pero tendría que ser destruido por inútil una vez se llegara a ese paraíso. En gran medida, esto siguió siendo más un deseo que una realidad, y las preocupaciones que se airearon durante la velada de diciembre de 1921 resultarían estar finalmente bien fundadas. Pero si el regocijo con el que los constructivistas habían respaldado su dimisión como artistas parece ahora algo así como una negación maníaca, es indudable que no podía parecer en modo alguno suicida en aquellas fechas. Su autoinmolación tuvo una lógica que constituyó el punto culminante de un año entero de experimentación.

«El primer monumento sin barba»

El nacimiento del Constructivismo se produjo como respuesta directa al modelo de Vladimir Tatlin para el Monumento a la Tercera Internacional, al que a menudo se designaba simplemente como su Torre [1]. Encargado a principios de 1919, el modelo se dio a conocer en Petrogrado el 8 de noviembre de 1920 (tercer aniversario de la Revolución de Octubre), antes de ser transportado a Moscú, donde fue erigi-

do de nuevo en el edificio que albergó el VIII Congreso de los Sóviets en el mismo instante en que se debatía el plan de Lenin para la electrificación de Rusia. Gracias al detallado panfleto escrito por el crítico e historiador del arte Nikolai Punin y publicado con ocasión de la presentación de la obra, y a las numerosas declaraciones del propio artista, sabemos que, aunque el modelo era una escultura de gran formato en madera de entre 5,5 y 6,5 metros de altura, el monumento acabado debía haber sido una enorme construcción de metal y vidrio de casi 400 metros de altura, un tercio más alto que la Torre Eiffel, en aquellas fechas el edificio más alto del mundo y una proeza de la ingeniería que Tatlin había admirado profundamente durante su viaje a París antes de la Primera Guerra Mundial. El elemento más llamativo del célebre diseño de Tatlin era su estructura inclinada, formada por dos espirales cónicas en cola de milano y una compleja telaraña de tablas oblicuas y verticales que enmarcaban cuatro volúmenes geométricos de vidrio suspendidos uno encima de otro dentro de su núcleo inclinado. Cada uno de esos volúmenes debía ser un edificio independiente para albergar una sección distinta de la Comintern (la organización soviética encargada de «difundir la revolución» a otros países), y cada uno rotaría a una velocidad específica. La revolución del volumen inferior y más grande, un cilindro destinado a albergar las «asambleas legislativas» de la Internacional, tardaría un año; la del segundo volumen, una pirámide oblicua para la rama ejecutiva, habría tardado un mes; la del volumen siguiente, un cilindro para los servicios de propaganda, habría llevado un día; y la del volumen superior, una pequeña semiesfera añadida en una fase tardía de la elaboración del proyecto, habría tardado presumiblemente una hora.



1 • Vladimir Tatlin, primera maqueta del Monumento a la Tercera Internacional en la antigua Academia de las Artes, Petrogrado, 1920. Madera, altura ca. 548,6-640 cm

Instituciones soviéticas

Como había sucedido durante la Revolución francesa en el siglo XVIII, buscar un nombre para una nueva institución, o poner uno nuevo a una antigua, se convirtió en un acto político sumamente cargado en la Rusia revolucionaria, desde los primeros días de la insurrección de febrero de 1917 hasta el ascenso al poder de Lenin en octubre de 1917 y hasta bien avanzado el periodo estalinista que siguió a su muerte en 1924. Y el frenesí bautismal del joven Estado soviético no sólo afectó a las organizaciones oficiales, sino también a los muchos grupos de vanguardia que se habían multiplicado en la década de 1910, durante el apogeo del Cubismo-Futurismo. Los nombres absurdos de estos grupos prerrevolucionarios (como Iota de Diamantes, La Cola del Asno, Tranvía V) seguían oliendo demasiado al pasado simbolista del que pretendían burlarse. Fue necesario idear una nueva forma lingüística que significase que comenzaba una época radicalmente nueva, y tanto para el poder bolchevique como para aquel pequeño sector de la *intelligentsia* que inmediatamente se puso a su servicio, el acrónimo pasó a ser el significante principal de esa *tabula rasa*. Fue económico y «poéticamente» desconocido.

El carácter pictórico de este procedimiento lingüístico se estableció pronto con la acuñación de Proletkult (de «cultura proletaria») en 1906. Aunque esta organización preocupó a Lenin hasta el punto de que en 1909 excluyó a su jefe Aleksandr Bogdanov del partido bolchevique, fue sólo después de los «diez días que estremecieron al mundo» cuando se puso realmente en marcha. Pero el nuevo gobierno contrarrestó su ascenso fundando un departamento aglutinador, el Narkompros (de «Comisariado Popular de Instrucción»), encabezado por el liberal Anatoly Lunacharsky, cuyo dominio abarcaba asuntos culturales, propaganda y educación, y bajo el cual se subsumieron todos los grupos artísticos, incluido el recién creado Komfuts (de «futuristas comunistas»). En enero de 1918 se creó IZO, la sección de artes visuales del Narkompros, y se instaló en Petrogrado bajo la supervisión de David Shterenberg, pintor moderno que había viajado mucho, francófilo y ecléctico que hizo cuanto pudo para satisfacer las diversas tendencias de la vanguardia soviética además de reorganizar todos los museos de arte de la URSS. Su segundo en Moscú fue Tatlin.

Entre las muchas nuevas instituciones lanzadas por el Narkompros estaban los Svomas (de «Estudios Estatales Libres»), fundados en 1918 y sustituidos en 1920 por los Vkhutemas («Talleres Superiores Artísticos y Técnicos del Estado»), que pueden definirse como los equivalentes soviéticos de la Bauhaus, la escuela de diseño que se había inaugurado recientemente en Alemania; el Inkhuk (de «Instituto de Cultura Artística»), fundado en Moscú en 1920 (su primer director fue Kandinsky, pronto desalojado por Rodchenko), y su homólogo en Petrogrado, el Ginkhuk, donde Malevich se refugió tras el cierre de su escuela en Vitebsk, Unovis («Afirmadores del Nuevo Arte»), en 1922. Incluso después de la restauración de la empresa privada por la NEP en 1921, el control del gobierno sobre los asuntos culturales no titubeó, ni tampoco su afición a los acrónimos: en 1922, el Inkhuk pasó a formar parte de la Rakhn («Academia Rusa de Ciencias del Arte»), donde perdió rápidamente su ventaja, y la AKhRR («Asociación de Artistas de la Rusia Revolucionaria») inició su constante ascenso, que terminaría diez años después en el brutal establecimiento del «realismo socialista» como línea oficial en todas las artes.

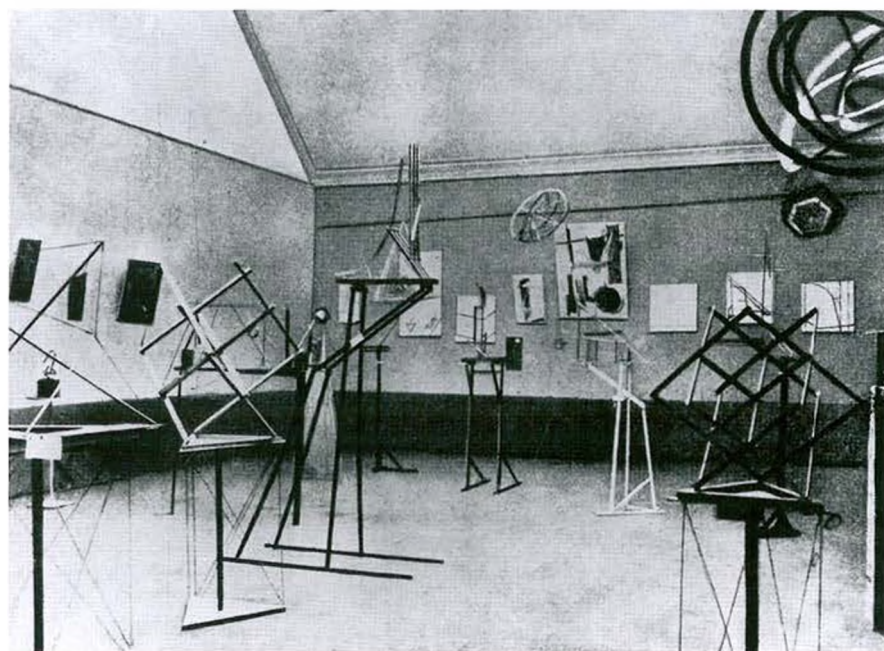
Tatlin y sus amigos (muy especialmente Punin como su portavoz oficial) desarrollaron tres líneas de razonamiento en favor de la construcción efectiva del monumento a su inmensa escala proyectada. En primer lugar, a diferencia de los engendros erigidos en diversos lugares para conmemorar la Revolución, sería definitivamente «moderno» (el poeta Vladimir Mayakovsky elogió el proyecto diciendo que era «el primer monumento sin barba»), lo cual significaba para Tatlin que rendía estricta obediencia al principio de la «cultura de los materiales» (es decir, de la «fidelidad a los materiales») que había desarrollado en sus relieves escultóricos de 1914-1917. En segundo lugar, era un objeto productivista totalmente funcional (Mayakovsky también dijo que era «el primer objeto de Octubre», que superaba, en un sentido más, a la Torre Eiffel, cuyo principal uso era como antena de radio. En tercer lugar, como todos los monumentos públicos, estaba concebido como un faro simbólico: enunciaba el «dinamismo» como el espíritu de la Revolución.

En el Inkhuk, la creación por Rodchenko y sus amigos del Grupo de Trabajo de Análisis Objetivo, que precipitó el final de Kandinsky como director, había precedido en sólo unas semanas al descubrimiento del monumento de Tatlin. Dada la enorme atención que este proyecto recibió en Moscú en la época, no es sorprendente que el Grupo de Trabajo se centrara en las cuestiones que suscitó. El hecho de que fuera un diseño experimental que probablemente no se construyera nunca (aunque un equipo de ingenieros soviéticos lo declaró técnicamente posible) no les disuadió; antes al contrario, el hecho mismo de que un proyecto pudiera tener tal repercusión fue un estímulo para continuar con el «trabajo de laboratorio». Agrupando para la ocasión la preocupación por la producción y la funcionalidad, los miembros del Grupo de Trabajo se concentraron en otros dos aspectos del modelo, su «fidelidad a los materiales» (o *faktura*) y su dinamismo simbólico (o tectónica), que en opinión de Rodchenko y los demás eran contradictorios en el proyecto de Tatlin. Pensaban que en el nivel de los materiales, y en contra del argumento de Tatlin, nada justificaba el uso formal de una espiral y el recurso a una

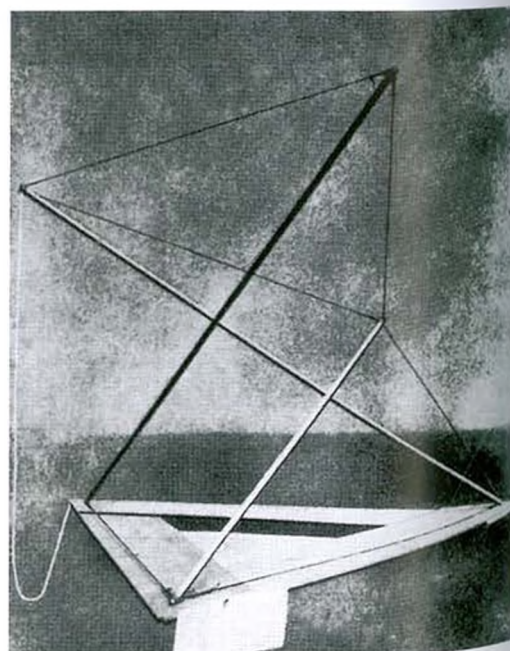
iconografía de la Antigüedad. El Monumento era un asunto romántico, afirmaron, elaborado por un solo artista en la intimidad de su estudio y con las herramientas tradicionales de su oficio; su organización formal seguía siendo un secreto indescifrable que abominaba del «individualismo burgués»: no era una construcción sino una composición de autor.

El debate construcción/composición

Pero aquellos términos eran demasiado amplios y hubo que definirlos adecuadamente: desde el 1 de enero de 1921 hasta el final de abril, el Grupo de Trabajo realizó un largo debate centrándose en las ideas mismas de construcción y composición. Cada uno de los participantes tenía que demostrar, por medio de un par de dibujos, lo que entendía por estos dos términos opuestos. A excepción de los dibujos de Nikolai Ladovsky (1881-1941) y Karl Ioganson (ca. 1890-1929) —los dos propusieron como «construcción» lo que mucho después se catalogaría como «estructura deductiva», es decir, una división formal de la superficie basada en las propiedades materiales (forma, proporción, dimensión) de esa misma superficie—, la carpeta resultante es un tanto decepcionante. O bien se confundía la oposición mediante un cambio de técnica (*sfumato* para la composición, borde definido para la construcción) o mediante la evocación de un cambio de medio (un boceto de una pintura frente al de una escultura); o, sobre todo en el caso de Vladimir Stenberg (1899-1982), la construcción se entendía simplemente como cualquier cosa con aspecto de máquina. Pero las declaraciones escritas y los muchos debates que acompañaron a la producción de estos dibujos son sumamente esclarecedores. Después de no pocas polémicas, en ocasiones muy ásperas, se llegó a un consenso: se dijo que la construcción se basaba en un modo u organización «científicos» en que no intervenía «ningún exceso de materiales o elementos». Ahora bien, para decirlo en términos semiológicos, una construcción era un signo «motivado», es decir, su arbitrariedad esta



2 • La exposición del grupo Obmokhu, Moscú, mayo de 1921
A la izquierda puede verse *Estudio de equilibrio* de Karl Ioganson.



3 • Karl Ioganson, *Estudio de equilibrio*, ca. 1921
Técnica y dimensiones desconocidas (destruido)

limitada, su forma y significado están determinados (motivados) por la relación entre sus diversos materiales (lo que explica que no pueda tomar prestados elementos iconográficos, por ejemplo), mientras que una composición era «arbitraria».

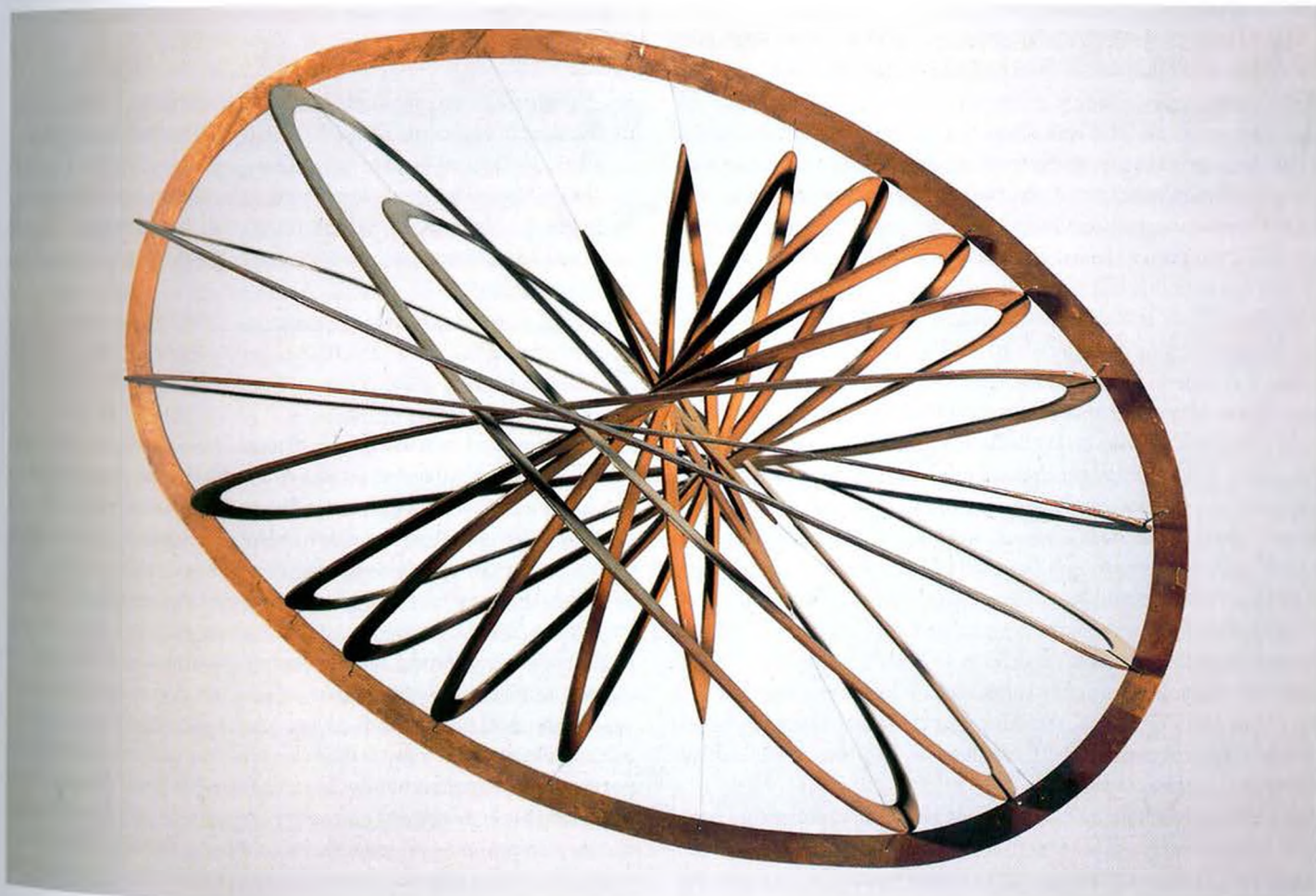
Esta conclusión parece al principio un resultado un tanto exiguo para cuatro meses de intensas discusiones, y la retórica del debate fue indudablemente ingenua («exceso», «derroche», «epicureísmo burgués», «moralmente condenable»), pero fue sin embargo de este prolongado foro de donde surgió el Constructivismo como movimiento: el término mismo surgió durante el debate, y Rodchenko rápidamente lo monopolizó, en marzo de 1921, fraguando con sus aliados más cercanos el Grupo de Trabajo de los Constructivistas (formado por cinco escultores o, más bien, creadores de «construcciones espaciales» —el mismo, Ioganson, Konstantin Medunetsky [1899-ca. 1935], Vladimir Stenberg y su hermano Georgy [1900-1933]—, a los que se unieron Stepanova y, desde fuera del Inkhuk, el agitador cultural Aleksei Gan [1889-1940]). Gan, que acababa de ser expulsado de Narkompros por su extremismo, recibió de inmediato el encargo de redactar un programa constructivista, y su oscura terminología generó abundantes debates en el seno del Grupo. La prosa confusa y polémica de Gan (su libro *Constructivismo* apareció en 1922) no es de gran ayuda para evaluar el pensamiento del Grupo, y es sumamente desafortunado que se asignara a esta figura secundaria el cargo fundamental de portavoz (resultaría especialmente perjudicial, mucho después, cuan-

do los comisarios de Stalin arrasaron con su represión, pero también distorsionaría durante mucho tiempo la visión del movimiento que tendrían los historiadores). Mucho más apropiada es la actividad artística de los otros miembros fundadores inmediatamente después del debate entre construcción y composición.

Adiós al arte

Un acontecimiento clave es su participación en la segunda muestra colectiva de la Obmokhu (Sociedad de Artistas Jóvenes), en mayo de 1921, que consistió principalmente en «construcciones espaciales» [2]. Aunque sólo dos de estas esculturas han llegado hasta nuestros días, esta legendaria exposición está bien documentada. Ni las obras de los hermanos Stenberg, que se asemejan a puentes metálicos, ni las esculturas policromas de Medunetsky (una de las cuales fue comprada por Katherine Dreier en la «Primera Exposición Rusa» de Berlín, en 1922, y hoy se encuentra en la Yale University Art Gallery de New Haven) se atienen a la definición estricta de construcción que se propuso durante el debate. La primera no va más allá de la concepción de «fidelidad a los materiales» de Tatlin; la segunda es claramente deudora de la pintura de Malevich. Pero las esculturas suspendidas de Rodchenko y la «Serie de Cruces Espaciales» de Ioganson dan fe del importante paso que se dio en muy poco tiempo. Las dos series de

1920-1929



4 • Aleksandr Rodchenko, *Construcción colgante ovalada núm. 12*, ca. 1920

Madera contrachapada, construcción abierta pintada parcialmente con pintura de aluminio y alambre, 61 x 84 x 47 cm

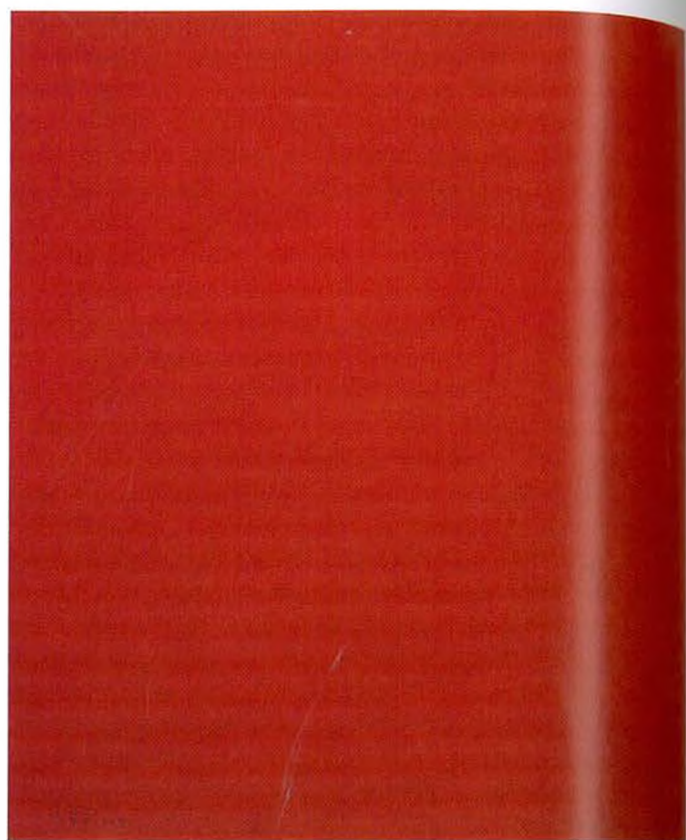
▲ 1915

obras están concebidas como demostraciones de un método «científico» (lo cual significaba en aquellas fechas dialéctico, materialista, comunista): no había ninguna concepción a priori (ninguna imagen tomada en préstamo); todos los aspectos de la obra estaban determinados por sus condiciones materiales.

En el caso de las esculturas suspendidas de Rodchenko, una sola plancha de contrachapado recubierta de pintura de aluminio se cortaba en formas concéntricas (un círculo, un hexágono o un rectángulo, o bien una elipse, que es el único ejemplo que se ha conservado de la serie [4]). Estas formas se rotaban después en profundidad para crear diversos volúmenes geométricos tridimensionales: la escultura podía volver a plegarse fácilmente en su estado plano original, dejando al descubierto de ese modo el proceso de su producción. Las obras de Ioganson exhibían el mismo carácter directo pedagógico. En una de ellas en particular [3], colocada sobre una base triangular y formada por tres barras que se mantenían en el espacio mediante la tensión de una cuerda que las conectaba, Ioganson intentó dar una forma visual y mensurable al «exceso» que toda construcción debía aspirar a erradicar: la cuerda era más larga de lo necesario, pero este «exceso», sujeto en el extremo de la lazada tensa y colgando flácido, tenía también una función demostrativa (para bajar las tres barras puntiagudas y transformar así la escultura sólo había que aflojar más la cuerda). En otras palabras, en contraste con los secretos de estudio del artista burgués, el modo de producción «lógico» y la estructura deductiva de la escultura fueron presagiados como medio de oposición a la fetichización de la inspiración artística.

Lo mismo cabría decir de las esculturas modulares que Rodchenko realizó poco después de la exposición de la Obmokhu (cada una de las cuales está hecha de planchas de madera de igual tamaño, siendo a veces el plano igual que el alzado). La lógica formal que preside estas obras, una vez más una estructura deductiva, está cerca de la representada por los minimalistas cuarenta años después (Carl Andre cantaría sus alabanzas cuando aparecieron fotografías de ellas en Occidente). Y tampoco es causal que esa lógica tuviera efectos semejantes en los dos periodos históricos, sin importar lo diferentes que fueran los contextos de la Rusia revolucionaria y la bohemia neoyorquina de los últimos años de la década de 1950 en lo que a la posición de la pintura se refiere. Llevada al extremo en este medio, la dirección reductora en la que se había embarcado el constructivista del Inkhuk sólo podía desembocar en la cuadrícula pura o en el monocromatismo puro: dentro de los parámetros de la abstracción, cualquier otra posibilidad pictórica implicaría una oposición entre la figura y el fondo, dando lugar pues a espacio imaginario, composición, «exceso». Y del mismo modo que Donald Judd condenaría la pintura por su incapacidad para liberarse por completo del ilusionismo, Rodchenko dijo adiós a este arte después de haber exhibido su famoso tríptico monocromo en la exposición «5 x 5 = 25» en septiembre de 1921 [5]: «Reduje la pintura a su conclusión lógica y expuse tres lienzos: rojo, azul y amarillo», escribiría más tarde. «Afirmé: todo ha terminado. Los colores básicos. Cada plano es un plano, y no tiene que haber más representación».

El gesto iconoclasta de Rodchenko se convirtió rápidamente en un hito legendario (con el sobrenombre de «el último cuadro», es descrito como un punto de inflexión por Nikolai Tarabukin, ex crítico formalista que se había convertido en el ideólogo más perspicaz del grupo de Inkhuk, en su tratado de 1923 *Del caballete a la máquina*): con

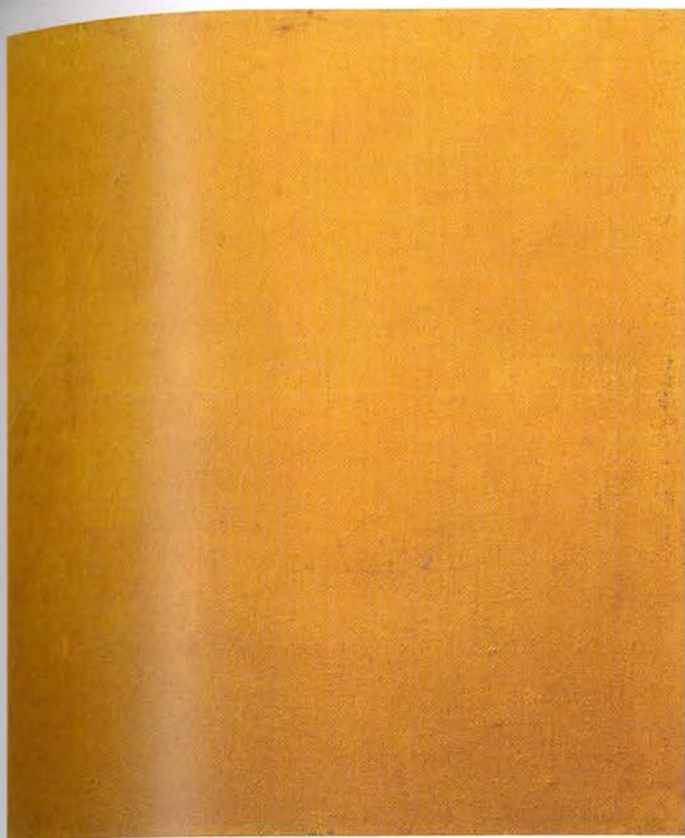


5 • Aleksandr Rodchenko, *Color puro rojo, color puro amarillo, color puro azul*, 1921. Óleo sobre lienzo, 62,5 x 52,5 cm

él se había pasado una página de la historia, se había llegado a un punto sin retorno. El análisis no estaba ya a la orden del día: no había ya ningún otro camino posible que «entrar en la producción». La ponencia de Stepanova de diciembre de 1921 fue un servicio conmemorativo. La elaboración de una plataforma productivista sería la preocupación fundamental de Rodchenko y sus amigos durante los primeros meses de 1922.

El paso a la propaganda

Pero a pesar de su entusiasmo y su disposición a «trabajar en la fábrica», los constructivistas convertidos en productivistas se encontrarían con una realidad deprimente: en la Nueva Política Económica de Lenin no podían contar ya con el apoyo global del Estado. Para su gran desilusión, sus servicios no eran bien recibidos: el nuevo elenco empresarial de los gestores de la producción los consideraba un fastidio importuno, o los trabajadores se burlaban de ellos por ser parásitos intelectuales. Stepanova y Liubov Popova lograron crear una línea de diseños textiles que se fabricaron en serie (esto constituye quizá el único éxito de la utopía productivista, pero sigue siendo un logro menor); Tatlin también logró trabajar en una fábrica, pero no pudo soportar durante mucho tiempo la tarea que se le pidió llevar a cabo (simplemente la de decorar objetos), y ninguno de los objetos utilitarios que diseñó una vez de regreso a su estudio fue realizado industrialmente (sobre todo una horrenda estufa destinada a reducir al mínimo el consumo de combustible; una silla de madera alabeada que es, paradójicamente, una de sus esculturas más elegantes; y una má-



1920-1929

quina voladora leonardesca, una especie de bicicleta con alas a la que llamó *Letatlin*, de la contracción de su nombre con el verbo «*letat*», volar). La división del trabajo, que los constructivistas, como buenos marxistas, habían censurado al principio por ser propicia para el trabajo alienado, pero que después paradójicamente respaldaron cuando Lenin proclamó que era esencial para la reconstrucción de Rusia, se había vuelto en su contra. Sólo Ioganson, que había sido el más técnicamente creativo de los constructivistas (aunque tenía como máximo poco más de 20 años), logró participar activamente en la producción de objetos: fue contratado como inventor. En otro contexto sus talentos habrían prosperado (sus esculturas de la Obmokhu eran semejantes a las esculturas extensibles propuestas por Kenneth Snelson y Buckminster Fuller a finales de la década de 1940 y principios de la de 1950, ahora llamadas «sistemas de tensegridad» y consideradas hoy un paso importante en la historia de la tecnología de la construcción). Pero nadie estaba allí en el momento de reconocer que por una vez el puente que reclamaba Arvatov se había cruzado: en líneas generales, la producción del productivismo duro es bastante exigua.

Sin embargo, el nuevo espíritu ideado a principios de 1922 dio importantes frutos: no en la producción de objetos funcionales cotidianos, sino en el campo de la propaganda. Si la utilidad era el lema, y aun cuando la industria no pudiera ver una forma de hacer útiles a los artistas, podían ser reclutados al menos para hacer publicidad de la Revolución (o incluso de los objetos producidos, sin su ayuda, en las fábricas de propiedad estatal). A partir de los primeros años de la década de 1920, la creación de carteles, escenografías, puestos de agitación, exposición y diseños de libros se convirtió en el terreno escogido de los constructivistas, y con éxito continuo. Como había predicho Tarabu-

kin, sus realizaciones en el ámbito ideológico (el de poner imagen a la Revolución) se convirtió en su legado más importante. En lugar de presidir la producción de objetos, habían configurado la ideología de la Producción: habían encontrado un nicho, al fin, dentro de la cada vez más intensa división del trabajo de la Rusia soviética.

BIBLIOGRAFÍA

ANDREWS, Richard y KALINOVSKA, Milena (eds), *Art Into Life: Russian Constructivism 1914-1932*, Seattle, Henry Art Gallery, University of Washington; y Nueva York, Rizzoli, 1990.

GOUGH, Maria, «In the Laboratory of Constructivism: Karl Ioganson's Cold Structures» October 84 (primavera 1988).

KHAN-MAGOMEDOV, Selim, *Rodchenko: The Complete Work*, ed. Vieri Quilici, Cambridge, Mass., MIT Press, 1967.

LODDER, Christina, *Russian Constructivism*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1983 [ed. cast.: *El Constructivismo ruso*, trad. de María Cándor Orduña, Madrid, Alianza, 1987].

Hans Prinzhorn publica *La producción de imágenes de los enfermos mentales*: el «arte de los enfermos mentales» se explora en la obra de Paul Klee y Max Ernst.

En las primeras décadas del siglo, muchos modernos se basaron en el arte «primitivo», aunque algunos también imitaron el arte de los niños (por ejemplo, los expresionistas de Der Blaue Reiter). En los primeros años de la década de 1920, un tercer interés —el arte de los enfermos mentales— completó el conjunto de modelos exóticos. Hoy estos tres pueden sorprendernos por extraños, pero para modernos como Paul Klee eran guías naturales, incluso necesarias en la búsqueda de los «comienzos primordiales en el arte». Esto señala a una paradoja persistente de la búsqueda moderna: esa inmediatez expresiva sería seguida por mediación de formas artísticas tan complejas como los objetos tribales y las imágenes esquizofrénicas.

El reexamen del arte de los enfermos mentales siguió a la del arte primitivo. Desechado de plano o considerado en términos diagnósticos, ese arte estaba listo para su reevaluación. Pero la mayoría de los modernos lo entendieron únicamente de acuerdo con sus propios fines: como intrínsecamente expresivo, desafiando con audacia la convención, o revelando directamente el inconsciente, algo que en general no hacía. Los románticos también habían considerado al primitivo, al niño y al enfermo mental como figuras de genio creativo no limitado por la civilización. Pero en la visión moderna de este trío el medio pasó de lo verbal (la poesía) a lo visual (la pintura y la escultura), y la recuperación del arte de los enfermos mentales se complicó debido al menosprecio de que había sido objeto después del Romanticismo. Porque a mediados del siglo XIX este arte se consideró no tanto un modelo de inspiración poética como un signo de «degeneración» psicosocial. Una figura fundamental en este sentido es el psiquiatra italiano Cesare Lombroso, que, junto con su seguidor húngaro Max Nordau, difundió este concepto ideológico a varios discursos. Lombroso entendía la locura como una regresión a una etapa primitiva del desarrollo psicosocial, un modelo que elaboró una asociación fóbica entre lo primitivo, el niño y el enfermo mental que perduró en el siglo XX junto con la asociación idílica de los tres como inocentes creativos. En *Genio y locura* (1877), un estudio de 107 pacientes, la mitad de los cuales dibujaban o pintaban, Lombroso detectó esta degeneración en formas de representación «absurdas» y «obscenas».

Maestros esquizofrénicos

Este discurso de la degeneración continuó en la psiquiatría y pasó al psicoanálisis al nacer éste a finales del siglo XIX; y la interpretación diagnóstica del arte de los enfermos mentales también perduró. Al

igual que su predecesor francés Jean-Martin Charcot, Sigmund Freud amplió este enfoque mediante la inversión, pues buscó signos de neurosis o psicosis en la obra de maestros «cuerdos» como Leonardo o Miguel Ángel. Al comenzar el nuevo siglo, con la obra clínica del alemán Emil Kraepelin y el suizo Eugen Bleuler, la atención se centró en la esquizofrenia, que se entendió como una relación rota con el yo, manifestada en una disociación del pensamiento o en una pérdida de afecto; en cualquier caso, en la perturbación de la subjetividad marcada por una perturbación de la creación de imágenes. Este enfoque diagnóstico sólo fue cuestionado gradualmente, primero con *L'Art chez fous* (*El arte de los locos*, 1907) de Marcel Réja, seudónimo del psiquiatra francés Paul Meunier, que examinó el arte de los enfermos mentales para indagar en la naturaleza de la actividad artística per se, y después con *La producción de imágenes de los enfermos mentales: una contribución a la psicología y la psicopatología de la configuración* (1922) de Hans Prinzhorn, que siguió esta línea de investigación de una manera provocadora para varios modernos.

Es significativo que Prinzhorn estudiara historia del arte (en la Universidad de Viena) antes de dedicarse a la psiquiatría y finalmente al psicoanálisis. Esta singular formación llevó a la Clínica Psiquiátrica de Heidelberg a contratarlo en 1918; allí estudió y amplió su colección de arte hasta unas 4.500 obras de 435 pacientes, en su mayoría esquizofrénicos, de varias instituciones. Con 187 imágenes de su colección, su libro incluía una «parte teórica», diez estudios de casos de «maestros esquizofrénicos» y un resumen de «resultados y problemas». Así pues, era muy selectivo; también era a menudo contradictorio. Por una parte, Prinzhorn aspiraba a no ser diagnóstico; veía seis «pulsiones» activas en la representación esquizofrénica, pero presentes también en todas las composiciones artísticas. Por otra parte, Prinzhorn no pretendía ser estético; de hecho, advertía en contra de toda ecuación directa con el arte «cuerdo», y aun cuando llamaba «maestros» a sus diez favoritos, empleaba el término arcaico *Bildneri* («habilidad artística» o «creación de imágenes») en su título, en contraposición a *Kunst* («arte»). Sin embargo, Prinzhorn sí hacía referencia a Van Gogh, Henri Rousseau, James Ensor, Erich Heckel, Oskar Kokoschka, Alfred Kubin (que estudió el arte de los enfermos mentales), Emil Nolde y Max Pechstein. Y se trazaron otras relaciones primero por parte de los modernos, después por los enemigos de la modernidad, la de más infausta memoria en la exposición nazi de 1937 «Entartete Kunst» («Arte degenerado»), que atacó a modernos como Klee a través de esta asociación con los locos [1].



Zwei „Heilige“!!

Die obere heißt „Die Heilige vom inneren Licht“ und stammt von Paul Klee. Die untere stammt von einem Schizophrenen aus einer Irrenanstalt. Daß diese „Heilige Magdalena mit Kind“ immer noch menschenähnlicher aussieht als das Machwerk von Paul Klee, das durchaus ernst genommen werden wollte, ist sehr aufschlußreich.

„Ethik der Geisteskrankheit.“

„Der Besessenen wahnhaften Ideen ist die höhere Weltwehheit, da sie menschlich ist... Warum haben wir diese Einsicht gegenüber der Welt des freien Willens noch nicht gewonnen? Weil wir äußerlich die Herren des Wahnsinns sind, weil die Geisteskranken von uns vergewaltigt werden, und wir sie daran hindern, nach ihren ethischen Gesetzen zu leben... Jetzt müssen wir den toten Punkt in unserem Verhältnis zur Geisteskrankheit zu überwinden trachten.“

Der Jude Wieland Herzfelde in „Die Aktion“ 1914.



1 • Paul Klee, *El santo de la luz interior*, 1921, yuxtapuesto con una obra de un esquizofrénico desconocido, en el folleto de la exposición nazi „Arte“ degenerado“, 1937 (textos traducidos debajo)

¡¡Dos «santos»!!

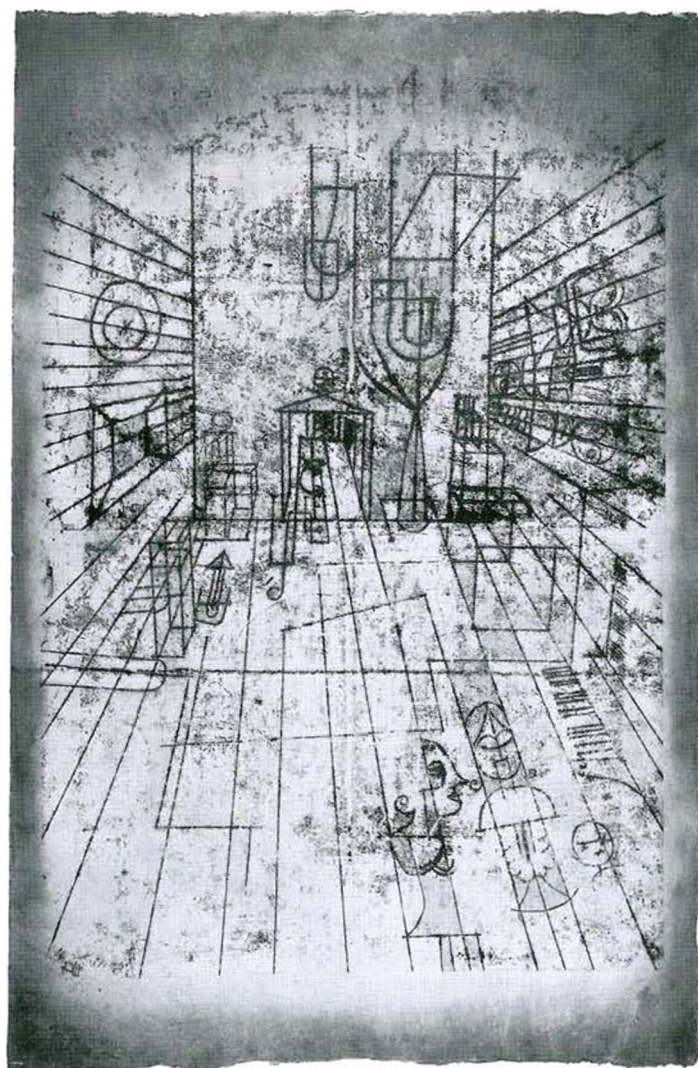
El de arriba se llama «El santo de la luz interior» y es de Paul Klee.

El de abajo es obra de un esquizofrénico internado en un manicomio. El hecho de que esta «Santa María Magdalena y el Niño» parezcan no obstante más humanos que el chapucero intento de Paul Klee, que pretendía ser tomado totalmente en serio, es sumamente revelador.

«Ética de la enfermedad mental»

«La charla enloquecida de los obsesivos es la sabiduría superior, pues es humana. [...] ¿Por qué tenemos todavía que ganar esta visión del mundo del libre albedrío? Porque, superficialmente, somos dueños de la demencia, porque hacemos violencia a los enfermos mentales y les impedimos que vivan conforme a sus propias leyes éticas. [...] Ahora debemos tratar de superar el punto muerto en nuestra relación con la enfermedad mental.»

El judío Wieland Herzfelde en «Die Aktion», 1914.



2 • Paul Klee, *Perspectiva de habitación con habitantes*, 1921
Acuarela y dibujo al óleo, 48,4 x 31,5 cm

Tal como sugieren sus alusiones, a Prinzhorn le interesaba el arte expresionista; sus modelos en historia del arte y en filosofía también lo inclinaron hacia una psicología de la expresión. De ahí las seis «pulsiones» que rigen la «producción de imágenes de los enfermos mentales»: pulsiones hacia la expresión, el juego, la elaboración ornamental, el orden pautado, la copia obsesiva y los sistemas simbólicos, cuya interacción se decía que determinaba cada imagen. Pero también en este punto Prinzhorn corría el riesgo de la contradicción. Porque las pulsiones hacia la expresión y el juego sugieren un sujeto abierto al mundo de una manera que las otras pulsiones no sugieren; por el contrario, la ornamentación compulsiva, la ordenación, la copia y la construcción de sistemas sugieren un sujeto en rígida defensa contra el mundo (ya sea interior o exterior), no en compromiso empático con él. Incluso cuando Prinzhorn planteó las primeras pulsiones como correctivas de las segundas, llegó a admitir esta diferencia esencial entre el artista y el esquizofrénico:

El artista más solitario sigue estando en contacto con la realidad. [...] El esquizofrénico, por su parte, está separado de la humanidad, y por definición ni está dispuesto a restablecer el contacto con ella ni es capaz de hacerlo. [...] Percibimos en nuestras imáge-

nes el total aislamiento autista y el truculento solipsismo que supera con mucho los límites de las alienaciones psicopáticas, y creemos que en ello hemos encontrado la esencia de la configuración esquizofrénica.

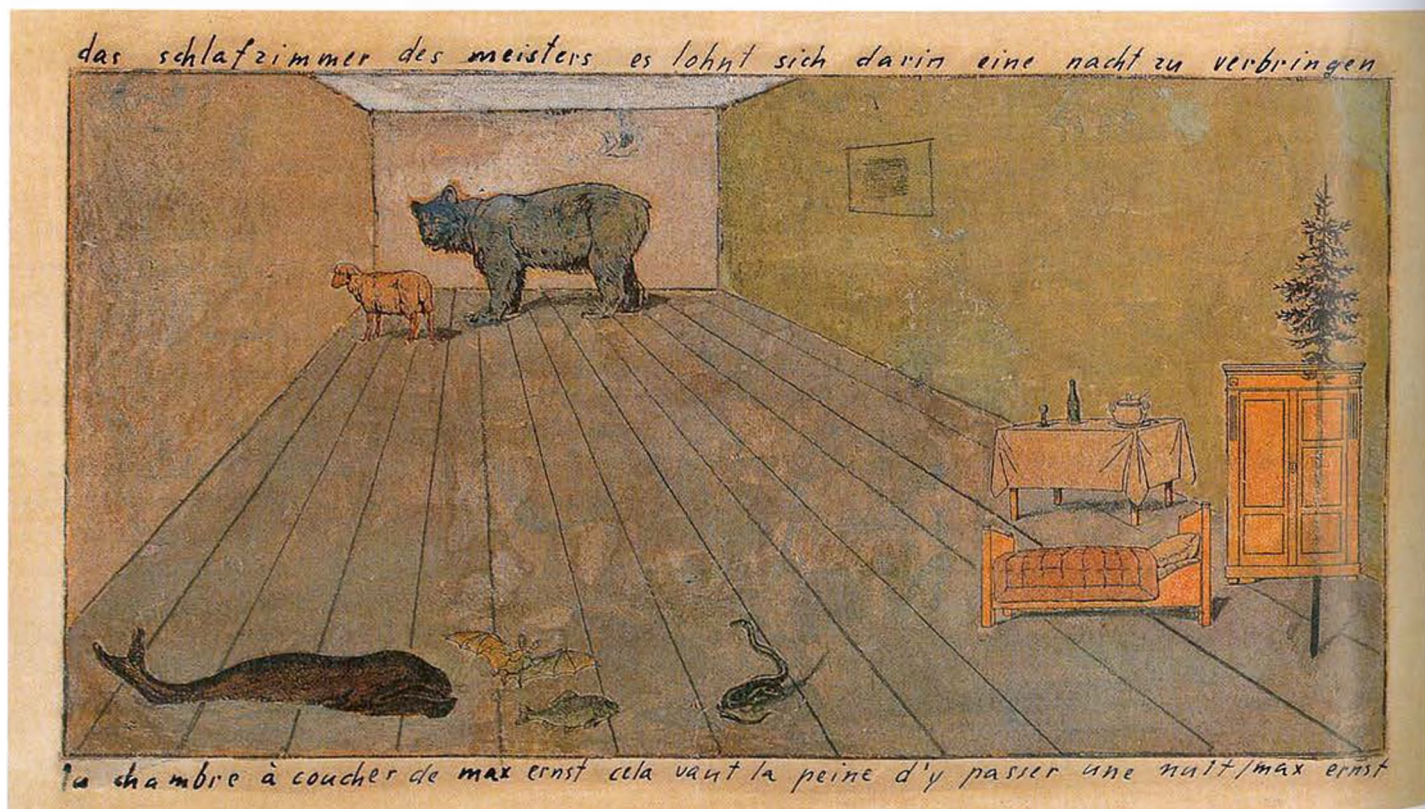
Los modernos más comprometidos con el arte de los enfermos mentales fueron Klee, el dadaísta alemán convertido en surrealista ▲ Max Ernst (1891-1976) y Jean Dubuffet (1901-1985), el fundador francés del *art brut*; todos conocían bien *La producción de imágenes de los enfermos mentales*. Klee y Ernst idearon a menudo sistemas fantásticos que en ocasiones mezclaban formas de escritura y dibujo, algo que mereció el menosprecio de Kraepelin, que lo calificó de «ensalada de palabras e imágenes» de la representación esquizofrénica. También experimentaron a menudo con distorsiones corporales que evocan alteración psíquica más que juego formal. Klee ensanchó a veces los ojos o la cabeza de las figuras (un rasgo común también en el arte de los niños), o ampliaron otros rasgos a formas ornamentales (una tendencia de la representación esquizofrénica señalada por Prinzhorn), como en las espirales engarzadas de su *Angelus Novus*, un dibujo propiedad de Walter Benjamin, para quien era un ángel alegórico de la historia como catástrofe. De forma aún más perturbadora, Klee repetía a veces ciertas partes del cuerpo (como el rostro) en otras partes, como para literalizar una sensación esquizofrénica de dislocación del yo; Dubuffet hizo algo muy parecido.

Esta aparente ansiedad por las imágenes corporales pudo provocar un tratamiento paradójico de los límites en Klee y Ernst como en el arte esquizofrénico. En algunos casos los límites se borran, o se exageran, y a veces se exageran hasta el punto de borrarse de nuevo, como si, en el intento de subrayar las líneas que discurren entre el yo y el

mundo necesario para el sentido de autonomía, estas distinciones se anularan. Klee evoca un desmoronamiento de la figura y el fondo, una fusión del sujeto y el espacio, en *Perspectiva de habitación con habitantes* [2]. La ansiedad por los límites podía provocar también un contrapeso a este desmoronamiento, una visión paranoide del mundo como extrañado, y hostil en su extrañamiento. Ernst evoca esta alienación en *El dormitorio del amo* [3], donde los extraños ocupantes y el espacio sesgado parecen devolver la mirada de forma amenazadora al artista-espectador, como si una fantasía traumática, reprimida durante mucho tiempo, hubiera regresado de improviso para poseer a su «amo».

Mundos intermedios

En 1920, cuando estaba en plena relación con el arte de los enfermos mentales, Klee escribió su famoso «Credo creativo», que comienza: «El arte no reproduce lo visible; más bien, lo hace visible». Este principio señala la posición especial del primitivo, el niño y el enfermo mental para Klee: como habitantes de un «mundo intermedio» que «existe entre los mundos que perciben nuestros sentidos [...] todos siguen teniendo —o han redescubierto— el poder de ver». Este poder es visionario para Klee, y ya en 1912, en una reseña de Der Blaue Reiter, lo consideró necesario para cualquier «reforma» del arte. Pero, del mismo modo que Prinzhorn quiso ver el arte esquizofrénico como expresivo, sólo para descubrir que en muchos casos es radicalmente inexpressivo, es decir, expresivo sólo de retirada, Klee quiso ver ahí una inocencia de visión, sólo para descubrir una intensidad que a menudo rayaba en el terror, el terror del sujeto perdido en el espacio.



3 • Max Ernst, *El dormitorio del amo*, ca. 1920

Collage, gouache y lápiz sobre una página de un libro escolar. 16,3 x 22 cm

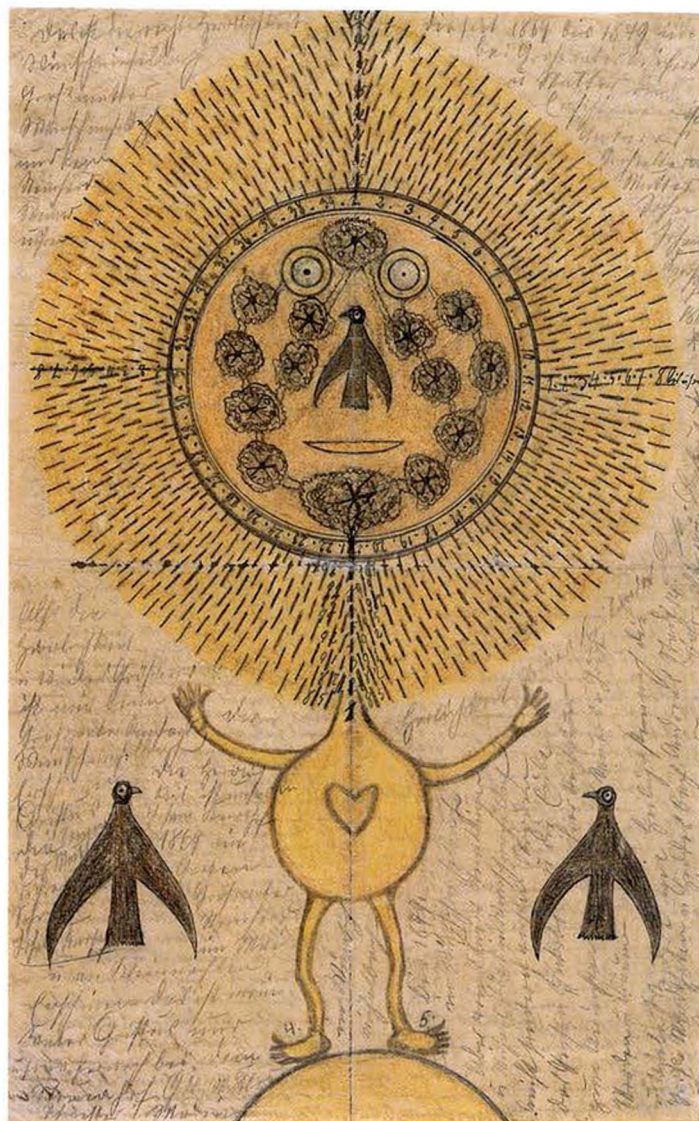
▲ 1924, 1946, 1959c

● 1916a, 1935

como en *Perspectiva de habitación con habitantes*, o de objetos visibles que se convierten en sujetos que ven, como en *El dormitorio del amo*.

Según Oskar Schlemmer, colega suyo en la escuela de arte y diseño de la Bauhaus, Klee tuvo conocimiento de la colección de Heidelberg antes de que Prinzhorn pronunciara una conferencia cerca de Stuttgart en julio de 1920; y según otro colega, Lothar Shreyer, Klee se identificó con las obras representadas en *La producción de imágenes de los enfermos mentales* al ser publicadas en 1922, y ello en una institución, la Bauhaus, conocida por su racionalismo. «Conoce esa excelente obra de Prinzhorn, ¿verdad?», hace observar Shreyer a Klee. «Ésta es un buen Klee. Y ésta también lo es, y ésta también. Mire estas pinturas religiosas. Hay una profundidad y un poder de expresión que nunca consigo en temas religiosos. Arte realmente sublime. Visión espiritual directa». Cuando Klee ilustra simplemente «temas religiosos», como en sus «ángeles», «fantasmas» y «videntes», a menudo no logra este «poder de expresión». Sin embargo, cuando evoca la «visión espiritual directa», a menudo se acerca a ella, una expresión que «hace visible». Pero precisamente aquí Klee corre el riesgo de una visión primordial que, lejos de ser inocente, es alucinatoria: el riesgo de una imagen que posea al artista. Este estado, demasiado «directo», demasiado «sublime», es evocado en alguna representación esquizofrénica, como *Figura-custodia* de Johann Knüpfer [4], uno de los diez «maestros» de Prinzhorn cuya obra Klee habría conocido. Una «custodia» es un «hacer visible»; en la Iglesia católica es un recipiente abierto o transparente en el que se expone la hostia para ser venerada. Pero esta «figura de custodia» es monstruosa, una imagen que, por oscura que sea para nosotros, parece demasiado transparente para la «visión religiosa» de su autor esquizofrénico, cuya intensidad brilla a través de lo no domesticado. Algunas obras de Klee captan un atisbo de esta misma intensidad, y quema su idea inocente del arte de los enfermos mentales.

Ernst no se hacía ilusiones en cuanto a la inocencia de la representación esquizofrénica; por el contrario, aprovechó sus alteraciones para sus propios fines antifundacionales, para trastocar el «principio de identidad» tanto en el arte como en el yo. Incluso antes de la Primera Guerra Mundial se había encontrado con el arte de los enfermos mentales durante sus estudios en la Universidad de Bonn (que incluyeron psicología); en un momento dado, planeó un libro sobre tales imágenes. «Conmovieron profundamente al joven», escribió Ernst en su tratado de arte y autoanálisis *Más allá de la pintura* (1948). «Sólo más tarde, sin embargo, descubriría ciertos «procedimientos» que le ayudaron a penetrar en aquella «tierra de nadie». Ya en sus tempranos collages dadaístas hechos en Colonia, Ernst no sólo asumió una imagen casi autista, «Dadamax», sino que también representó el cuerpo con aspecto casi esquizofrénico como máquina disyuntiva, disfuncional. Estas imágenes esquemáticas extrañadas son más cáusticas que los irónicos retratos mecanomórficos de los también dadaístas Duchamp y Picabia, pues señalan los daños narcisistas producidos por la guerra (en la que Ernst resultó herido). En un collage basado en una prueba de imprenta encontrada, *Máquina pequeña construida a sí misma* [5], el cuerpo es un estrafalario aparato roto. A la izquierda hay una figura de tambor con ranuras numeradas; a la derecha, un personaje trípode, que sugieren una cámara y un arma, como si el sujeto de la modernidad militar-industrial se redujera a dos funciones: la de máquina registradora y la de máquina de matar. Abajo discurre una confusa crónica de esta «anatomía»

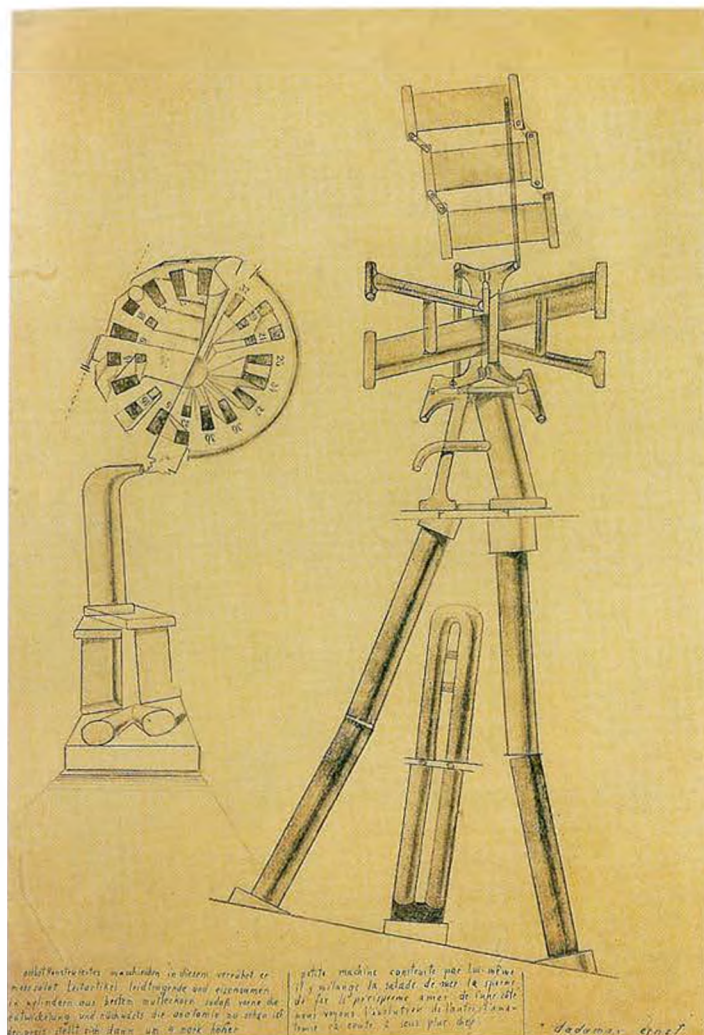


4 • Johann Knüpfer, *Figura-custodia*, 1903-1910
Lápiz y tinta sobre papel de escribir, 20,9 x 16,4 cm

acorazada, en alemán y en francés, que refunde sexo y escatología, como podría hacerlo un niño o un esquizofrénico. Esta «máquina pequeña construida a sí misma» recuerda de hecho un sucedáneo mecánico de un ego dañado, como se encuentra en algunas representaciones esquizofrénicas, pero es un sucedáneo que sólo debilita aún más a ese ego. En este autorretrato alienado, pues, Ernst evoca el desarrollo del sujeto militar-industrial como una regresión a las funciones rotas y las pulsiones desordenadas.

Fantasías traumáticas

Estos primeros collages (que incluyen, como en *El dormitorio del amo*, «sobrepinturas» sobre representaciones encontradas de viejos libros escolares) fueron decisivos para la definición de la imagen surrealista. «Introdujeron un esquema totalmente original de la estructura visual», escribió André Breton cuando se exhibieron por primera vez en París en 1921, «pero al mismo tiempo se corresponden exactamente con las intenciones de Lautréamont y Rimbaud en la poesía». Lautréa-



5 • Max Ernst, *Máquina pequeña construida a sí misma*, ca. 1920

Frotamientos de sello y lápiz de bloque de impresión con tinta sobre papel.
46 x 30,5 cm

mont fue el poeta-héroe del siglo XIX del Surrealismo cuya enigmática línea —«bello como el encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas en una mesa de disección»— fue adoptada como su divisa estética. El poeta francés Pierre Reverdy había definido ya la poética surrealista como «dos realidades, más o menos distantes, reunidas». Ahora bien, con el ejemplo de los *collages* de Ernst, Breton pudo definir también el arte surrealista como «la yuxtaposición de dos realidades más o menos distintas». Esa yuxtaposición es un principio del *collage*, pero, como Ernst señaló en una ocasión, «*Ce n'est pas la colle qui fait le collage*» («No es la cola lo que hace el *collage*»); otros «procedimientos» podían producir también ese efecto catalizador. Es fundamental en este punto la conexión entre un trastorno en la representación y un trastorno en la subjetividad, y es difícil imaginar esta estética de la des/conexión sin el modelo del arte esquizofrénico. De hecho, cuando Ernst se trasladó a París en 1922 para unirse a los futuros surrealistas, llevó consigo un ejemplar de *La producción de imágenes de los enfermos mentales*, como regalo para Paul Éluard, que en el mismo año colaboró con Breton en una simulación poética de la locura titulada *Inmaculada Concepción*.

Ernst conecta las alteraciones de la imagen y el yo en *Más allá de la pintura*. El libro comienza con una «visión de duermevera» fechada como «de hace cinco a siete años», en la que el pequeño Max ve cómo

su pícaro padre hace marcas «jubilosamente obscenas» en un panel. Este primer encuentro con la pintura se proyecta en términos de una «escena primaria», que Freud definió como la fantasía de la relación sexual entre los progenitores a través de la cual el niño descifra el enigma de sus orígenes. Ernst usa este tropo de la escena primaria en las historias de los orígenes de todos los procedimientos «más allá de la pintura» que introdujo en el repertorio surrealista: *collage*, *frottage* (imagen producida mediante frotamiento), *grattage* (imagen producida mediante raspado), etc. Mediante tales procedimientos intentó «desublimar» el arte, abrirlo a pulsiones y alteraciones psicosexuales. De nuevo, su ideal alucinatorio parece avalado por la representación esquizofrénica: «Me sorprendieron», escribe Ernst a propósito de estos experimentos, «la repentina intensificación de mis capacidades visionarias y la sucesión alucinatoria de imágenes contradictorias superpuestas, una sobre otra, con la persistencia y la rapidez características de los recuerdos enamorados».

De este modo Ernst trabajó no sólo para utilizar la fantasía traumática en el arte, sino también para desarrollarla como una teoría general de la práctica estética: «Es como espectador como el autor asiste [...] al nacimiento de su obra. [...] El papel del pintor es [...] proyectar aquello que se ve en él». Aquí de nuevo, teniendo en mente la escena primaria, Ernst sitúa al artista como participante dentro y como *voyeur* fuera de la escena de su arte, como creador activo de su fantasía y receptor pasivo de su imagen. Las fascinaciones visuales y las confusiones sexuales de la escena primaria rigen no sólo su definición de *collage* —«la combinación de dos realidades, irreconciliables en apariencia, sobre un plano que aparentemente no se ajusta a ellas»—, sino también su descripción de su finalidad —perturbar el «principio de identidad», «abolir» la ficción del «autor» como unitario y soberano. Sus imágenes provocadoras llevan a cabo la alteración formalmente más que temáticamente. Por ejemplo, aun cuando *El dormitorio del amo* alude a una escena primaria, es en la des/conexión formal de la imagen —su escala contradictoria, su perspectiva inquieta, la yuxtaposición disparatada (mesa, cama, armario, árbol; ballena, oveja, oso, pez, serpiente)— donde se evoca la fantasía traumática, donde se produce el afecto paranoide. Tales son los «procedimientos» que le ayudaron a penetrar en aquella «tierra de nadie» de la representación esquizofrénica.

BIBLIOGRAFÍA

- ERNST, Max, *Beyond Painting*, Nueva York, Wittenborn & Schultz, 1948.
FOSTER, Hal, *Prosthetic Gods*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2004 [ed. cast. de próxima aparición en Akal].
GILMAN, Sander L., *Difference and Pathology: Stereotypes of Sexuality, Race, and Madness*, Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 1985.
KLEE, Felix, *Paul Klee: His Life and Work in Documents*, Nueva York, George Braziller, 1962.
PRINZHORN, Hans, *Artistry of the Mentally Ill*, trad. Eric von Brockdorff, Nueva York, Springer-Verlag, 1972 [ed. cast.: «Introducción a la producción de imágenes de los enfermos mentales: una contribución a la psicología y la psicopatología de la configuración», en *La Colección Prinzhorn: trazos sobre el bloc mágico*, catálogo de exposición, Barcelona, Actar, 2001].
SPIES, Werner, *Max Ernst Collages: The Invention of the Surrealist Universe*, trad. John William Gabriel, Nueva York, Harry N. Abrams, 1991.

La Bauhaus, la escuela de arte y diseño modernos más influyente del siglo xx, celebra su primera exposición pública en Weimar, Alemania.

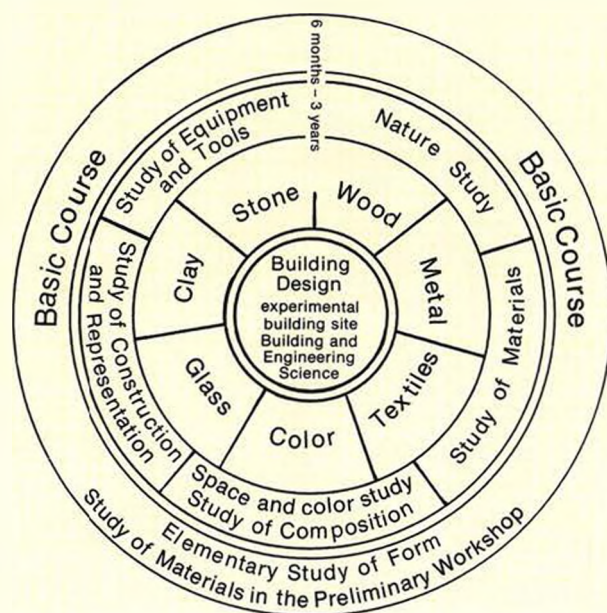
La Bauhaus nació con la República de Weimar, en 1919, y murió con ella a manos de los nazis en 1933. Surgió del movimiento de Artes y Oficios como fusión de la Escuela de Artes y Oficios de Weimar, creada en 1904 por el arquitecto y artista belga del *Art Nouveau* Henry van de Velde (1863-1957), y la Academia de Bellas Artes de Weimar, que se escindió de la Bauhaus un año después, en 1920. Como escribió en 1923 el arquitecto alemán Walter Gropius (1883-1969), primer director de la Bauhaus, «[John] Ruskin y [William] Morris en Inglaterra, Van de Velde en Bélgica, [Joseph Maria] Olbrich, [Peter] Behrens y otros en Alemania y, finalmente, la Werkbund alemana descubrieron la base de una reunión entre las artes creativas y el mundo industrial». Pero esta «reunión» fue el proyecto de la Bauhaus mucho más que de sus antecedentes de Artes y Oficios y *Art Nouveau*; de hecho, la adopción final del «mundo industrial» señaló el fin efectivo de estos movimientos anteriores.

Esa adopción comenzó en 1922-1923. El líder holandés de De Stijl, Theo van Doesburg, había visitado la escuela en 1921-1922, y el constructivista ruso El Lissitzky también estuvo en Weimar en 1922 para asistir al «Congreso Constructivista-Dadaísta» (organizado por Van Doesburg). Pero el giro hacia el diseño industrial no se aseguró hasta la contratación del artista húngaro László Moholy-Nagy (1895-1946) como profesor en 1923. En 1925, tras un cambio conservador en el gobierno regional de Weimar, la Bauhaus se trasladó hacia el norte, a la ciudad industrial de Dessau, donde su implicación en el diseño industrial se ahondó. En 1928, Gropius fue sustituido en el cargo de director por el arquitecto suizo Hannes Meyer (1889-1954), marxista acérrimo con el que, irónicamente, la escuela alcanzó su único éxito comercial. Debido a problemas políticos, sin embargo, Meyer fue sustituido en 1930 por el arquitecto alemán Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969), que en 1932, tras otro cambio conservador en el gobierno regional, trasladó la Bauhaus a Berlín. Un año más tarde, poco después de la llegada de Hitler al poder, los nazis la cerraron. El hecho de que el cierre fuera una de las primeras supresiones de los nazis atestigua la fuerza de la idea de la Bauhaus, que no terminó ahí. De hecho, esta idea se propagó con la emigración tanto de profesores como de alumnos (Gropius, por ejemplo, fue presidente del departamento de arquitectura de la Universidad de Harvard de 1938 a 1952). Después de la Segunda Guerra Mundial se intentaron reencarnaciones en los Estados Unidos, con Moholy-Nagy, y también en Europa, y la Bauhaus sigue teniendo una vida póstuma en todo Occidente, no sólo en muchas escuelas

de arte y de arquitectura, sino también en innumerables copias de sus muebles y aparatos, objetos domésticos y accesorios, tipos de letra y composiciones.

Fundamentos de materiales y formas

Con motivo de su fundación, Gropius definió la Bauhaus como un «sistema completo» con una «actividad teórica de arte académico combinado con la actividad práctica de una escuela de artes y oficios». La idea de la Bauhaus era unir las disciplinas de las bellas artes y la artes aplicadas bajo la de la construcción en una nueva *Gesamtkunstwerk*, «obra de arte total», pese a que la escuela no tuvo un departamento de arquitectura propiamente dicho hasta 1927. Su programa de estudio inicial constaba de dos partes básicas [1]. La primera era la instrucción en los talleres de oficios: escultura, carpintería, metal, cerámica, vidrieras, pintura mural y tejido, este último a cargo de una de las escasas mujeres instructoras, la competente Gunta Stölzl (1897-1983). La segunda era la instrucción en los «problemas de la forma» artísticos: estudio de la naturaleza y los materiales; aprendi-



1 • Programa de estudios de la Bauhaus de Weimar, 1923

zaje de materiales, herramientas, construcción y representación; y teoría del espacio, el color y la composición. Los «maestros de taller» –artesanos– dirigían la primera instrucción, en tanto que los «maestros de la forma» –artistas– dirigían la segunda, aunque varios miembros del segundo grupo también participaron en los talleres. Pese a los intentos de igualdad, los maestros de taller han seguido siendo desconocidos, en tanto que entre los maestros de la forma figuran artistas del siglo xx tan conocidos como Wassily Kandinsky y Paul Klee.

En 1919 Gropius sólo pudo permitirse tres contrataciones: el pintor místico suizo Johannes Itten (1888-1967), que desarrolló el primer curso preliminar que se exigía a todos los estudiantes; el pintor germano-estadounidense Lyonel Feininger (1871-1956), que desarrolló un estilo cubista con líneas angulares, casi góticas [2]; y el escultor alemán Gerhard Marcks (1889-1981), que fue maestro de cerámica. En la siguiente tanda de contrataciones llegaron los bauhausianos más conocidos. Oskar Schlemmer (1888-1943), que llegó a finales de 1920, fue maestro de escultura y, desde 1923, también maestro de teatro; también hizo murales (varios dentro de la Bauhaus), a los que se adaptaban bien sus figuras de marionetas abs-

tractas en relieve geométrico poco resaltado. Klee llegó también a finales de 1920, seguido por Kandinsky a principios de 1922. Aunque los inicios expresionistas de la Bauhaus entraron en conflicto con sus inclinaciones constructivistas tras la llegada de Moholy-Nagy, la mayoría de sus artistas eran modernos en el sentido de que todos intentaban poner al descubierto los fundamentos de los materiales, las formas y los procesos. Fue esta indagación lo que impulsó el programa de estudios nuclear de la Bauhaus, y de todas las instituciones posteriores que se inspiraron en ella. Esto puede decirse también de los talleres de artesanía: «No fundamos nuestro taller [de tejido] a partir de un romanticismo sentimental ni como protesta contra el tejido a máquina», señaló Stölzl a posteriori. «En cambio, queríamos desarrollar la mayor variedad de tejidos con los medios más sencillos, para así hacer posible que los estudiantes hicieran realidad sus propias ideas».

La variedad de esta investigación puede evocarse mediante los cursos que impartían sus figuras más célebres. Klee y Kandinsky impartieron un curso de diseño al alimón. Los dos tenían tendencias metafísicas, pero también podían ser analíticos. Para Klee, la teoría debía surgir de la práctica; «intuición unida a investigación» fue el credo de sus enseñanzas así como de su arte. Animaba a los estudiantes a desarrollar técnicas artísticas análogas a los procesos naturales, para encontrar «el devenir de las formas», «los antecedentes de lo visible». Al igual que Kandinsky, comenzó con los elementos básicos del punto y la línea, a los que consideraba activos, pasivos o neutros. Aun cuando valoraba la variedad afectiva en la línea (su famosa definición de dibujo es «una línea que sale a pasear»), apreciaba sobre todo la armonía compositiva. Lo mismo pensaba Kandinsky, y en este sentido los dos adoptaron la música como parangón del arte abstracto (Klee fue también un violinista de talento).

Al igual que Klee, Kandinsky desarrolló una psicología de los elementos pictóricos, pero su pedagogía era más dogmática, en parte porque estaba bien establecido como artista y como profesor por igual (había creado el programa para el Instituto de Arte y Cultura de Moscú –Inkhuk– en 1920). Sus enseñanzas se centraron en los aspectos analíticos del dibujo y los efectos emotivos del color. En el primer curso, Kandinsky exigió a los estudiantes que hicieran abstracción a partir de un objeto dado: primero para reducir una naturaleza muerta a una forma simple, después para convertir esa forma en un dibujo, y finalmente para marcar las tensiones en ese dibujo como base para una composición abstracta. En el segundo curso, Kandinsky enseñaba una teoría del color estructurada en contrarios como amarillo y azul (para él, el amarillo era cálido y expansivo, y el azul frío y recesivo), con la idea de que podía desarrollarse un lenguaje visual que fuera más inmediato que cualquier comunicación verbal. Postulaba una psicología de la línea semejante (por ejemplo, lo vertical como cálido, las horizontales como frío) y combinaba estas ideas del color y la línea en una teoría general de la composición. Un cuestionario distribuido por Kandinsky sugiere su aroma: pidió a sus colegas de la Bauhaus que rellenaran un triángulo, un cuadrado y un círculo en blanco con los colores que cada una de estas formas suscitase; su propia respuesta (la correcta) era amarillo, rojo y azul, respectivamente. Así pues, a pesar de su reivindicación de sistema, su teoría seguía siendo subjetiva, por no decir arbitraria, como lo fue la pintura que surgió a partir de ella. De hecho, lo que tanto el sistema como la pintura proclamaban, más que una «necesidad interior» del espíritu o una ley universal de la



2 • Lyonel Feininger, *La catedral del futuro*, 1919

Xilografía para el Programa de 1919 de la Bauhaus, dimensiones desconocidas

composición, como él afirmaba, es una ansiedad en relación con la arbitrariedad de la abstracción, y un intento de refundarla en un significado apodíctico.

De la artesanía a la industria

La verdadera batalla de la Bauhaus no tuvo lugar en estas clases de diseño sino en el *Vorkurs*, un curso semestral de prueba que todos los estudiantes debían seguir. Su primer instructor fue Itten, que, influido por Kandinsky antes de su llegada, también investigó los efectos psicológicos de la línea y el color, que Itten entendía en términos casi místicos. Incluso cuando sus alumnos investigaban los materiales naturales y dibujaban diagramas de pinturas de los Maestros Antiguos, se les pedía que captasen el espíritu de esas cosas. Cuando Moholy-Nagy substituyó a Itten como director del *Vorkurs* en 1923, todo pareció cambiar, salvo quizá la base ética de la instrucción. Allí donde Itten vestía como un monje y aborrecía las máquinas, Moholy-Nagy parecía un ingeniero y proclamaba que la máquina era «el espíritu de este siglo». Se acabaron los ejercicios de meditación con materiales naturales y Maestros Antiguos; llegó el análisis constructivista de los nuevos medios y las técnicas industriales. Autodidacta, ▲ Moholy-Nagy era proteico en su producción. Hizo *collages* y fotomontajes, fotografías y fotogramas (fotografías sin cámara en las que diversos objetos se colocan sobre papel revestido y se exponen a la luz), construcciones metálicas y «moduladores del espacio ligero» [3] (construcciones cinéticas con luces), etc. Mientras que Itten había diagramado obras maestras, la leyenda dice que Moholy-Nagy ordenó en una ocasión pinturas geométricas a partir del rótulo de una fábrica, literalmente dio la orden por teléfono. Pero en todos estos experimentos Moholy-Nagy fue ferozmente analítico y lógico, comprometido con entender «la nueva cultura de la luz». Si los estudiantes se habían cansado del comportamiento cultista de Itten en el momento de su dimisión en octubre de 1922, les sorprendió el rigor racionalista de Moholy-Nagy. Pero cuando éste dimitió en 1928, este rigor había pasado a ser sinónimo de la idea de la Bauhaus, y fue continuado por Josef Albers, su colaborador en el *Vorkurs* y también • promotor de los principios de la Bauhaus en los Estados Unidos después de la Segunda Guerra Mundial.

Todas las historias de la Bauhaus señalan su giro de la artesanía preindustrial al diseño industrial. La primera postura se manifestó en el programa de 1919, redactado por Gropius para anunciar la escuela («Arquitectos, escultores, pintores, todos debemos regresar a los oficios»), en tanto que la segunda data de 1923, cuando Gropius dio a conocer un nuevo documento de posición, «Arte y tecnología: Una nueva unidad», en la primera exposición de la Bauhaus, que pretendía demostrar el nuevo enfoque. Los estudios específicos sólo matizan el giro como una progresión de un temprano concepto medievalista de oficio a una idea industrialista posterior de oficio. El primero fue propuesto inmediatamente después de la Primera Guerra Mundial para escapar del «diletantismo» del arte académico, para reunir las disciplinas artísticas y las prácticas artesanales bajo la *Gesamtkunstwerk* de la construcción, y de ese modo volver a conectar no sólo a los artistas con los artesanos sino también a estos dos grupos con los trabajadores y el Volk (el pueblo). La segunda fue propuesta a mediados de la década de 1920 como una preparación necesaria para el nuevo



3 • László Moholy-Nagy, *Modulador luz-espacio*, 1930

Escultura cinética de acero, plástico, madera y otros materiales con motor eléctrico, 151 x 70 x 70 cm



4 • Joost Schmidt, cartel para la Exposición de la Bauhaus, celebrada en Weimar, julio-septiembre de 1923

1920-1929

artista como diseñador ahora que la producción industrial se había recuperado un tanto después de la guerra.

Las pruebas de esta transformación son abundantes. El sello original de la Bauhaus fue la figura de un bastón expresionista con emblemas de los oficios bajo un marco de madera diseñado por Karl Peter Röhl (1890-1969); en 1921 fue sustituido por un confiado perfil constructivista con las letras de Bauhaus diseñadas por Schlemmer. En 1919, la proclama de la Bauhaus fue ilustrada con un grabado en madera gótico-cubista de «la catedral del futuro», obra de Feininger [2]; en 1923 la exposición de la Bauhaus se anunció por medio de un cartel litografiado racionalista de Joost Schmidt (1893-1948) que extendió el semblante constructivista de Schlemmer a una figura a la vez humana, máquina y planta arquitectónica [4]. Hasta esa época el edificio emblemático de la Bauhaus era la casa de Artes y Oficios construida en Berlín por Gropius y Adolf Meyer (1881-1929) para el comerciante en madera Adolf Sommerfeld; en 1923, para la exposición de la Bauhaus, Georg Muche (1895-1987), que había llegado a la Bauhaus tan místico como Itten, modeló una «máquina para vivir dentro» de acero y hormigón. Pero el verdadero hito del cambio pedagógico fue la sustitución del místico Itten y su curso nuclear basado en el ejercicio de meditación por el tecnófilo Moholy-Nagy y su curso basado en el análisis estructural. La transformación se institucionalizó en 1925, cuando la Bauhaus se trasladó a una planta moderna diseñada por Gropius en Dessau [5], y fue rebautizada como «instituto de diseño» con un nuevo programa, y creó una sociedad limitada para el comercio y las patentes.

Así pues, la transformación no está en disputa; la cuestión es cómo entenderla. Ni golpe de Estado de la noche a la mañana ni transición ordenada, el cambio de «oficio» a «industria» fue impulsado por fuerzas contradictorias que ya existían en la Bauhaus. (Estas fuerzas también estaban activas, por ejemplo, en la Deutscher Werkbund, la asociación de artistas e industriales fundada por el arquitecto Hermann Muthesius en 1907, en la que Henry van de Velde propugnó una base artesanal para el diseño, mientras Muthesius insistió en los prototipos industriales.) Así pues, más que una oposición personal, Itten y Moholy-Nagy registraron una contradicción histórica, al igual que la discrepancia entre la artesanía defendida por Gropius en los primeros tiempos y el compromiso tecnológico de su arquitectura, tanto al

principio como al final (como en su gran fábrica de calzado Fagus de 1911). En principio, la Bauhaus fue siempre socialista, pero su socialismo cambió a medida que se desarrollaba su contradicción socioeconómica. En su primer momento, incluso cuando la Bauhaus volvía la vista hacia modelos del pasado como los gremios medievales, también proclamó una utopía futura de artistas-artesanos unidos bajo la construcción. En su segundo momento, sin embargo, esta alianza futurista se convirtió en una alianza de colegas productores en el diseño industrial. En cierto sentido, su contradicción histórica se capta en el término mismo «Bauhaus»: aun cuando invoca el diseño moderno para todos hoy —la arquitectura racionalista, los muebles tubulares, la tipografía de palo, etc.—, el nombre tiene en realidad su origen en el término medieval *Bauhütte*, o alojamiento para albañiles.

Crisis y cierre

«La Bauhaus se fundó originalmente con visiones de la catedral del socialismo, y los talleres se establecieron a la manera de los aposentos de la catedral», escribió Schlemmer en noviembre de 1922. «Hoy debemos pensar en el mejor de los casos en términos de la casa. [...] Ante la difícil situación económica, es nuestro cometido ser pioneros de la sencillez». Como Schlemmer percibió en la época, las dos posiciones básicas de la Bauhaus respondían a dos Alemanias diferentes: un país anárquico de 1919 que, desgarrado por una guerra perdida, un káiser abdicado y una revolución fallida, estaba desesperado por restablecer la comunidad cultural; y una frágil república de 1923 que, agrietada por la inflación, estaba igualmente desesperada por modernizarse industrialmente. Lejos de estar muerto en 1919, el movimiento Artes y Oficios fue recibido como una salvación para las divisiones laborales y los conflictos de clases puestos al descubierto por la guerra. Asociaciones de artistas y arquitectos como Novembergruppe (llamado así en honor de la fallida revolución de noviembre de 1918 en Alemania) y Arbeitsrat für Kunst (Consejo de Trabajadores por el Arte) mantenían un «anticapitalismo romántico» en el primer plano del debate cuando la Bauhaus se fundó. «A pesar de sus males», escribió en 1919 Gropius, que perteneció a ambos grupos, «el bolchevismo es probablemente el único camino para crear las condiciones previas para una nueva cultura». ¿Qué sucedió hasta 1923 para hacerle dejar su romanticismo artesanal, proponer una «nueva unidad» del arte y la tecnología, defender el diseño industrial y buscar la asociación capitalista?

Más táctico que oportunista, Gropius tuvo que luchar para mantener abierta la Bauhaus entre la crisis y la controversia, tanto interna como externa. Antes de 1923, mientras la inflación paralizaba la economía alemana (Herbert Bayer [1900-1985], estudiante/profesor de la Bauhaus, diseñó un billete de un millón de marcos para circulación general en 1923), un programa de artesanía tenía todo el sentido. A finales de 1923, sin embargo, la moneda se reformó, y a principios de 1924 comenzó el plan de préstamo Dawes de los Estados Unidos; la industria alemana se recuperó lentamente y pronto floreció con las inversiones extranjeras y las nuevas tecnologías. Fue en este breve período de relativa prosperidad, que continuó hasta la crisis de Wall Street en 1929, cuando la Bauhaus giró hacia el diseño industrial. La posición paradójica de Alemania entre el Este y el Oeste ayudó a su reorientación: los experimentos culturales del Constructivismo ruso



5 • Walter Gropius, los edificios de la Bauhaus, Dessau, ca. 1925



6 • Marcel Breuer, *Silla de listones*, 1922
Madera de peral

inspiraron gran interés (véase de nuevo la reiterada presencia de El Lissitzky en Alemania), pero también lo hicieron las técnicas industriales del fordismo (la autobiografía de Henry Ford fue un éxito de ventas en Alemania en 1923). En efecto, la Bauhaus adaptó el aspecto ideológico del primero para moderar la lógica económica del segundo; pero entonces ¿qué podía hacer después de una revolución fallida en un Estado controlado por los capitalistas? En cualquier caso, tras su traslado a Dessau, los «maestros» pasaron a ser «instructores», los talleres centrados en la experiencia del material se convirtieron en laboratorios basados en el principio de la función, y la formación no tardó en dividirse en dos tipos: trabajo en técnicas de construcción y trabajo en prototipos industriales. Se abandonaron prácticas como la talla en madera, las vidrieras y la cerámica, los talleres de metal y carpintería se combinaron, y la imprenta se entregó al diseño (en el que sobresalió Bayer en particular).

Sin embargo, la verdadera interacción con la industria fue limitada, aunque no tanto como en el Constructivismo ruso, que trató con una industria hambrienta de materias primas y suspendida entre una política comunista rígida y una capitalista reformista. En 1924 la Bauhaus solo tenía 20 contratos con empresas alemanas, en gran parte trabajo de publicidad. Esto no significa negar la gran brillantez del diseño de la Bauhaus ni su gran influencia en la producción posterior. Además de los famosos aparatos de Moholy-Nagy y las sillas de Marcel Breuer (1902-1981) [6], la obra de Marianne Brandt (1893-1983)



7 • Marianne Brandt y Hein Briedendiek, *lámpara de mesita*, 1928
Diseñada para Körting y Mathiesen

es extraordinaria en calidad y variedad; aunque es más conocida por sus vajillas, sus mayores éxitos fueron sus lámparas (con su base en forma de cuña y su pantalla a modo de campana para dirigir la luz, su lámpara de lectura [7] marcó la pauta para las décadas siguientes, y también innovó con lámparas para otros usos, así como lámparas de techo dispuestas en globos opacos y cristal esmerilado). Sólo hay que apuntar que la nueva meta de la participación industrial no se hizo realidad más que la vieja meta de la rehabilitación de la artesanía. Pues ambas fueron respuestas a un problema histórico que la Bauhaus por sí sola no podía resolver: cómo abordar la división del trabajo entre las disciplinas artísticas y las prácticas artesanales, por una parte, y adaptar ambas a la modernización capitalista de Alemania, que fue intensiva porque fue tardía, por otra. Los nazis tenían una solución diferente, en la que las fuerzas polares que la Bauhaus intentó moderar —el atavismo hacia un pasado teutónico mítico y la aceleración hacia un futuro industrialista capitalista— se unieron a la fuerza en una mezcla mortífera.

BIBLIOGRAFÍA

- BAYER, Herbert et al., *Bauhaus 1919-1928*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1938.
 FORGACS, Eva, *The Bauhaus Idea and Bauhaus Politics*, Budapest, Central European University Press, 1995.
 FRANCISCONO, Marcel, *Walter Gropius and the Creation of the Bauhaus in Weimar*, Urbana, University of Illinois Press, 1971.
 MOHOLY-NAGY, László, *Painting, Photography, Film (1927)*, trad. Janet Seligman, Cambridge, Mass., MIT Press, 1969 [ed. cast.: *Pintura, fotografía, cine y otros escritos sobre fotografía*, trad. Gonzalo Vélez y Cristina Zelich, Barcelona, Gustavo Gili, 2005].
 WHITFORD, Frank, *Bauhaus*, Londres y Nueva York, Thames & Hudson, 1984 [ed. cast.: *La Bauhaus*, Barcelona, Destino, 1995].
 WINGLER, Hans (ed.), *The Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin, Chicago*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1969 [ed. cast.: *La Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin: 1919-1933*, Barcelona, Gustavo Gili, 1960].

André Breton publica el primer número de *La Révolution surréaliste* y establece los términos de la estética surrealista.

Formado como joven poeta en las poco propicias condiciones de la Francia de la Primera Guerra Mundial, André Breton (1896-1966) quedó profundamente marcado por dos fenómenos que se reforzaron mutuamente. El primero fue su servicio como camillero en una sala de pacientes afectados por las bombas en el hospital de Val de Grâce, en París; el segundo fue su encuentro con la sensibilidad del Dadaísmo en la persona de Jacques Vaché, *revolté* permanente y adepto del absurdo absoluto de la vida.

La ferviente aceptación por Breton de las ideas del psicoanálisis —el inconsciente, el principio del placer, el poder expresivo del síntoma y de los sueños, la ansiedad de la castración, incluso la pulsión de muerte— tenían su origen en su experiencia con víctimas de trauma profundamente alteradas. Y la naturaleza misma de sus traumas —que pudiera suceder algo para lo que no había manera de prepararse con antelación— encaja, además, con las ideas absurdas de Vaché. La idea de la vida como una serie de conmociones impredecibles e incontrolables fue materializada por Breton y Vaché en un tipo de espectáculo cinematográfico en el que entraban y salían de proyecciones en rápida sucesión y sin tener en cuenta para nada el programa, produciendo de ese modo un *collage* aleatorio de experiencias visuales y narrativas totalmente fuera de su control. Unos años más tarde Breton pondría esta actitud de apertura a lo que pudiera suceder —o *disponibilité*— al servicio de la poesía en *Les Champs magnétiques* (*Los campos magnéticos*, 1920), que escribió con Philippe Soupault como ejercicio de fluir de la conciencia y que compuso, en este sentido, «automáticamente».

Cuando a Breton le llegó el momento de separarse de las actividades dadaístas que había organizado en París el poeta rumano Tristan Tzara tras el final de la guerra y una vez que los dadaístas del Cabaret Voltaire pudieron trasladarse de Zúrich a Francia, utilizó la forma vanguardista del manifiesto para exponer los términos de lo que anunció como un nuevo movimiento. «SURREALISMO: sustantivo, masculino», decía su definición, «Automatismo psíquico puro. [...] Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral.» Y los dos caminos que el manifiesto exponía para captar los productos del automatismo psíquico eran (1) la clase de escritura automática que *Los campos magnéticos* habían explorado ya; y (2) los relatos irracionales que proporcionaban los sueños. De hecho, el primer acto del nuevo movimiento fue montar una oficina central para recoger esos relatos (ofrecidos por sus jóvenes miembros) y fundar una revista, *La Révolution surréaliste*, en la que publicarlos.

La interpretación de los sueños

Nada de esto era muy prometedor, podría decirse, desde el punto de vista de las artes visuales, y de hecho el primer editor de la revista, Pierre Naville (que abandonó el movimiento en 1927 para ser secretario de León Trotsky), abrió fuego contra la idea de cualquier tráfico con las bellas artes o los refinamientos de estilo: «No tenemos gusto», escribió en el tercer número de la revista (1925), «sino disgusto. [...] Nadie puede estar todavía en la oscuridad en relación con el hecho de que no exista una pintura surrealista. Ni las marcas de lápiz depositadas por gestos aleatorios, ni la imagen que reconstruye figuras del sueño. [...] Pero existen los espectáculos. [...] La calle, los quioscos, los automóviles, las farolas contra el cielo». Y de acuerdo con esta llamada a los fenómenos de la cultura de masas en lugar del «arte», Naville ilustró la revista principalmente con fotografías, muchas de ellas anónimas.

Pero Breton, que era un esteta hasta la médula —fue él quien medió en la venta de *Les Femmes d'Alger* de Pablo Picasso al diseñador de moda Jacques Doucet; fue él quien adquirió profusamente obras de la reserva de pinturas cubistas de Daniel-Henry Kahnweiler secuestradas durante la guerra en las subastas gubernamentales de 1921 y 1922; fue él quien reunió una extraordinaria colección de arte tribal—, contraatacó, quitándole la revista a Naville a finales de 1925. A partir de entonces comenzó a publicar el tratado serializado «Surrealismo y pintura», en el que reivindicó diversos artistas mayores • como surrealistas sin saberlo (Picasso y Giorgio de Chirico [1]), un ■ grupo de figuras dadaístas como surrealistas en el umbral (Max Ernst y Man Ray [1870-1976]) y un grupo de artistas más jóvenes como ♦ surrealistas incipientes (André Masson [1896-1987] y Joan Miró [1893-1983]).

Insistiendo en que el automatismo psíquico podía salir de hecho del pincel o del lápiz, Breton acogió con agrado la producción incontrolada de dibujos automáticos y pinturas goteadas de arena de Masson, los «cuadros oníricos» goteados y rociados de Miró, los frotados (*frottages*) como en trance de Ernst. El traslado de «poemas» escritos colectivamente que generaban «automáticamente» imágenes sorprendentes (llamadas «cadáveres exquisitos» después del primer resultado: «el cadáver exquisito bebe el vino nuevo») a juegos de dibujo colectivo le parecieron un paso obvio. Pero al mismo tiempo Breton insistió también en la importancia de que la idea del síntoma o trance o índice diera pruebas irrefutables de lo que se esconde tras la realidad registrando una perturbación en su superficie. En la prác-

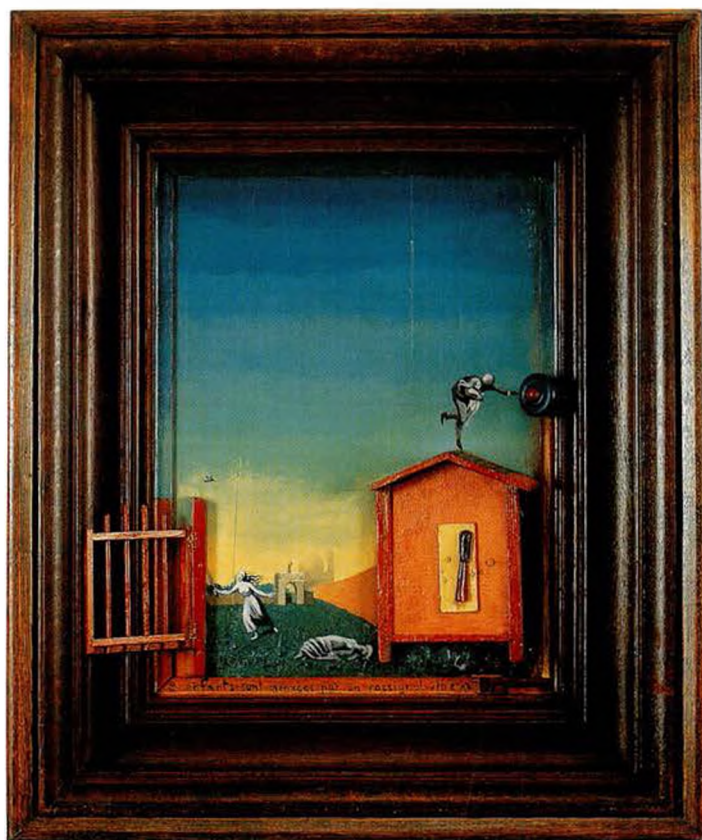
tica esto significó que continuó con la dependencia de la fotografía, no sólo en números posteriores de la revista sino también en las páginas de sus tres «novelas» autobiográficas, la primera de las cuales, *Nadja*, se publicó en 1928.

El salto del texto automático a la fotografía parece ciertamente grande. El primero es irracional y caótico, en tanto que la segunda es mecánica y está organizada en torno al mismo mundo que el inconsciente se esfuerza por alterar. Pero en el estudio que Breton hizo en «Surrealismo y pintura» estos dos polos están representados: el automatismo por los derrames y nieblas líquidos de las pinturas de colores abiertos de Miró o por los meandros de los dibujos automáticos de Masson; lo fotográfico por las impresiones en gelatinobromuro de Man Ray, reproducidas con frecuencia en *La Révolution surréaliste*, o las pinturas oníricas vistas de Ernst, como *Dos niños amenazados por un ruiseñor* [2].

Es esta esquizofrenia estilística la que ha hecho que el surrealismo sea tan esquivo para muchos historiadores del arte. Por una parte, un sesgo iconográfico ha explotado la heterogeneidad formal del movimiento para impulsar una lectura temática de su producción, reuniendo obras bajo diversas categorías. Algunas de ellas reflejan preocupaciones psicoanalíticas, como la ansiedad de la castración (que produce el miedo a los genitales femeninos e imágenes que giran en torno a la idea de la *vagina dentata*) y el fetichismo; otras guardan relación con la experiencia cauterizadora de la Primera Guerra Mundial, como el páramo desorientador de las trincheras o las grotescas fisonomías de los heridos o el deseo de regresión a un estadio primitivo de la humanidad. Por otra parte, cierto



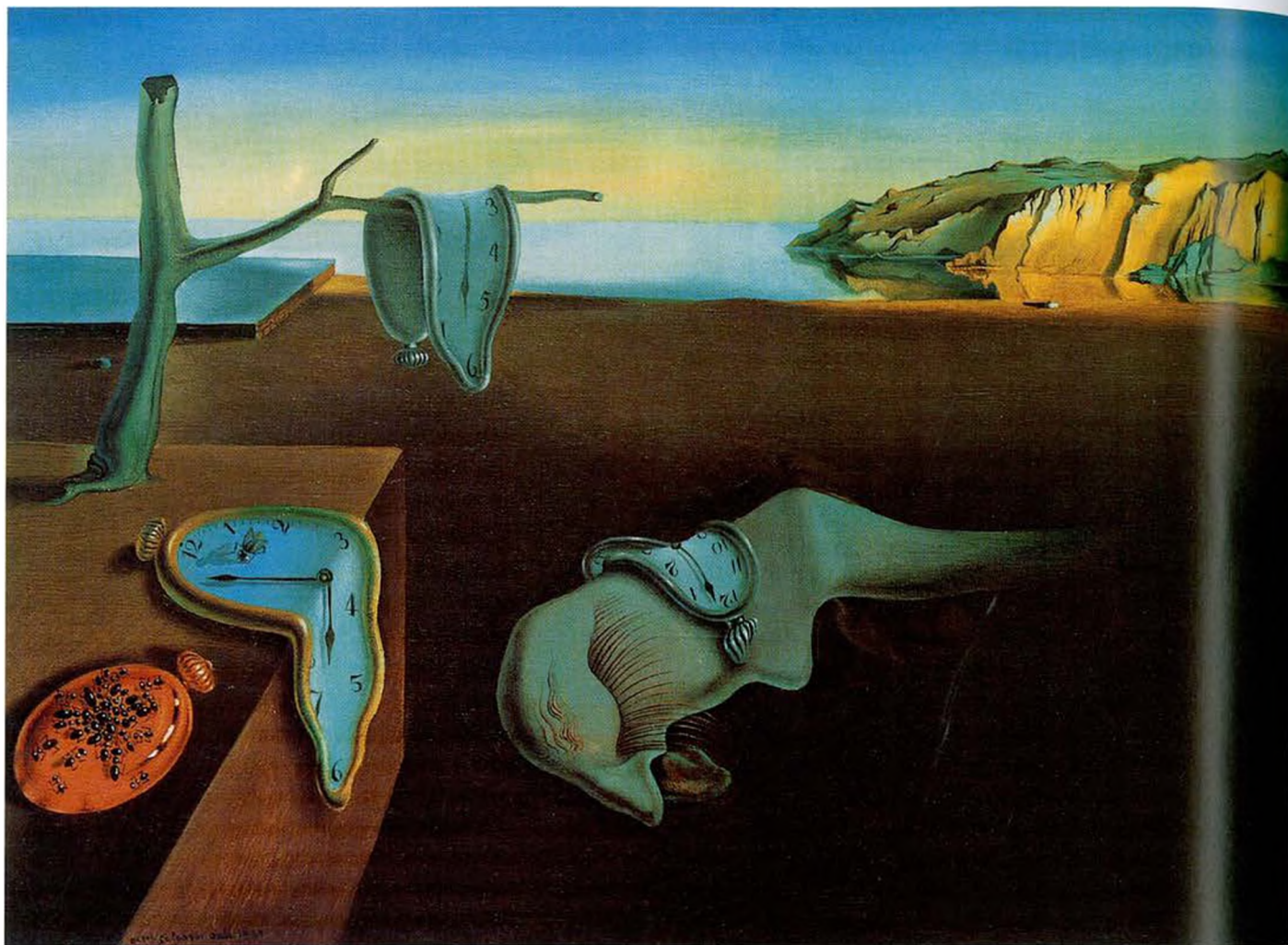
1 • Giorgio de Chirico, *El cerebro del niño*, 1914
Óleo sobre lienzo, 80 x 65 cm



2 • Max Ernst, *Dos niños amenazados por un ruiseñor*, 1924
Óleo sobre tabla en marco original, 69,9 x 57,2 x 11,4 cm

tipo de modernidad quiere reivindicar las partes de la producción visual del Surrealismo que parecen aceptablemente abstractas —Miró y la mitad de Ernst que se circunscribe al *frottage*—, descartándose al mismo tiempo de todo lo que parezca retrógrado y antimoderno por ser demasiado suavemente realista, como otras partes de Ernst, el De Chirico tardío (y repetitivo) y René Magritte, y, a partir de 1930, los cuadros oníricos representados fotográficamente de Salvador Dalí [3].

El hecho de que Miró se preste a esta tendencia moderna es fácil de comprobar. Tras comenzar su andadura en Barcelona a finales de la década de 1910 como pintor derivado de los fauvistas, y tras asimilar posteriormente las lecciones del Cubismo, llegó a París a principios de la década de 1920 y en 1923 fue asimilado por el círculo de poetas y artistas del círculo de Breton. Las «pinturas oníricas» que hacía en 1925 eran recodificaciones eróticas de la obra de Matisse de hacia 1911, por cuanto se dejaba que campos de color intenso se propagaran ininterrumpidamente sobre la superficie, tan incorpóreo era el dibujo en ellas. Si en el caso de Matisse el dibujo se llevaba a cabo por medio de líneas negativas o «reservas» (como en *El estudio en rojo* [1911]), en el de Miró se plasmaba ahora como una suerte de caligrafía que convertía todos los cuerpos a la transparencia y la ingravidez del signo escrito. Estas oleadas de azul, en las que el espacio está desprovisto de límites y los objetos flotan como volutas de humo, y en las que los cuerpos se convierten en signos de interrogación o signos de infinito —sólo la pequeña barra roja en el nexo de la figura ocho indica que el contenido de esta marca gráfica es la unión de dos células en contacto erótico [4]— encajan a la perfección con un relato moderno de «progreso» formal.



3 • Salvador Dalí, *La persistencia de la memoria*, 1931
Óleo sobre lienzo, 24,1 x 33 cm

Pero si el tratamiento iconográfico del Surrealismo parece insuficiente, permaneciendo ciego como lo hace a algo como la brillantez formal del arte de Miró, la explicación moderna parece igualmente empobrecida. No puede producir una lectura que relacione a Miró con sus colegas del movimiento —de Masson a Dalí y a fotógrafos surrealistas como Raoul Ubac (1910-1985) y Hans Bellmer (1902-1975)—, ni puede abordar la cuestión estructural de si, en el nivel del signifi-
▲ cante (la forma de la expresión), hay algo coherente en toda la rica diversidad de la actividad surrealista.

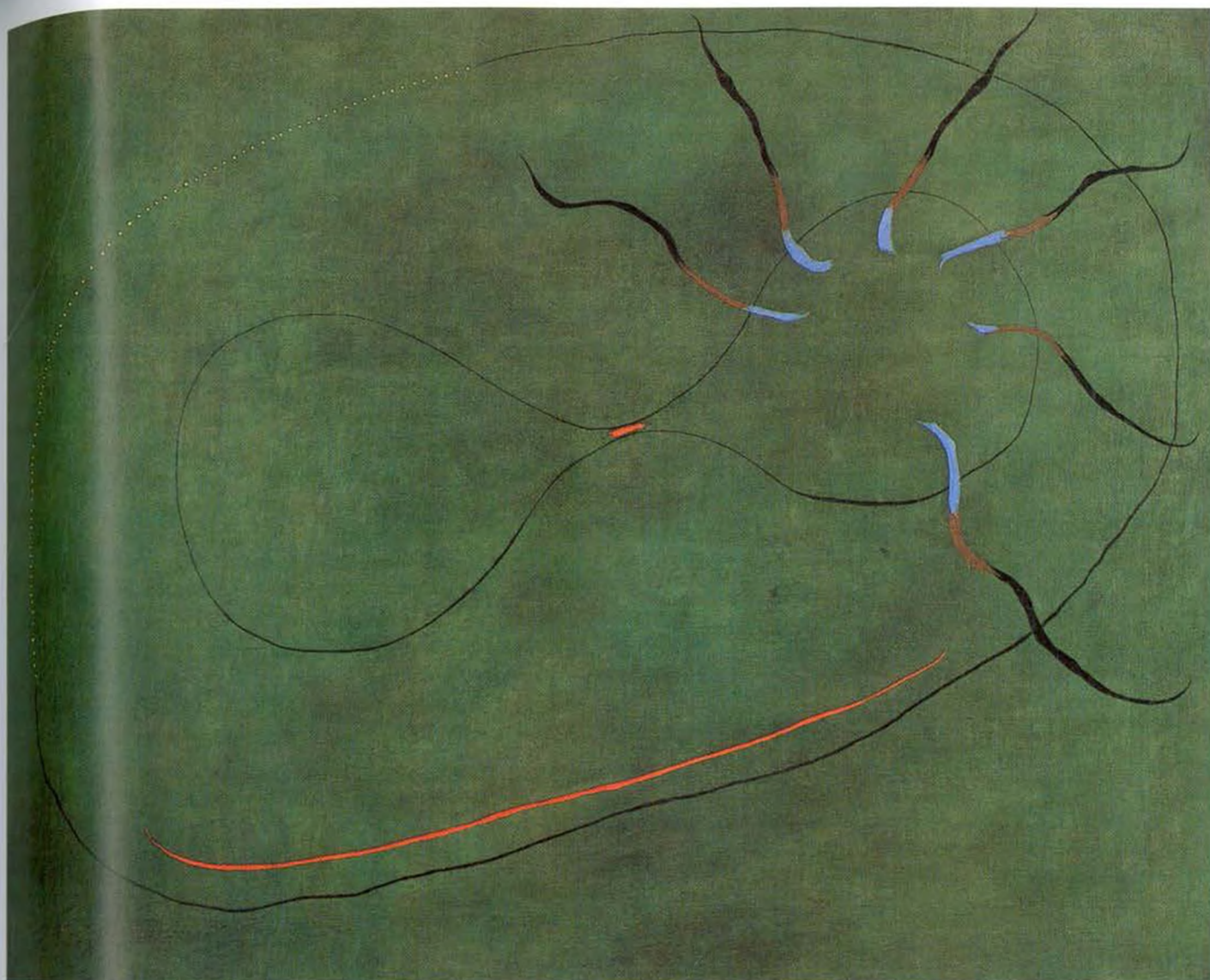
La tercera alternativa es usar las categorías reales que Breton desarrolló para teorizar el Surrealismo y labrarlas para obtener su estructura, generando de ese modo por una parte un conjunto de principios formales (la técnica del duplicado sería una de ellas) que pueden permutarse mediante toda una serie de estilos visuales y, por otra parte, una interpretación de la manera en que tales categorías recodifican los problemas psicoanalíticos o sociohistóricos. A título de ejemplo podríamos tomar el «azar objetivo», una variante del «automatismo psíquico» y un vehículo del resultado final al que Breton aspiraba como surrealista, a saber, «lo maravilloso».

Breton describe el azar objetivo como el punto de cruce de dos cadenas causales, la primera subjetiva, interior a la psique humana, y la segunda objetiva, una función de los hechos del mundo real. En

esta conjunción, tan aparentemente no preparada para ello, se descubre que en cada lado había en marcha una suerte de determinismo. En el lado de lo real, el sujeto parece haber sido esperado, ya que lo que el mundo profiere en este momento es un «signo» dirigido específicamente a él o ella. Mientras en el lado del sujeto, hay un deseo inconsciente que lo impulsa sin querer hacia este signo, incluso constituyéndolo como tal, y permitiendo que el signo sea descifrado a posteriori.

La semiosis del Surrealismo

Aunque *Nadja* está construida como un tejido de azar objetivo, la ilustración más clara de cómo funciona se presenta al principio de otra novela autobiográfica, *L'Amour fou* (*El amor loco*, 1937). En esa obra Breton cuenta que va al mercado parisino de viejo llamado *Marché aux Puces* y se lleva a su casa una cuchara de madera con un pequeño zapato tallado que sobresale de la parte inferior de su mango [5]. Aunque ese objeto ni siquiera le gusta, lo pone no obstante sobre su escritorio, desde donde le recuerda otro objeto que algún tiempo
▲ antes había pedido infructuosamente a Alberto Giacometti que escul-
piera para él. Este objeto, un cenicero con forma de zapatilla de cris-

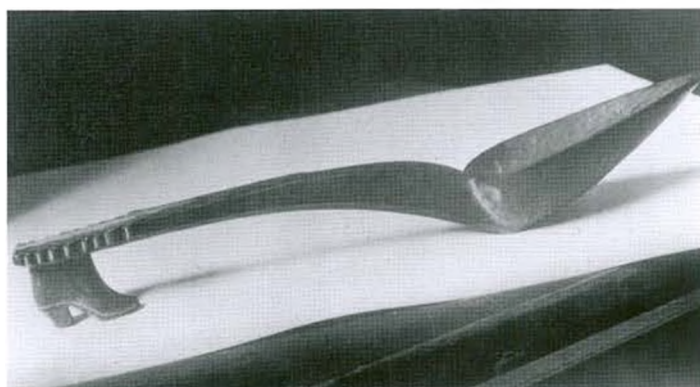


4 • Joan Miró, *El beso*, 1924

Óleo sobre lienzo, 73 x 92 cm

tal, debía exorcizar la frase sin sentido que rondaba la cabeza de Breton como una melodía persistente: «cendrier-Cendrillon», o «cenicero Cenicienta». Ahora de improviso, dice, comienza a ver la cuchara recién comprada como una serie de zapatillas engarzadas, cada una de ellas el doble representacional de la precedente (la cazuela de la cuchara como la parte delantera de la zapatilla, el mango como la parte intermedia, y el zapato de debajo como el tacón; entonces el zapato mismo como parte delantera, la parte intermedia y el tacón; y después —imaginativamente— su tacón como contenedor de otra de esas zapatillas; etc.). Esta estructura en la que un objeto reflejado por otro, el doble funcionando como la representación del primero, la entiende Breton semióticamente, la ve como constitutiva de un signo.

En esto, Breton es totalmente ortodoxo, ya que los signos se describen siempre como dobles fantasmales de las cosas que representan. Pero es más importante que esta condición de duplicado está a su vez en el principio mismo del lenguaje, como cuando un niño, repitiendo un sonido —«ma-ma» o «pa-pa» o «ca-ca»— entiende de pronto que el segundo sonido, al redoblar el primero, se vuelve para



5 • Man Ray, *la cuchara-zapatilla de André Breton*, 1934

Reproducido en *L'Amour fou* de Breton (1937)



Revistas surrealistas

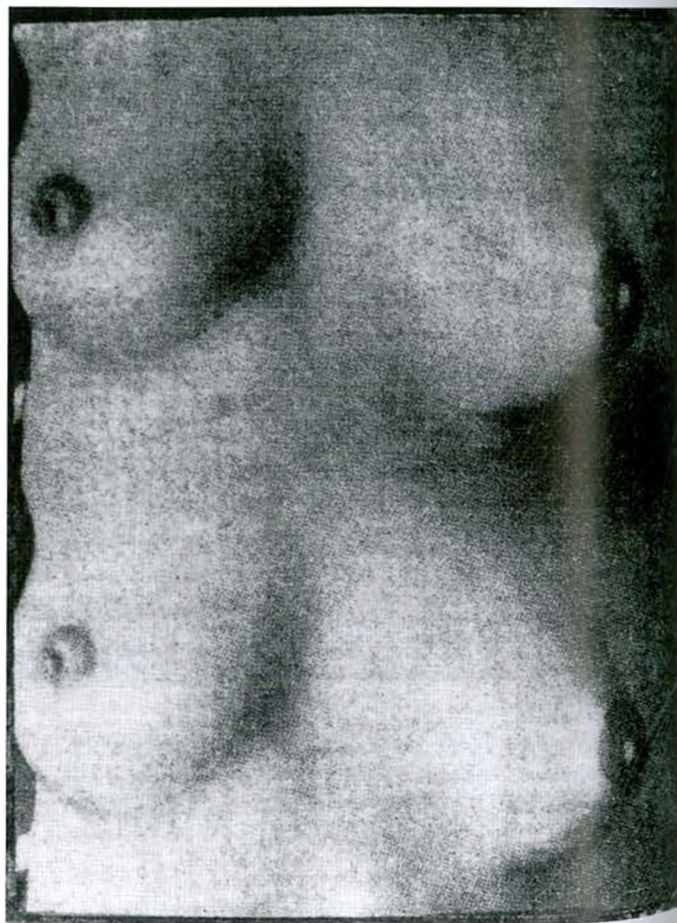
La *Révolution surréaliste*, la revista que constituyó la columna vertebral del movimiento surrealista, duró diez años, desde 1924 hasta que, después del número 12, en 1929 cedió la palabra a *Le Surréalisme au service de la révolution*, que a su vez fue eclipsada por la más fastuosa y estéticamente más ambiciosa *Minotaure*. La revista inicial estuvo dividida por el debate interno entre André Breton y el primer editor de la revista, Pierre Naville. Naville se inspiró orgullosamente para la cubierta de *LRS* en la revista de ciencia popular del siglo XIX *La Nature*, ya que la «naturaleza positivista» de la segunda representaba el estatus del material documental que la revista surrealista publicaría: relatos de sueños y respuestas a cuestionarios en relación con problemas como «¿Es el suicidio una solución?». Además, Naville llamó a las oficinas de la revista la «centrale» surrealista, imitando las sedes centrales de las células del Partido Comunista. Un collage de tres fotografías de los miembros del movimiento reunidos en la *centrale* adornaba el primer número de *LRS* (diciembre de 1924). El lugar de la fotografía estaba asegurado tanto en el interior de las cubiertas de la revista como en su exterior, pues a Naville le interesaban las imágenes anónimas, populares y era programáticamente hostil al arte. Pero cuando Breton se hizo cargo de la dirección de la revista comenzó a publicar su texto en cuatro partes «Surrealismo y pintura», en el que se muestra que la génesis de la producción visual surrealista (en la obra de Picasso) produjo practicantes contemporáneos como Miró, Arp, Ernst y Masson.

Pero el enfoque documental de la revista no se abandonó del todo. Breton celebró el «50 aniversario del descubrimiento de la histeria» con la publicación de fotografías tomadas a los pacientes de Charcot en el manicomio de la Salpêtrière. El límite entre *LRS* y su sucesora, *LSASDLR*, fue construido por el segundo manifiesto del Surrealismo de Breton, en el que desterró a muchos de los nombres originales del movimiento, en particular los que habían dejado la *centrale* para unirse a Georges Bataille y su revista radical *Documents*. Anunciando en su cubierta que sus áreas de preocupación serían la etnografía, la arqueología y la cultura popular además de las bellas artes, *Documents* celebró la propia versión de Bataille del «disgusto» de Naville, en su exploración de lo informe.

marcar al inicial como significante (es decir, no sólo un sonido alcatatorio sino una expresión con significado) y lo erige en portador de significado intencional.

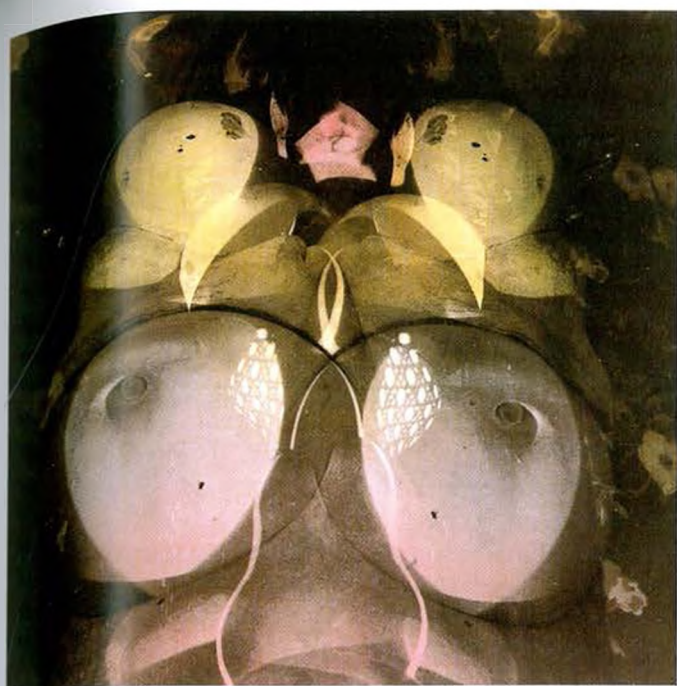
La cuchara-zapatilla es, pues, el mundo convulsionado en un signo. Pero decisivamente este signo no estaba dirigido sólo a Breton; fue dispuesto por él mediante el poder de su propio deseo inconsciente. Porque asociaba ese material signico con sus pensamientos inconscientes, que, desconocidos para él, lo impulsaban a asumir el papel de un príncipe que parte en busca de su pareja. Lo que sigue inmediatamente es la historia del encuentro de Breton con el sujeto de este «amor loco», un encuentro cuyos detalles descubre, para su asombro, que estaban todos «predichos» por un poema automático que había escrito un decenio antes y que ahora repetía inconscientemente en el presente. Así pues, si el «signo» del mundo se estructura a través de la condición del doble, el inconsciente opera conforme al mismo principio. Freud había descrito esto como la compulsión de repetición; en la década de 1960, el psicoanalista francés Jacques Lacan lo recodificaría semióticamente diciendo que el inconsciente está estructurado como una lengua. La duplicación es, pues, la condición formal de las pulsiones inconscientes.

El hecho de que la fotografía esté en función de la duplicación —no sólo «refleja» su objeto sino que, técnicamente, sus copias existen como múltiples— la convirtió en un vehículo perfecto para el Surrealismo, que aprovechó este aspecto en su uso de las dobles exposiciones, la impresión emparejada, la yuxtaposición de copias en positivo y negativo de la misma imagen y los dobles en montajes para producir



6 • Man Ray, *Sin título*, 1924

Publicado en *La Révolution surréaliste*



7 - Hans Bellmer, *La Poupée (La muñeca)*, 1938

esa sensación del mundo duplicado como signo. En el primer número de *La Révolution surréaliste* se publicaban varias fotografías de Man Ray en las que estaba presente la duplicación [6].

Pero la duplicación, como se ha señalado, tiene cierto contenido psicoanalítico, un aspecto del cual estudió Freud en su ensayo «Lo siniestro» (1919). Los fantasmas, la misma materia de la que está hecho lo siniestro, son dobles de los vivos; y es cuando los cuerpos vivos se duplican por otros sin vida —como en el caso de los autómatas o los robots, o a veces con muñecos, o con personas en estados de ensimismamiento— cuando asumen el carácter siniestro de los fantasmas. El hecho de que los dobles produzcan esta condición se debe, explica Freud, al retorno a estados tempranos de temor. Uno de ellos tiene su origen en los sentimientos infantiles de omnipotencia, en los que el niño se cree capaz de proyectar su control al mundo circundante sólo para encontrar, sin embargo, a estos dobles de sí mismo dando vueltas para amenazarlo y atacarlo. Otro es la ansiedad de castración, en la que, del mismo modo, la amenaza adopta la forma del doble fálico de uno. De modo más general, dice Freud, cualquier cosa que nos recuerde nuestra compulsión interior a repetir nos afectará como algo siniestro.

El hecho de que Hans Bellmer construyera su temprana práctica artística totalmente en torno a una muñeca especialmente construida, que dispondría en diversas situaciones y después fotografiaría, engrana con este funcionamiento de lo siniestro. No sólo la muñeca está conectada a esta experiencia sino que el tratamiento de Bellmer aprovecha la sensación del mismo modo que para el espectador el aspecto de la muñeca depende de las operaciones del sueño o de las del azar objetivo, sino que, por medio de la duplicación fotomecánica, proyecta el muñeco como emblema de la ansiedad de castración: hembra tumesciente duplicada como órgano masculino [7]. La duplicación siniestra, aunque sin relación con la figura de la muñeca, fue explotada también por el surrealista belga René Magritte. Es interesante señalar

que la descripción freudiana de la experiencia de lo siniestro describe directamente la receta de Breton para el azar objetivo. «Sólo el factor de la *repetición involuntaria*», escribe Freud, «es el que nos hace parecer siniestro lo que en otras circunstancias sería inocente, imponiéndonos así la idea de lo nefasto, de lo ineludible, donde en otro caso sólo habríamos hablado de “casualidad”». Y en relación con el azar objetivo en *Nadja*, donde la atracción de Breton por la propia Nadja se debe en parte a que ésta es capaz de predecir cuándo tendrán lugar estos hechos aleatorios, Freud recuerda la tendencia de sus pacientes neuróticos a tener «presentimientos» que «casi siempre» se realizaban, un fenómeno que relaciona con la repetición de la omnipotencia primitiva de las ideas. Al ejemplo corriente de azar objetivo que tiene lugar en la vida de la mayoría de las personas mediante repeticiones «siniestras» del mismo número (la fecha de nacimiento, el número de la calle y, por ejemplo, el número de teléfono de nuestro nuevo amigo), Freud responde: «[...] quien no esté acorazado contra la superstición, será tentado a atribuir un sentido misterioso a este obstinado retorno del mismo número, viendo en él, por ejemplo, una alusión a la edad que no ha de sobrevivir».

El azar objetivo proporciona de hecho un terreno común entre la práctica fotográfica surrealista y las «pinturas oníricas» de Miró, ya que, al igual que las primeras, las segundas se centran en las olas de color que revelan un signo del deseo del soñante. El propio Miró reconoció otro tanto en una extraordinaria pintura de esta época en la que, sobre un fondo blanco, depositó un manchón azul cerúleo intenso. A propósito de éste, escribió «Éste es el color de mis sueños»; pero en el ángulo superior izquierdo de la obra, con letras mucho más grandes, inscribió «Photo». En algún lugar de la superficie material de la pintura la cadena de lo real y la cadena del inconsciente se reunirán.

BIBLIOGRAFÍA

- FOSTER, Hal, *Compulsive Beauty*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1993.
 JAKOBSON, Roman, «Why “Mama” and “Papa”» (1959), *Selected Writings*, La Haya, Mouton, 1962.
 KRAUSS, Rosalind, y LIVINGSTON, Jane, *L'Amour fou: Surrealism and Photography*, Nueva York, Abbeville Press, 1986.
 RUBIN, William, *Dada and Surrealist Art*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1968.
 STICH, Sidra (ed.), *Anxious Visions: Surrealist Art*, Nueva York, Abbeville Press, 1990.

Mientras la exposición de *Art Deco* en París hace oficial el nacimiento del *kitsch* moderno, la estética de la máquina de Le Corbusier se convierte en la pesadilla de la modernidad y el Club de Trabajadores de Aleksandr Rodchenko propugna una nueva relación entre el hombre y los objetos.

«En cuanto a esa famosa Exposición, es probable que no valga la pena verla. ¡Han construido unos pabellones! Incluso desde lejos son feos y desde cerca son horribles.» En las cartas que escribió desde París a su esposa (la artista Varvara Stepanova), el constructivista ruso Aleksandr Rodchenko no se anduvo con rodeos acerca de la Exposition Internationale des Arts Décoratifs de 1925, de la que se deriva la etiqueta *Art Deco*. Tomando partido por los trabajadores franceses que comentaron que la deslumbrante exhibición de artículos de lujo era poco menos que inmoral en aquellos tiempos de privaciones económicas, la principal excepción a este absoluto desprecio fue el pabellón soviético de Konstantin Melnikhov, al que había aportado el esquema de color blanco, negro, gris y rojo: «Nuestro pabellón será el más bello por su novedad», escribió. Aunque henchida de orgullo nacional, la evaluación que Rodchenko hizo de la feria no fue única. Diciendo que la Exposición fue un «fracaso total», tanto desde el punto de vista social como estético, el crítico francés Waldemar George señaló sólo cinco edificios que pudieran «llamarse con propiedad modernos» en la Exposición: además del pabellón de Melnikhov, citó el *Théâtre* de Gustave Perret, el *Hall d'Entrée pour une Ambassade* y el *Pavillon du Tourisme* de Gustave Perret y el manifiesto pionero de Le Corbusier, el *Pavillon de l'Esprit Nouveau*, llamado así por la revista que el arquitecto suizo editaba desde 1920.

Modernidad de grandes almacenes

El proyecto de la Exposición había sido debatido desde 1907 en los círculos políticos franceses, ya que el éxito de varias ferias internacionales, en particular las de Turín en 1902 y Milán en 1906, estaba borrando rápidamente el recuerdo de la gran celebración de 1900 en París. Pero fue la formidable participación de la Deutscher Werkbund en el Salon d'Automne de París de 1910, que puso de relieve la floreciente colaboración entre los diseñadores y la industria en lo que proporcionó el impulso definitivo. El arte decorativo francés estaba en decadencia, afirmaba un informe oficial de la Société des Artistes Décorateurs de 1911, y su desplome se debía claramente a la falta de imaginación y a la dependencia servil de un pasado glorioso, y no tardaría en ser sofocada por la competencia extranjera. Un concurso internacional, continuaba el informe, ofrecería un incentivo para la muy necesaria reforma de la producción y obligaría a los diseñadores y a los industriales por igual a pensar, en vez de a eludir deliberadamente, las nuevas condiciones creadas por la nueva era de las máqui-

nas en rápido desarrollo; la asociación tradicional entre las artes decorativas y el lujo se disiparía; seguiría una verdadera «democratización del arte», y el arte recuperaría por fin su «verdadera función social», perdida desde la Edad Media. Planeada para 1915, la feria se aplazó varias veces (primero a causa de la guerra, después debido a las crisis económica y política derivadas de ella), y terminó inaugurándose diez años después. Mientras tanto, el control de la empresa había pasado de las organizaciones de diseñadores profesionales a los líderes del comercio, con los cuatro grandes almacenes parisinos al mando. Cada uno dispuso de su propio pabellón fastuoso, todos construidos según el mismo modelo, un templo simétrico al que se entraba por una puerta monumental para descubrir un espacio interior dividido en salas de estar atestadas en torno a un vestíbulo central.

Los diseñadores no fueron los únicos elementos constitutivos que fueron derrotados por el ataque masivo de los intereses comerciales. La elección del emplazamiento de la feria —en la misma zona que su predecesora de 1900, en el centro de París— señaló el fracaso de los reformadores sociales (entre ellos varios arquitectos como Le Corbusier) a la hora de convencer al gobierno francés de que la feria debía concebirse como un terreno de pruebas para el tema candente de las viviendas masivas en la Francia de la posguerra. En vez de organizar un concurso arquitectónico para un modelo de complejo de viviendas en una zona desocupada, algo que pudiera habitarse tras la clausura de la exposición —una estrategia preferida por la Deutscher Werkbund en la década de 1920— el comité de la exposición decidió permitir la construcción de pabellones temporales a modo de escaparates para los productos extranjeros o los de las provincias y los gremios nacionales franceses, y también de cualquier compañía privada que pudiera permitirse el considerable alquiler.

El inmenso éxito turístico de la feria estuvo en proporción directa con su mediocridad artística. En general, su arquitectura consistía en versiones funcionales o ligeramente geometrizadas de estilos del pasado, y casi todos los objetos de lujo que contenía podían haber sido diseñados un cuarto de siglo antes. De hecho, mientras los muebles innovadores propuestos por De Stijl o la Bauhaus habían sido totalmente prohibidos, los únicos productos extranjeros bien recibidos (y ampliamente imitados) fueron los suministrados por el Wiener Werkstätte, fundado en 1903. Sorprendentemente, muchos de los mejores diseñadores que ahora asociamos al *Art Deco* (como Eileen Gray o Pierre Chareau) no participaron o aportaron interiores muy tradicionales. «De hecho», como sugiere Nancy Troy, «la exposición en su conjunto podría calificarse perfectamente de intento de

vincular la vida contemporánea en Francia con un pasado perdido o que desaparecía rápidamente. Las largas vistas bordeadas de césped bien cuidado que separaban los edificios emplazados simétricamente creaban la sensación de estabilidad y orden que Francia no había recuperado todavía casi siete años después del término de la Primera Guerra Mundial, y la opulencia impertérrita de la mayoría de los pabellones ofrecía un manifiesto contraste con la situación económica en que la exposición se había planeado». Deberíamos añadir que aun cuando la mayoría de los visitantes eran de clase media, que sólo representaba algo menos de un tercio de la población francesa de la época, pocos habrían podido permitirse adquirir mucho de su contenido. La feria fue una tierra de fantasía, donde se soñaba en cómo vive la gente acomodada antes de acudir apresuradamente a los grandes almacenes de la vecindad en busca de imitaciones más baratas del plátano, la tetera o la mesa auxiliar que se había soñado. La estrategia comercial fue la de la *haute couture*, algo que no debe sorprender dada la espectacular participación de importantes *couturiers* como Paul Poiret, cuyos tres pabellones eran grandes alardes flotantes sobre el Sena.

La era de la máquina de Le Corbusier

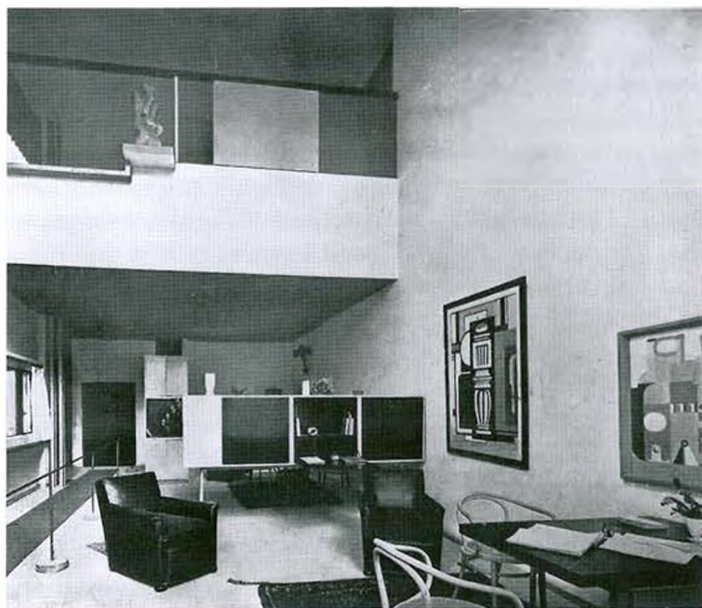
El crítico más ruidoso de la Exposición fue Le Corbusier. Después de una larga lucha burocrática se le había permitido construir su Pavillon de l'Esprit Nouveau, en la periferia del recinto ferial [1]. Constaba de dos partes. La primera, espaciosa y empapada de luz, se presentaba como una unidad de dos plantas extraída de los (no construidos) Immeubles-Villas, un complejo de apartamentos con jardín que había concebido en 1922 y cuyo diseño había perfeccionado desde entonces; la segunda parte era una rotunda sin ventanas perpendicular al patio, dedicada a las ideas urbanísticas del arquitecto suizo, especialmente su escandaloso plan para París, el Plan Voisin (llamado así por el patrocinador principal del pabellón, el fabricante de aviones y automóviles Voisin), en el que proponía arrasar el centro de París, salvar algunos monumentos históricos importantes y sustituir su caótico palimpsesto urbano por una extensa zona verde interrumpida por torres de apartamentos colocadas a intervalos regulares. El Plan Voisin era pura provocación, y produjo la reacción esperada en la prensa, pero aunque la sección de viviendas del pabellón fue criticada con menos severidad, también tenía una intención polémica muy notoria.

Desde el principio de la Primera Guerra Mundial, Le Corbusier había arremetido contra arquitectos y diseñadores por su negativa a tomar en consideración las nuevas condiciones de producción creadas por la máquina, una negativa que llamó especialmente la atención debido a la rápida evolución de los procesos mecánicos en todos los países industrializados como consecuencia del esfuerzo bélico. Aun cuando intervenían nuevos modos de construcción y se utilizaban nuevos materiales, esto no guardaba relación con el aspecto formal del diseño, concebido casi siempre como una máscara superficial que ocultaba la estructura arquitectónica, en cualquier estilo histórico que prefiriera el cliente. Para Le Corbusier, el *Art Deco* representaba el triunfo de esa fraudulencia. No sólo era una mentira la afirmación de sus diseñadores (que su objetivo era la estetización de los productos en serie), sino que aun en el caso de que hubiera sido verdad, sus premisas seguirían siendo erróneas. Su Pavillon de l'Esprit Nouveau pretendía ante todo demostrar que por la acción misma de lo que llamó «evolu-

ción mecánica» (un concepto inspirado en Darwin), la industria era, por sí sola, capaz de generar una nueva clase de belleza: alterarla era una forma segura de destruirla.

El pabellón se construyó, pues, utilizando elementos convencionales de los materiales más nuevos disponibles, incluidos los tabiques de paneles experimentales hechos de paja en los que se proyectaba hormigón. En ausencia de todo adorno, la regularidad modular de la distribución de los pilares verticales subrayaba las variaciones permitidas por la estructura (aquí un muro, allí una abertura) al tiempo que, según Le Corbusier, satisfacía subliminalmente el «deseo natural de orden» del visitante. Pero el canto más elocuente a la industria estuvo en la elección del mobiliario que de manera un tanto escasa poblaba el pabellón: desde las estanterías y los armarios (unidades de almacenamiento industrial catalogadas como «*casiers standards*») hasta las sillas (en particular, las famosas sillas de café Thonet de madera curvada, cuyo diseño data del siglo XIX) y los jarrones de cristal (recipientes de cristal de laboratorio), la mayoría eran objetos ya disponibles en el mercado y que remitían directamente a esferas públicas de la vida diaria, ya fuera el trabajo (la oficina, el laboratorio), o el ocio (los cafés). Hay que reconocer que algunos de estos objetos fueron modificados ligeramente para la ocasión —las sillas Thonet entre ellos—, pero no de una manera que atenuara el ataque fundamental de Le Corbusier contra sus colegas del *Art Deco* que dominaban en la feria y su ideal del hogar particular burgués como conjunto para el que todo había de hacerse a medida.

La fascinación de Le Corbusier por la normalización industrial se remonta a 1917, cuando leyó *Principios de la administración científica* de Frederick W. Taylor. En ese libro, publicado en 1911 y traducido al francés un año después, Taylor señala la eficiencia en la organización del trabajo como la mejor manera de maximizar los beneficios y generar crecimiento, aun cuando significase tratar a los trabajadores como máquinas. Henry Ford no tardaría en hacer otro tanto (en 1913) con su invención de la cadena de montaje, presentando con autoridad esta nueva forma de esclavitud como una promesa de más tiempo libre para las masas. Hasta los últimos años de la década de 1920, con una ingenuidad política pasmosa, Le Corbusier creyó a pies juntillas que si la



1 • Le Corbusier, interior del Pavillon de l'Esprit Nouveau, 1925

En la derecha el balaustrado, de Fernand Léger, y una naturaleza muerta de Le Corbusier.

producción industrial se reformaba conforme a los principios de Taylor y de Ford, todos los males de la Europa de posguerra desaparecerían por sí solos. Entendía la arquitectura moderna, situada en un punto intermedio entre el arte (afuncional) y la industria, como un componente esencial de esa reforma. Y aun cuando en sus diatribas contra las artes decorativas había insistido siempre en la necesidad de salvaguardar la autonomía del arte —una autonomía conscientemente organizada en su pabellón mediante la yuxtaposición de unas pocas pinturas y esculturas modernas y de una ecléctica variedad de objetos cuyo valor de uso se subrayaba—, su teoría y práctica de la pintura se basaba en buena medida en una idea fetichizada de la normalización. De hecho, su primer homenaje al taylorismo apareció en *Après le cubisme* (*Después del Cubismo*, 1918), el libro que escribió con Amédée Ozenfant para presentar su movimiento, al que denominaron Purismo.

La doma del Cubismo

En contra de lo que sostienen Charles-Édouard Jeanneret (es decir, Le Corbusier, que no había adoptado todavía su seudónimo) y Ozenfant en su opúsculo, el Purismo no es en modo alguno un «post-Cubismo». En cambio, consiste en una mera academización del Cubismo basada, paradójicamente, en una interpretación totalmente equivocada de la empresa de Braque y Picasso. Para los dos pintores puristas, el Cubismo era pura decoración —«si una pintura cubista es bella», escriben, «lo es del mismo modo que una alfombra es bella». Aunque el Cubismo utilizaba en abundancia las formas geométricas, afirmaban Ozenfant y Jeanneret, lo hacía sin recurrir a ley alguna: sus composiciones eran arbitrarias, no eran controladas por ninguna «norma». La extraordinaria investigación que realizaron Braque y Picasso de la representación pictórica como de hecho un sistema de signos arbitrario se les escapó por completo a los puristas, que entendían el Cubismo sólo como una geometrización incompetente de la realidad que debía ser «corregida», del mismo modo que las restricciones de la cadena de montaje impedían todo comportamiento imprevisible por parte de los trabajadores.

Esto no era nuevo en modo alguno. Ya en octubre de 1912 un grupo de artistas había organizado el Salon de la Section d'Or (Sección Áurea) con el programa explícito de presentar al público una versión del Cubismo que sería domesticada por los principios «universales» de la «armonía geométrica» que se remontaban a la Grecia clásica y que estaban arraigados en la tradición de la pintura francesa, de Poussin a Ingres y Cézanne y Seurat. Simultáneamente, uno de los participantes, Raymond Duchamp-Villon, presentaba en el Salon d'Automne su fachada de la Maison Cubiste, un proyecto que es quizás el germen del fenómeno del *Art Deco*. Concebida por André Mare, uno de los diseñadores más consolidados en la futura feria de 1925, y repleta de obras de los colegas expositores de Duchamp-Villon en la Section d'Or, como sus hermanos Marcel Duchamp y Jacques Villon, pero también de Albert Gleizes y Jean Metzinger, autores de *Du Cubisme* (*Del cubismo*, 1912), un libro al que durante mucho tiempo se tuvo como la base teórica del Cubismo a pesar del desprecio de Picasso y de Braque, la decoración de las tres salas interiores de la Maison Cubiste no es especialmente memorable. Su patente eclecticismismo pretendía asestar el golpe definitivo al diseño del *Art Nouveau* (al que se consideraba «internacional», lo cual significaba «alemán» en la época), y tuvo éxito en eso, pero sólo apoyando el principio nacionalista de un *revival* Louis-

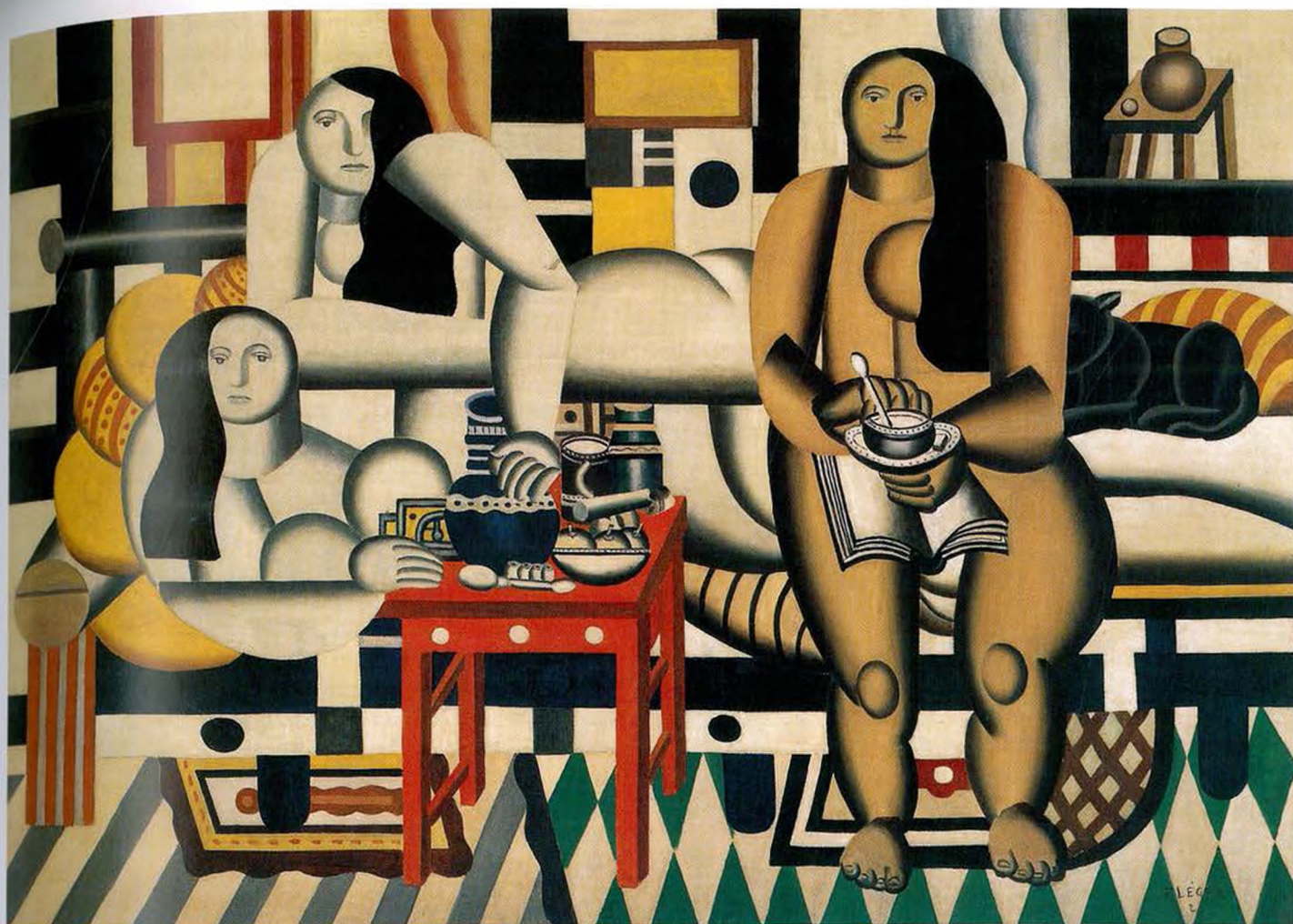
Philippe (no exactamente un retorno al *ancien régime*, pues se había desarrollado bajo una monarquía burguesa, este estilo fue anunciado como el último estilo francés verdadero). La fachada de Duchamp-Villon era partícipe de este modo revivalista, y revelaba con mayor claridad aún que la modernidad de la Maison Cubiste sólo era superficial: esta decoración no era mucho más que un pastiche de una versión decimonónica de la fachada de un *hôtel particulier* del siglo XVII, salpicada de manchitas de facetas angulares.

En el contexto de la posguerra, la corriente nacionalista de este Cubismo académico floreció bajo los auspicios de lo que se ha llamado «llamada al orden»: el «enderezamiento» del Cubismo formaba parte de la ideología de la reconstrucción, junto con el renovado interés por la latinità de Francia o la política pública que favorecía el aumento de la tasa de natalidad. Teniendo en cuenta su reacción horrorizada al descubrir los primeros pastiches de Picasso sobre Ingres en 1915, que podría decirse que señalan el comienzo de la «llamada al orden», podría ser una sorpresa que Juan Gris se uniera de modo tan categórico a sus filas. Pero aunque los *collages* de Gris antes de la guerra son proezas de ambigüedad espacial y de ingenio plástico en no menor medida que los de su amigo y mentor español, su credo artístico revela un racionalismo latente que no podía estar más lejos del ataque de Picasso contra la tradición de la representación mimética: «Cézanne transforma una botella en un cilindro», escribió, «y yo comienzo con un cilindro para crear una botella». En otras palabras, la geometría es lo primero: los objetos, para poder ser incluidos en la composición, tienen que encajar en una cuadrícula a priori.

Las pinturas de Ozenfant y Jeanneret siguen la misma lógica (aunque su justificación, a diferencia de la de Gris, fue un llamamiento a la organización taylorista), y no es casual que Le Corbusier incluyera un lienzo de Gris en su *Pavillon*. De hecho, para todas sus pinturas —inevitablemente naturalezas muertas [2], y la mayoría en un formato determinado por la sección áurea— Ozenfant y Jeanneret establecieron primero una cuadrícula de líneas reguladoras («*tracés régulateurs*») que establecían el emplazamiento de los «tipos de objetos» (supuestamente, los felices supervivientes de la «evolución mecánica»), a menudo representados en planta y alzado y aludiendo directamente a



2 • Charles-Édouard Jeanneret (Le Corbusier), *Naturaleza muerta purista*, 1922
Óleo sobre lienzo, 65 x 81 cm



3 • Fernand Léger, *Tres mujeres (El almuerzo)*, 1921

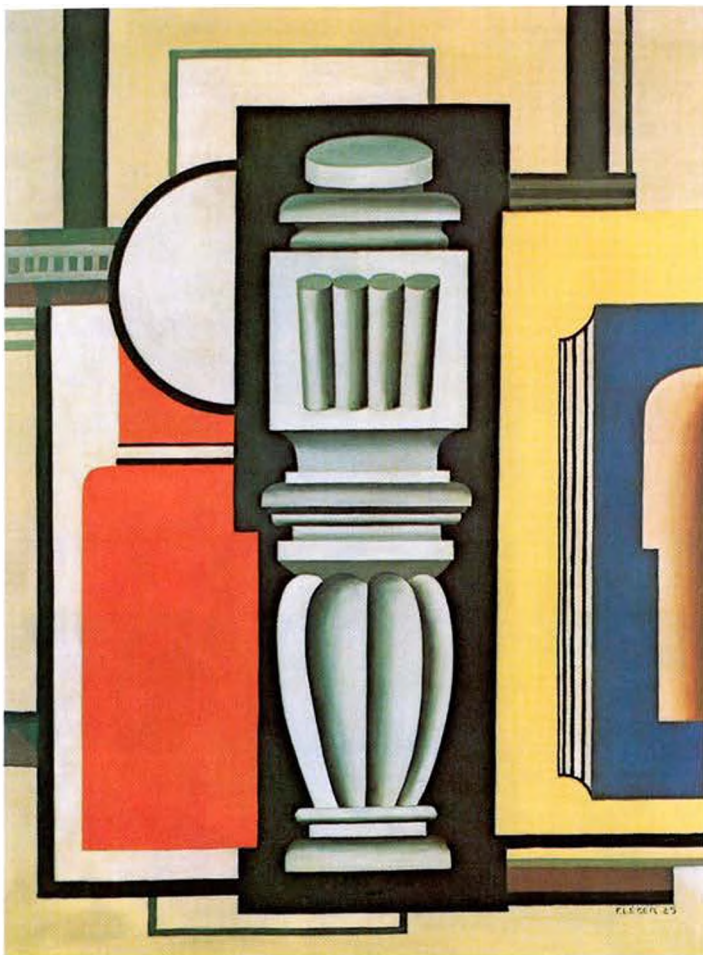
Óleo sobre lienzo, 183,5 x 251,5 cm

formas arquitectónicas (una frasca se convierte en una columna dórica, el cuello de una botella en una chimenea). Los volúmenes quedan reducidos a simples prismas, con una acentuación ocasional del modelado más perceptible si cabe ahora que la mayoría de los objetos se representan mediante planos de color tan lisos como el fondo; las ortogonales dominan; los colores nunca son estridentes: el tono general es de contención de buen gusto, pero un tanto insulso.

Debemos mencionar aquí a otro pintor cuya obra estaba incluida en el pabellón de Le Corbusier de 1925, a saber, Fernand Léger, pues aunque su obra también estaba modulada por la ideología de la «llamada al orden», era el único artista francés que compartía, y aun superaba, la adulación del arquitecto por la máquina. Aunque Léger nunca había emulado el arte de Picasso, tomó del Cubismo Analítico una de sus principales estrategias (el uso de un único elemento notacional para cada objeto representado en una pintura) para realizar en 1913 sus primeras obras maduras, una serie de lienzos titulados *Contrastes de formas*. Estas pinturas, al borde de la abstracción, estaban concebidas como adiciones de volúmenes tubulares de color brillante cuya rotundidad metálica está expresada por toques de luz blancos. Cuando fue reclutado para el campo de batalla de la Primera Guerra Mundial, el entusiasmo mecanicista de Léger no disminuyó, casi inexplicablemente, dados los horrores que presencié y que bosquejé profusamente,

todo debido a la pura fuerza del armamento moderno. Pero volvió de la guerra con el deseo ciego de despojar a la máquina de la imagen destructiva que tenía a los ojos de sus contemporáneos. Los elementos tubulares fueron sustituidos gradualmente por segmentos más reconocibles de la anatomía humana [3]; las figuras, casi todas monocromáticas, modeladas esquemáticamente y presentando poses que denotan ocio, presentaban un contraste más dramático con el fondo colorido y dinámico, las más de las veces paisajes urbanos hechos de formas geométricas pobladas aquí y allá de vallas publicitarias esquemáticas.

El balaustre [4] es quizá uno de los lienzos de Léger más legibles de este periodo y, salvo el color chillón, estilísticamente el más cercano a la estética purista, lo que explica sin duda por qué Le Corbusier lo escogió para su pabellón. Como señala Carol Eliel, el elemento central puede leerse como balaustre y como botella; la forma roja que la repite a la izquierda, rematada en su parte superior por una abertura circular blanca, se asemeja a los conductos de ventilación de las fábricas o los transatlánticos ilustrados en *L'Esprit Nouveau* y habituales en los paisajes urbanos de Léger de esa época; el canto vertical del libro sugiere una columna clásica; las «cuatro verticales de la mitad superior del balaustre, realizadas sobre un fondo claro, pueden leerse como cuatro chimeneas o silos de cereales, en tanto que la forma horizontal del borde izquierdo del lienzo sugiere el funcionamiento y el movi-



4 • Fernand Léger, *El balaustre*, 1925
Óleo sobre lienzo, 129,5 x 97,2 cm

Black Deco

La asociación de *negritude* y abandono animó la vida artística de la Rive Gauche, en particular en el distrito de los clubes nocturnos, Montparnasse, donde el jazz llenaba el aire de deliciosas disonancias, y música desenfadada frenética servía de apoyo al baile de borrachos hasta altas horas de la noche. Espectáculos como los de Josephine Baker, que bailaba semidesnuda, subrayaban esta relación, que no obstante pronto cedió su lugar a una experiencia muy diferente de la forma negra. Esto podría llamarse «*Black Deco*», o el uso estetizado de formas y motivos tribales dentro de las artes decorativas. Para el vestuario y la escenografía del ballet *La Création du Monde* (1923), Fernand Léger aprovechó las fuertes siluetas y los modelos repetidos de la escultura primitiva. Toda la panoplia de los muebles y accesorios del *Art Deco* siguió este ejemplo al combinar los diseños plateados con el brillo de las maderas de ébano y yuxtaponerse las pieles de leopardo con las pieles de cocodrilo. Cuando este lujo dominaba, los artistas siguieron pronto y la influencia del *Black Deco* en escultores como Constantin Brancusi y Jacques Lipchitz podía verse, así como en diseñadores como Le Corbusier y Jean Prouvé. A pesar de estas figuras, el *Black Deco* fue un cóctel potente en el que se mezclaba el África «primitiva» y la América de la era de la máquina.

miento de una cadena de montaje así como tambores dentados de películas». Esta última alusión es especialmente significativa, pues se hizo poco después de que Léger terminase su film *Ballet Mécanique* [5], que fue, si no el primero, al menos uno de los ataques más afectados que se hayan hecho nunca contra el cine narrativo. Con su absurda repetición de secuencias encontradas (una mujer sube un tramo de escaleras 23 veces), su multiplicación caleidoscópica de ojos, pelotas, sombreros y otras formas circulares dentro del mismo fotograma, su celebración pulsátil del movimiento lineal, su descomposición y recomposición de cuerpos y rostros, su baile de triángulos, círculos y partes de máquinas, *Ballet Mécanique* es la incursión más notable de Léger en la abstracción. En cambio, y aunque fue retirada de la pared a petición del gobierno, la pintura mural que exhibió en el Hall d'Entrée pour une Ambassade de Mallet-Stevens parece apagada. Inspirada en De Stijl (en particular en *Ritmo de una danza rusa* de Van Doesburg de 1918), pertenece a un puñado de obras, todas de 1924 y 1925, que Léger concibió como decoración mural, a su juicio el único terreno posible de la abstracción pictórica.

Arquitectura o revolución/arquitectura como revolución

Si hubiera estado tan lejos de la cultura burguesa como creía estarlo, Léger podía haber reflexionado sobre la muy distinta propuesta que hacía la participación soviética en la Exposición, concebida como propaganda en favor del régimen soviético (que acababa de ser reconocido finalmente por el gobierno francés) y destinada a demostrar que la Revolución estaba mejor dotada que el Occidente capitalista para responder a las demandas de la reconstrucción después de la guerra. Esta participación constó de dos partes: el Pabellón Soviético de Konstantin Melnikov [6] y el Club de Trabajadores de Rodchenko, construido en el interior de ese monumento del *kitsch* de 1900, el Grand Palais.

El pabellón de Melnikov era con diferencia el edificio más atrevido de la feria; Rodchenko tenía razón en este punto. En la planta, constaba de un rectángulo alargado, cortado en diagonal por una doble escalera exterior que actuaba como una calle por la que había que pasar antes de entrar en cualquiera de los dos volúmenes triangulares cerrados a cada uno de sus lados. Los triángulos y las líneas oblicuas



5 • Fernand Léger y Dudley Murphy, fotograma de *Ballet Mécanique*, 1924

ascendentes eran omnipresentes (incluso prestaban un nuevo significado a un elemento tradicional como la cubierta inclinada). Melnikhov había creado en las formas arquitectónicas un homenaje a la «cuña roja» de la Revolución que era tan dinámico como el famoso cartel de El Lissitzky *Golpea a los blancos con la cuña roja* (1918). Los colores rojo, blanco y gris de los muros exteriores y los doseles entrelazados (oblicuos) sobre la escalera presentaban un marcado contraste con la transparencia de las fachadas principales de vidrio; el material deliberadamente no lujoso (madera pintada) y el modo elemental, casi lúdico, de ensamblaje, en tiempo récord, de todas las partes, que fueron enviadas desde Moscú, asestaron un claro golpe a la gran pompa de la mayoría de los pabellones de la feria y su piel decorativa de azulejos esmaltados o mármol.

Aunque menos efervescente, el interior de Rodchenko no era menos una crítica del lujo capitalista y, sobre todo, de la veneración del capitalismo por la esfera privada, pues estaba marcado implacablemente como espacio colectivo [7]. Los clubes de trabajadores eran una invención reciente del incipiente régimen soviético. Al exportar este concepto —y al asegurarse de que no pasaría inadvertido al encargar su diseño a uno de los artistas constructivistas más activos—, la nueva República Socialista quería demostrar que la Revolución soviética, lejos de ser bárbara, había engendrado una nueva cultura, y que, a su cuidado, los trabajadores tenían acceso al tiempo libre, a diferencia de los de los países capitalistas. Fiel a los principios de sus esculturas abstractas



7 • Interior del Club de Trabajadores de Aleksandr Rodchenko, construido para la Exposition Internationale des Arts Décoratifs e instalado en el Grand Palais, París, 1925

▲ de 1921, Rodchenko ponía el énfasis en dos aspectos de sus muebles de madera (pintados en los mismos colores que el edificio de Melnikhov): la transparencia de su modo de construcción (sin tapizado, todas las juntas estaban al descubierto) y su transformabilidad. «Categoricamente móviles», escribe Leah Dickerman, «los objetos del Club debían ser regulables por el usuario, tanto por comodidad como por diferentes exigencias funcionales. La mesa de lectura tenía hojas que podían moverse desde una posición inclinada, para apoyar el material de lectura, a una plana, creando una superficie de trabajo ampliada; los cilindros que sostenían fotografías permitían una exhibición giratoria de muchas imágenes en un espacio pequeño; y la superficie de juego de la mesa de ajedrez giraba hasta la posición vertical para permitir el acceso de los jugadores a los asientos incorporados». La verdadera estrella de este himno a la polifuncionalidad era la tribuna de orador/pantalla de cine plegable, con su entramado desplegándose en todas las direcciones del espacio, y el cuidado que Rodchenko prestó a su diseño revela que concebía su club como un espacio mediático, en el que los trabajadores procesarían la información y actuarían sobre ella.

La disposición de cadena de montaje de las dos hileras de sillas en torno a la mesa del Club no estaba menos inspirada en los principios de Taylor que el asalto del mercado por Le Corbusier en busca de «objetos estándar» para amueblar su pabellón, pero Rodchenko no compartía la fe ciega del arquitecto en la máquina como garantía del bienestar futuro de la humanidad. Al mismo tiempo que su Club mostraba (contra Léger) que el futuro de la abstracción no estaba necesariamente en la decoración, proponía una nueva relación entre los hombres y los objetos, en la que no seríamos ya consumidores sino cojugadores en la partida de ajedrez de la vida. Mientras *Hacia una nueva arquitectura* de Le Corbusier terminaba con la alternativa «arquitectura o revolución», Rodchenko articuló el eslogan «arquitectura como revolución» con cada centímetro cuadrado de su Club. Los dos sueños, nos dice la historia posterior, terminaron como pesadillas.

BIBLIOGRAFÍA

- ELIEL, Carol S., «Purism in Paris, 1918-1925», *L'Esprit Nouveau: Purism in Paris, 1918-1925*, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 2001.
- DICKERMAN, Leah, «The Propagandizing of Things», *Aleksandr Rodchenko*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1998.
- KIAER, Christina, «Rodchenko in Paris», *October 75* (invierno 1996).
- MCLEOD, Mary, «Architecture or Revolution: Taylorism, Technocracy, and Social Change», *Art Journal* 42, 2 (verano 1983).
- TROY, Nancy, *Modernism and the Decorative Arts in France: Art Nouveau to Le Corbusier*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1991.



6 • Pabellón soviético de Konstantin Melnikhov en la Exposition Internationale des Arts Décoratifs de Paris, 1925

▲ 1926, 1928

▲ 1921

Gustav F. Hartlaub organiza la primera exposición de pintura de la Neue Sachlichkeit en la Kunsthalle de Mannheim: este nuevo «realismo mágico», una variación de las tendencias internacionales del *rappel à l'ordre*, señala el fin de las prácticas del Expresionismo y el Dadaísmo en Alemania.

La corta vida de la República de Weimar (1919-1933) matiza más que ningún otro periodo del siglo XX el diagnóstico de Antonio Gramsci según el cual «la crisis consiste precisamente en el hecho de que lo viejo está muriendo y lo nuevo no puede nacer. En este interregno aparece una gran variedad de síntomas mórbidos». Los primeros cinco años de la república recién fundada se caracterizaron por una permanente agitación económica y política, por la desorganización social y la desilusión. No fue hasta 1924 cuando una estabilización relativa de la economía dio una elemental (e ilusoria) sensación de solidez a la cultura democrática de la República, sólo para ser hecha añicos de nuevo en 1929 debido a la crisis económica mundial y ser destruida contundentemente en 1933 con la adopción del fascismo y el ascenso de Hitler en Alemania. Incluso durante aquellos años «sobrios» de 1924 a 1929, que abarcan el decisivo periodo de la Neue Sachlichkeit, la mayoría de los miembros de la *intelligentsia* cultural, si no la población en general, se percibieron como parte de lo que el historiador de la literatura Helmut Lethen ha llamado una existencia experimental «entre dos guerras».

El término «Neue Sachlichkeit», traducido de modo un tanto inadecuado como «Nueva Objetividad» o «Nueva Sobriedad», fue acuñado por Gustav Friedrich Hartlaub, director de la Kunsthalle de Mannheim, cuando anunció la próxima exposición de nueva obra figurativa de un grupo de pintores alemanes. Prevista en principio para 1923, la muestra tuvo lugar finalmente del 14 de junio al 13 de septiembre de 1925, e incluyó obras de Max Beckmann (1884-1950), Otto Dix (1891-1969), George Grosz, Alexander Kanoldt (1881-1939), Carlo Mense (1886-1965), Kay H. Nebel (1888-1953), Georg Scholz (1890-1945) y Georg Schrimpf (1889-1938). Al anunciar el proyecto, Hartlaub definió la Neue Sachlichkeit de forma un tanto lapidaria como obras regidas por la «lealtad a una realidad positivamente tangible». No fue el único que percibió esta nueva tendencia al realismo en la pintura alemana. El mismo año en que se inauguraba la «Neue Sachlichkeit», el crítico e historiador del arte Franz Roh publicó *Nach-Expressionismus: Magischer Realismus (Postexpresionismo: Realismo mágico)*, aportando así su propia etiqueta –realismo mágico– para designar el estilo incipiente. (El éxito de la exposición de Mannheim hizo que prevaleciera el término de Hartlaub.)

Desde su mismo nacimiento, Hartlaub, Roh y otros críticos como Paul Westheim reconocieron que la Neue Sachlichkeit estaba profundamente dividida: la fisura se identificaba, como escribió Hartlaub, por la oposición entre «la derecha de los neoclasicistas como Picasso y la izquierda de pintores *veristas* como Beckmann, Grosz, Dix», ese de-

cir, por la oposición entre *Ingrismus* (término derivado de Ingres, pintor francés de principios del siglo XIX) y *Verismus* (realismo). Estos críticos reconocieron también hasta qué punto el retorno de los artistas alemanes a la figuración (y su alejamiento ostentoso del Expresionismo y el Dadaísmo) se debía, al menos en parte, a sus encuentros recientes con los precedentes antimodernos franceses e italianos. Ya en 1919, Westheim había afirmado en su *Das Kunstblatt*: «Es característico de la obra de Carlo Carrà [...] como de hecho de todo un grupo de artistas jóvenes, un realismo (*verismo*) peculiar, intransigente, que busca una meticulosa línea dura que suprime toda huella del estilo del artista individual. En Alemania, como se sabe, Grosz y Davringhausen siguen una trayectoria semejante». Y en 1921 Westheim comentó acerca de las resonancias del estilo «Ingresque» de Picasso en Alemania, y se ocupó de nuevo del tema en septiembre de 1922 con un número especial de *Das Kunstblatt* que incluía un cuestionario sobre el «Nuevo Realismo».

Del *manichino* al *machino*

El momento y el lugar del encuentro de los alemanes con la *pittura metafisica* están firmemente establecidos, siendo, como sucede con tanta frecuencia en el siglo XX, principalmente en las páginas de una revista. En este caso, fue la publicación italiana *Valori plastici*, editada desde 1918 por el crítico y coleccionista Mario Broglio. El tercer número de la revista en 1919 estuvo dedicado íntegramente a la obra de Giorgio de Chirico, Carlo Carrà y Giorgio Morandi. Mereció la admiración inmediata de Max Ernst, George Grosz, Georg Schrimpf y Heinrich Maria Davringhausen (1894-1970) en la galería y librería muniquesa de Hans Goltz, distribuidor en Alemania de *Valori plastici*. Este encuentro llevó no sólo a la publicación instantánea por Max Ernst de una carpeta *metafisica* de litografías titulada *Fiat Modes. Pereat Ars* (1919), sino también a las primeras exposiciones de Davringhausen en 1919 y Grosz en 1920 en la galería de Goltz.

La iconografía del *manichino* (maniquí) metafísico sería recodificada espectacularmente en manos de los artistas de la Neue Sachlichkeit alemana para convertirse en *machino*. Lo que en De Chirico aparecía como una alegoría de la capacidad perdida de la pintura para generar la figuración, reaparecía ahora en la obra de Grosz como el «Autómata Republicano», el peculiar híbrido entre maniquí de sastre y robot de oficina en el que aparecía mejor captada la nueva identidad del «funcionario», la personalidad autoritaria de cuello blanco [1]. La

crítica de Walter Benjamin a la literatura *neusachlich* en el ensayo «Melancolía de izquierda» describe así esos tipos:

Estas marionetas cargadas de tristeza que caminarán sobre cadáveres si es necesario. Con su rígida armadura corporal, sus lentos movimientos de avance, y la ceguera de sus acciones, encarnan la fusión humana de insecto y tanque.

Pero incluso en su adaptación de la *Neue Sachlichkeit*, la morfología del *manichino/machino* sigue siendo fluida, cambiando fácilmente de vencedor a víctima. Lo que en una imagen es un autómatas autoritario, se convierte en el cuerpo mecanizado o acorazado industrialmente en la siguiente. O, después de 1918, con el regreso de la guerra de seis millones de soldados, en una imagen tras otra nos encontramos con el cuerpo maquinal como cuerpo ortopédico, el lisiado de guerra (como por ejemplo en la obra del grupo Progresistas de Colonia, como la *Carpeta de lisiados* de 1920 de Heinrich Hoerle o en *Los lisiados de la guerra* de Dix [1920]).

La exclusión de los fotografías de la exposición de Hartlaub y del estudio de Roh (aun cuando, cuatro años después, Roh publicaría *Foto-Auge*, la famosa antología de la fotografía moderna) indica que los descubridores de una «nueva objetividad» querían ver establecido su valor de verdad ante todo con el medio tradicional de la pintura. Así pues, Hartlaub concluía su introducción a la exposición afirmando:

Lo que mostramos es que el arte sigue ahí [...] que está vivo, a pesar de una situación cultural que parece hostil a la esencia del arte como otras épocas rara vez lo han sido. Así artistas desilusionados, serenos, a menudo resignados hasta el punto del cinismo que estaban a punto de entregarse después de un momento de esperanza infinita, casi apocalíptica – que los artistas en medio de la catástrofe han comenzado a reflexionar sobre lo que es más inmediato, cierto y duradero: la verdad y el oficio.

Ese deseo desesperado de la objetividad de la verdad transhistórica podía hallarse también en declaraciones de otros críticos. En 1923, Willi Wolfradt –oponiéndose una vez más al *Ingrismus* y el *Verismus*– escribió en *Der Cicerone* que ambos compartían «el concepto de claridad, el primero en un sentido más formal, y el segundo en un sentido más objetivo. En el *Ingrismus* la definición de claridad se deriva de la antigüedad, en el *Verismus* se deriva de la máquina. Y aunque ambos podrían ser mundos incompatibles, en ambos mundos es la *verdad objetiva lo que domina*». Esta oposición entre la verdad del oficio y la antigüedad, por una parte, y la verdad de la máquina por otra, tuvo su origen, sin embargo, en un conjunto de conflictos mucho más fundamentales. En primer lugar, en el cisma social entre una adopción entusiasta de la modernización industrial conforme a las líneas de los tan cacareados «americanismo» y «fordismo» (fuentes de innumerables modas y cultos en la Alemania de Weimar) y una reacción violenta y pesimista contra estos procesos de mecanización y racionalización industrial. Esta reacción se hallaría ante todo entre una clase media cada vez más desempleada y proletarizada, que condujo al ascenso de ideologías antimodernas y finalmente étnicas y racistas de «retornos» a fantasmas de orígenes puros y autenticidad no contaminada. Invocando la famosa distinción del sociólogo alemán Ferdinand Tönnies (1855-1936) entre *Gemeinschaft* (comunidad) y *Gesellschaft* (sociedad), los nuevos ideólogos de la derecha conservadora prometieron el retorno a sistemas de creencias preindustriales, for-



1 • George Grosz, *Los pilares de la sociedad*, 1926
Óleo sobre lienzo, 200 x 108 cm

mas míticas de organización social y producción artesanal, sentando de ese modo las bases para el fascismo de 1933.

Este conflicto se exacerbó debido a la oposición entre los conceptos burgueses de arte elevado y las necesidades proletarias de una cultura de masas progresista y emancipadora. La esfera de una cultura supuestamente elevada no sólo era cada vez más precaria (y por tanto más fetichizada si cabe), sino que todas las formas anteriores de las relaciones sociales y la cultura popular habían sido sustituidas por una cultura de masas y un aparato mediático protototalitarios. A diferencia de la vanguardia soviética, sin embargo, que experimentaba simultáneamente una transformación muy parecida de una estética moderna experimental y radical a una exploración sistemática de lo que podría significar una nueva cultura de vanguardia posrevolucio-

naria en una esfera pública proletaria en desarrollo, los artistas de la Neue Sachlichkeit no se enfrentaron a una sociedad revolucionaria igualmente homogénea. En primer lugar, la República de Weimar, como afirmó en célebres palabras el novelista Alfred Döblin (1878-1957), llegó sin manual de instrucciones, lo que indicaba que la nueva cultura democrática de la «nación tardía» hubo de adquirirse mediante ensayo y error. En segundo lugar, a diferencia de la Unión Soviética, la República de Weimar después de 1919 —a pesar de sus aspiraciones revolucionarias— había sido estructurada como sociedad de clases, si bien es cierto que como una en la que los estratos sociales antes oprimidos se hallaban de pronto con más poder económico y político de lo que podían haber imaginado nunca durante el régimen anterior del Kaiser Wilhelm. Así pues, Weimar, organizada políticamente en torno a los principios de la democracia social, se convirtió en la democracia no sólo de una burguesía oligárquica recién dotada de poderes, sino también de una pequeña burguesía sin poder económico pero rabiosa y un proletariado que oscilaba constantemente entre la radicalización revolucionaria y el aburguesamiento fascista. Ernst Bloch, en su libro de 1935 *Erbschaft dieser Zeit* (*La Herencia de nuestro tiempo*), fue el primero en afirmar que la Neue Sachlichkeit, en vez de revelar un nuevo rostro de lo colectivo, en realidad camufló un capitalismo evolucionado que había adoptado principios socialistas, como la economía dirigida, la vivienda colectiva y una sensación general de igualdad, pero sin renunciar a la primacía de una economía del beneficio. Estas condiciones de reificación universalmente reguladoras —según Bloch— generaron la seducción de la Neue Sachlichkeit tanto como la vacuidad de sus representaciones.

De los fragmentos a las figuras

El hecho peculiar de que la Neue Sachlichkeit contara entre sus miembros fundamentales con antiguos expresionistas (Beckmann y Dix) y ex dadaístas (Grosz y Schad) merece atención. Al fin y al cabo, **▲** el Expresionismo había sido el momento en el que el sujeto humanista y pacifista se representó en un histrionismo de finalidad, mientras **●** que los artistas dadaístas aceleraron y celebraron la desaparición de la subjetividad burguesa en una parodia grotesca de las prácticas y pretensiones culturales. Así pues, cabría preguntar cuáles pudieron ser las motivaciones de estos artistas para abandonar las aspiraciones expresionistas o los escarnios dadaístas en favor de un híbrido peculiar de supuesta objetividad. Estas ambigüedades extremas de la transición son especialmente evidentes en algunas obras fundamentales de hacia 1919-1920, como *La noche* de Beckmann [2], en pinturas decisivas de Dix del mismo año, como *Los lisiados de la guerra*, o en la ligeramente posterior de Grosz *Los pilares de la sociedad*, de 1926 [1].

La noche es no sólo un ejemplo clásico de Expresionismo convertido en *neusachlich*, sino más si cabe de la incapacidad (o negativa) liberal para efectuar un análisis de la situación política. En cambio, invoca y esencializa —en un acto de desviación humanista— la catástrofe universal de la «condición humana». Mientras la obra de Beckmann había reconocido claramente las trágicas experiencias de la fallida revolución alemana de 1919, con los brutales asesinatos de los líderes marxistas Rosa Luxemburg y Karl Liebknecht entre muchos otros, esta descripción de una escena enigmática de caos sadomasoquista situaba al trabajador revolucionario (posiblemente un retrato clandestino

de Lenin) en el mismo nivel de perpetración violenta que el pequeño burgués fascista. Típicamente, el lamento humanista de la bestialidad universal de Beckmann no tiene su reflejo en la complacencia muy reprimida pero plenamente visible de la pintura con las escenas sádicas que aparenta descubrir.

Estas ambigüedades están ajustadas de manera distinta en las pinturas más importantes de Dix del mismo momento, como *Los lisiados de la guerra*, *Los jugadores de naipes* y *Prager Strasse* (1920), o en *Los pilares de la sociedad* de Grosz. Aquí el sujeto es representado como el lisiado, la víctima de la guerra imperialista aniquilada físicamente, o como el impostor amenazante que impone las mismas condiciones de laceración psicológica y trauma psíquico. Tanto el vencedor como la víctima se transmiten mediante procedimientos semejantes de deformación, fragmentación, iconográficos, morfológicos o formales y cortes corporales literales. Somos testigos de un doble rechazo en el giro de la Neue Sachlichkeit hacia los contornos plenamente cerrados y los cuerpos plenamente modelados. El primero abandona la angustia expresionista y sus rupturas radiales en favor de la totalidad recién impuesta de la figura. El segundo literaliza la semiología de cortes y fragmentación del fotomontaje y el *collage* dadaístas y reorienta estos procedimientos como instrumentos quirúrgicos: o bien, como en Dix, para poner al descubierto el cuerpo ortopédico traumatizado y la existencia gastada del sujeto; o bien, como en Grosz, para literalmente rebanar la tapa de las cabezas de los representantes de los poderes dominantes del Estado, la Iglesia y el ejército, dejando al descubierto los lugares más recónditos del cráneo relleno de periódicos o de grotescos montones humeantes de heces. Estas parodias de la radicalidad semiológica del Cubismo articulan la quiebra simultánea del sujeto burgués como figuración, en la misma medida que reconocen que el sujeto proletario no puede ser presentado todavía como el agente unificado de una nueva historia.

La incapacidad de los artistas de la Neue Sachlichkeit para asumir una posición de identidad y agencia de clase se convirtió en el tercer motivo fundamental de las divisiones internas del movimiento. No es de extrañar, pues, que ocuparan el espectro completo de estas contradicciones. Éstas iban desde las adaptaciones alemanas de la *pittura metafisica* antimoderna italiana o el *rappel à l'ordre* francés (como Schrimpf, Mense, Kanoldt) hasta las extensiones radicales de la estética dadaísta de Grosz y John Heartfield hacia una nueva cultura de la esfera pública proletaria. O bien iban desde los intentos cínicos y melancólicos del ex dadaísta Christian Schad de hacerse pasar por un gran maestro de la pintura de retratos (aun cuando en general sus retratos representaban a bohemios y aristócratas situados en los márgenes de la jerarquía social recién establecida), hasta las tipologías impresas del proletariado producidas por Franz Wilhelm Seiwert (1894-1933) y Gerd Arntz (1900-1988) en el contexto del grupo progresista de Colonia (en 1928, Seiwert sugirió en la revista del grupo, *A-Z*, que la Nueva Objetividad no era nueva ni objetiva, sino más bien lo contrario de ambas cosas). En 1928, Arntz firmaría en clave los pictogramas de Isotype, el lenguaje de signos accesible colectivamente que analizaba las condiciones actuales de las relaciones sociales, políticas y económicas en las publicaciones del sociólogo viente radical Otto Neurath.

Parece pues que estos conflictos entre el arte elevado y la cultura de masas, los de la identidad de clase y las relaciones sociales, se representaban literalmente en la oposición entre un énfasis renovado en



2 • Max Beckmann, *La noche*, 1918-1919

Óleo sobre lienzo, 133 x 154 cm

los cimientos artesanales de la producción artística, por un lado, y el compromiso con el aparato recién surgido de la reproducción técnica (es decir, fotográfica) y la distribución de la cultura de masas por otra. No es extraño que el campo donde esta batalla se libró de manera más activa fuera el retrato, aparentemente uno de los géneros pictóricos más venerables (aunque había sido deconstruido contundentemente en el momento culminante del Cubismo Analítico).

El retrato «objetivo», el sujeto «humano»

Encontramos una tipología enormemente compleja (y numerosa) de concepciones del retrato en el centro de la *Neue Sachlichkeit*. Comenzando con los retratos postexpresionistas de Beckmann, que permaneció comprometido a lo largo de toda su obra con la caduca investigación del yo, el artista parece haber sido incapaz de renunciar no

sólo a la idea de una subjetividad definida humanísticamente y automotivada, sino también a la convicción de que su función era suministrar formas privilegiadas de conocimiento y penetración. El *Autorretrato con modelo* de Schad [3] lleva estos tropos del retrato a un nivel de afectación ostentosa en el que se tornan casi grotescos. En un enfrentamiento frío, se representa con el atuendo y la postura de un maestro renacentista (como la camisa transparente del *Retrato alegórico* de Bartolomeo Veneto [1507]). Pero el realismo fotográfico de la representación de su fisonomía fina y cortés y el juego amanerado en la transparencia del tejido y la opacidad de la piel contradicen de manera manifiesta todas las afirmaciones de cualquier continuidad histórica que pudieran establecer el género y la iconografía del autorretrato o el recitado de las tradiciones más hábiles de la pintura. Su dudosa acompañante femenina (como sucede con tanta frecuencia en Schad, oscila entre la prostituta y la bohemia aristocrática, el travestido y la *femme fatale*) está adornada en este caso con un tajo sádico en

el rostro, sin duda infligido por reclamaciones de propiedad masculinas, que delimita claramente la modernidad.

En el otro extremo del espectro del retrato de la *Neue Sachlichkeit* estaría la ridiculización casi obsesiva del género por Dix. Impulsando su legado expresionista con el ácido de la caricatura, Dix despojó a sus modelos de toda pretensión y representó su condición de sujetos como víctima o accesorio de la construcción social. En su retrato de la periodista Sylvia von Harden [4], los atributos de la Mujer Nueva (corte del cabello a lo paje, cigarrillo, vestido de chica muy a la moda y bebida) se cantan y se ridiculizan simultáneamente, de manera más evidente en la gesticulación de las manos hipertróficas. Esta actitud de extrema ambigüedad rige también uno de los relativamente escasos retratos pintados por George Grosz en la cumbre de su fase de *Neue Sachlichkeit*, el retrato del escritor y crítico Max Hermann Neisse [5]. En contraposición a la hipóbole caricaturesca de Dix, Grosz parece haber apaciguado en esta época su pasión por la caricatura como contramodelo de la modernidad, al que su amigo, el historiador del medio Eduard Fuchs, le había introducido en esa misma década. Esta ambigüedad intensificada, sin embargo, en la que la fotografía y la caricatura parecen narrar sus orígenes históricos conjuntos, no podía ser más apropiada para un modelo *neusachlich* por antonomasia como el crítico Max Hermann Neisse, cuyos escritos pasarían poco después de apoyar a poetas del Partido Comunista como Johannes R. Becher a defender al expresionista conservador, y finalmente fascista, Gottfried Benn.

Grosz, que había dicho de sí mismo que tenía «el carácter de un témpano de hielo», había sido programático en su enfoque cambiante del sujeto y su representación. Y así, escribió en un ensayo ti-



3 • Christian Schad, *Autorretrato con modelo*, 1927
Óleo sobre lienzo, 76 x 61,5 cm



4 • Otto Dix, *Retrato de la periodista Sylvia von Harden*, 1926
Técnica mixta sobre tabla, 120 x 88 cm

tulado «Acerca de algunas de mis pinturas recientes» en *Das Kunstblatt* de 1921:

Estoy intentando una vez más trazar un cuadro totalmente realista del mundo. [...] Si se hace un esfuerzo para desarrollar un estilo totalmente lúcido y límpido, uno se acerca inevitablemente a Carrà. No obstante, todo me separa de él, que quiere ser apreciado en términos metafísicos y cuya problemática es totalmente burguesa. [...] El hombre en mis pinturas no se representa ya con una exploración profunda de su psique confusa, sino como un concepto colectivista, casi mecánico. El destino individual no tiene ya ninguna importancia.

Es evidente, aunque sólo desde fechas bastante recientes, que en la batalla entre la fotografía y la pintura, entre la máquina y la antigüedad, la segunda sale perdiendo. Es verdad con la mayor certeza en el territorio del retrato, donde el verdadero genio de la *Neue Sachlichkeit* es August Sander, cuyo archivo sistemático de la multiplicidad de posibles posiciones del sujeto social se registró al borde del fascismo que las aniquilaría a todas. Aquí el archivo fotográfico es infinitamente más pertinente para la historia del retrato que cualquiera de los intentos pictóricos citados más arriba para aceptar la crisis de la subjetividad en la década de 1920. Helmut Lethen ha dicho que la fotografía durante ese periodo fue «un instrumento de definición», que ha gene-

▲ 1929, 1935, 1968a



5 • George Grosz, *El poeta Max Hermann Neisse*, 1927

Óleo sobre lienzo, 59,4 x 74 cm

rado las «fisonomías fotográficas de la Modernidad en las que las firmas del individuo se han asimilado a las condiciones de la reproducción técnica».

BIBLIOGRAFÍA

- KAES, Anton et al., *The Weimar Republic Sourcebook*, Berkeley y Los Ángeles. University of California Press, 1994.
- LETHEN, Helmut, *Cool Conduct: The Culture of Distance in Weimar Germany*, Berkeley. University of California, 2002.
- PEUKERT, Detlev, *The Weimar Republic*, Nueva York, Hill and Wang, 1989.
- SCHMIED, Wieland, «Neue Sachlichkeit and the Realism of the Twenties», en Catherine Lampert (ed.), *Neue Sachlichkeit and German Realism of the Twenties*, Londres. Hayward Gallery, 1978.
- , «L'histoire d'une influence: Pittura Metafisica et Nouvelle Objectivité», en Jean Clair (ed.), *Les Réalismes 1919-1939*, Paris, Musée National d'Art Moderne, 1981.

Sala de demostración, de El Lissitzky, y *Merzbau*, de Kurt Schwitters, se instalan en Hannover, Alemania: el Constructivismo y el Dadaísmo conciben dialécticamente la arquitectura del museo como archivo y la alegoría del espacio moderno como melancolía.

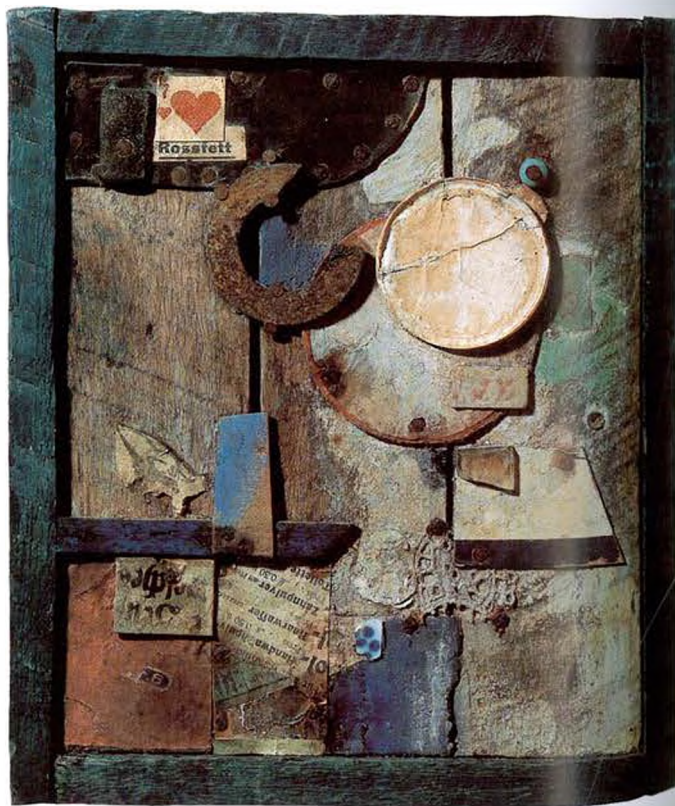
En julio de 1919, Kurt Schwitters (1887-1948) tiró por la borda su formación de pintor de paisajes y retratos con formación académica y su pasado reciente como miembro de la vanguardia expresionista alemana al proclamar públicamente que había descubierto un nuevo tipo de ejecución de la pintura. El nombre que dio a este nuevo proyecto fue «Merz», una sílaba fragmentada a partir de una palabra más grande, *Kommerz*, que había encontrado de manera fortuita en un anuncio rasgado del Hannover Kommerzbank cuando deambulaba por su Hannover natal. A partir de ese fragmento, Schwitters desarrolló una estética del *collage* y de la segmentación fonética, textual y gráfica que sería una de las contribuciones fundamentales al Dadaísmo alemán.

En su práctica inicial de Merz, sin embargo, Schwitters mantuvo todos los lenguajes de la estética expresionista y futurista que habían sido tan incluyentes para la vanguardia alemana durante los últimos años de la década de 1910. En las primeras obras de Merz, como *Welten Kreise* (1919), se pueden seguir los vectores dinámicos y las líneas de fuerza del Cubismo-Futurismo y el esquema cromático de la pintura expresionista. Pero lo que altera radicalmente las obras de este periodo es la inserción por Schwitters de desechos encontrados de metal, madera y otros materiales recogidos en la calle [1]. Desde el punto de vista morfológico y formal, podríamos llegar a percibir incluso en estas pinturas un eco lejano de las obras mecanomórficas de Francis Picabia. Pero, como sucede con todas las respuestas de Schwitters, en cada caso, el legado —ya sea del Expresionismo, el Cubismo, el Futurismo o el Dadaísmo de Picabia— se transforma en lo que podríamos llamar un modo específico de respuesta «melancólica». En su reacción a la transformación total de la pintura en objeto tecnológico, o en su respuesta a la asimilación de las formas mecanomórficas a las formas de la composición, o en su respuesta a los ideales humanitarios altisonantes del Expresionismo, Schwitters se sitúa como un artista que regresa a una lectura alegórica del utopismo técnico-científico contrarrestándolo con una postura de contemplación melancólica.

Los desechos de la obra de Schwitters no fueron aceptados, como es lógico, como un compromiso creíble con las prácticas dadaístas; y ya a principios de 1919, el líder del círculo dadaísta de Berlín, Richard Huelsenbeck, había denunciado a Schwitters como «el Biedermeier» del Dadaísmo alemán (en referencia a un estilo de principios del siglo XIX en el arte y la vida alemanes, y un término que se usaba a menudo en tono despectivo para designar algo como convencional o burgués), llamando de ese modo la atención hacia la preocupación manifiesta de Schwitters por la continuación de la pintura como espa-

cio de experiencia contemplativa. Como el propio Schwitters nunca se cansó de decir, los objetos tecnológicos, los materiales encontrados en su obra sólo funcionaban para concebir un nuevo tipo de *pintura*. Nunca se teorizaron como *readymades* que desplazaran a la pintura, ni como morfologías que niegan la validez del dibujo, ni como objetos cromáticos que dismantelan el legado de la intensidad en el arte expresionista. En todos los casos, el objetivo último de Schwitters siguió siendo el de concebir lo que llamó una «pintura para la experiencia contemporánea».

Un cambio semejante tuvo lugar en los dibujos de Schwitters en esa época. Aquí el lenguaje expresionista de perfiles angulares y recortados se yuxtapone súbitamente con la impronta mecanizada de los sellos de oficina encontrados que Schwitters había recogido y ahora utilizaba como elementos de dibujo mecánico. Pero, como en los *collages*, el énfasis sigue centrado en la construcción de un objeto que es legible ante



1 • Kurt Schwitters, *Merzbild Rossfett (Grasa de caballo)*, ca. 1919
Assemblage, 20,4 x 17,4 cm

todo como poético o pictórico, nunca reduciendo la estructura compositiva o el orden de lectura a una imagen plenamente homogeneizada, producida mecánicamente como en los retratos mecanomórficos de Picabia. En cambio, los dibujos actúan dentro de la tensión entre la inscripción manual y la producción textual de base tecnológica.

Una ambigüedad correspondiente puede hallarse en la práctica de la poesía sonora abstracta de Schwitters. Este proyecto de toda su vida comenzó de forma más notoria con *An Anna Blume*, una obra maestra del verso alógico alemán en la tradición de escritores de principios del siglo XX como Christian Morgenstern. Pero si, en su estridente y ridícula exclamación y su florido homenaje, los escritos de Schwitters son ante todo una ridiculización dadaísta del *bathos* del Expresionismo y del sentimentalismo de la escritura alemana del cambio de siglo, su posición sigue siendo no obstante ambigua. Porque una vez más, en vez de centrarse en la autorreferencialidad lingüística que la poesía cubista-futurista rusa forja en el contexto de una teorización formalista del lenguaje, la poesía de Schwitters se sitúa en una relación ambivalente con el desmantelamiento más radical de la narración y la representación. Del mismo modo, ocupa la misma posición con respecto al desmembramiento de los textos poéticos que figuras dadaístas como Raoul Hausmann producían en el mismo momento en Berlín que ponían el énfasis en el grafema sobre el fonema, convirtiendo exclusivamente el poema en objeto de una estructura totalmente no léxica.

La declaración de Schwitters desde el principio de que no tenía ninguna ambición política, de que quería que su obra se situara dentro de la tradición de la pintura, de que sus objetivos eran completamente estéticos y encaminados a un nuevo orden formal plástico, lo llevó un paso más lejos del Dadá de Berlín. Al permanecer en Hannover, con breves interrupciones, y desarrollar su propio proyecto, Schwitters pronto se convirtió en el centro de una escena de vanguardia distinta, con amigos y colaboradores formándose a su alrededor. El director del museo, Alexander Dörner, en particular, se convirtió en un organizador y conservador decisivo para llevar las actividades de la vanguardia internacional a la ciudad de provincias.

Schwitters y Lissitzky en colaboración

En 1925, Dörner invitó al constructivista ruso El Lissitzky a regresar a Alemania para producir una instalación importante para la Landesgalerie Hannover (Lissitzky había estudiado arquitectura e ingeniería en Darmstadt de 1909 a 1914 y había residido en Alemania durante largos periodos a principios de la década de 1920 mientras colaboraba en varios proyectos). El primer contacto de Schwitters con Lissitzky y el Constructivismo y el Productivismo rusos tuvo lugar en 1922, y los dos artistas se hicieron amigos y colaboradores. En 1923 Schwitters invitó a Lissitzky a ser el diseñador y coeditor del número 8/9 de su revista *Merz* [2], publicado en abril de 1924 y titulado «Nasci» («naciendo» o «deviniendo»), que era una alianza explícitamente programática de los ideales constructivistas y dadaístas. Aunque desde una perspectiva histórica parece improbable que estos dos modelos constituyeran la base de un intercambio fructífero, es precisamente en la colaboración entre Lissitzky y Schwitters en el momento de 1926 cuando la productividad de ese encuentro puede seguirse del modo más adecuado.

En esas fechas los dos artistas habían ido transformando gradualmente sus proyectos desde la obra pictórica o escultórica a la investi-

8MERZ9

DIESES DOPPELHEFT IST ERSCHEINEN UNTER DER REDAKTION VON
EL LISSITZKY UND KURT SCHWITTERS

REDAKTION DES MERZVERLAGES
KURT SCHWITTERS, HANNOVER, WALDHAUSENSTRA. 5A

TYPOGRAPHIE ANGELEGEN VON EL LISSITZKY
HANNOVER

BAND 2, Nr. 8 9
APRIL
JULI
1924

NATUR VON LAT. NASCI

D. I. WERDEN ODER ENT-

STEHEN HEISST ALLES,

WAS SICH AUS SICH

SELBST DURCH EIGENE

KRAFT ENTWICKELT

GESTALTET UND BEWEGT

KLEINER BRONHAUS

NASCI

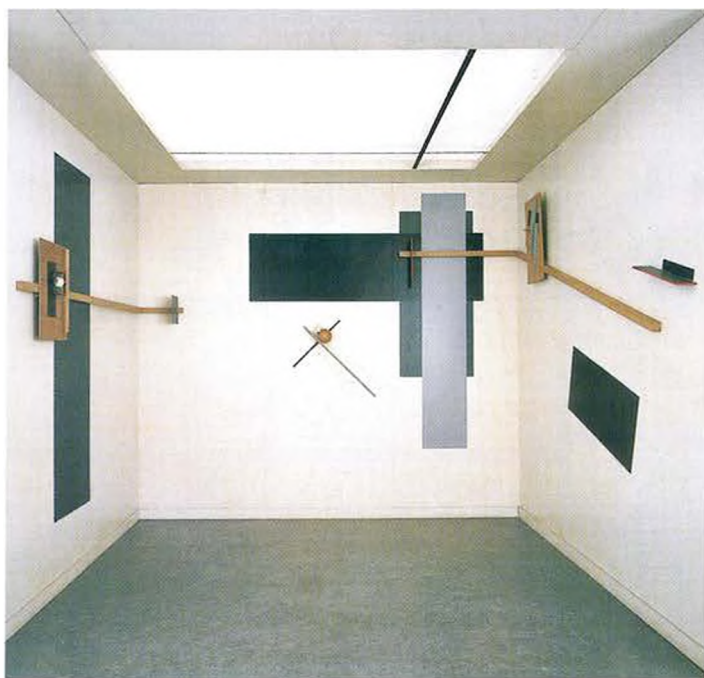
Nature, du latin: agere, devenir, croître, c'est à dire tout ce qui par
sa propre force, se développe, se forme, se meut.

2 • El Lissitzky, diseño para la portada de *Merz* de Kurt Schwitters, núm. 8/9, abril-julio 1924

gación del espacio arquitectónico. En su *Sala Proun* para la Gran Exposición de Arte de Berlín de 1923, por ejemplo, Lissitzky había transformado por primera vez sus ideas a la forma tridimensional, diseñando los muros y los techos con formas y relieves geométricos [3]. Un elemento adicional fue la intensificación del intento de Dörner de teorizar las nuevas formas de exhibición, el rediseño de los espacios museísticos tradicionales en favor de una representación y exhibición adecuadas de las prácticas de vanguardia en la pintura y la escultura. Lissitzky había diseñado ya un espacio para la Exposición Internacional de 1926 en Dresde para exhibir arte internacional abstracto de vanguardia. Para su primer modelo, resaltó rigurosamente los muros en los que se colgarían las obras instalando listones de madera verticales, espaciados de manera equidistante en todas las superficies de exposición y pintados de blanco, gris y negro, y colocando las pinturas en esas superficies. Irónicamente, el diseño original definitivo de la exposición de Dresde de 1926 se puso en manos del arquitecto reaccionario alemán Heinrich Tessenow, que pronto sería conocido por su acérrima defensa del regreso de la arquitectura a un regionalismo antimoderno.

Fue el diseño preliminar de Lissitzky para Dresde el que hizo a Dörner decidirse a invitar al ruso a acudir a Hannover, y fue allí donde Lissitzky produjo una segunda versión del gabinete para la exhibición del arte abstracto, llamado *Sala de demostración* [4]. Durante esta prolongada estancia en Hannover, Schwitters y Lissitzky siguieron desarrollando su amistad. Para entonces Schwitters había abandonado

1920-1929

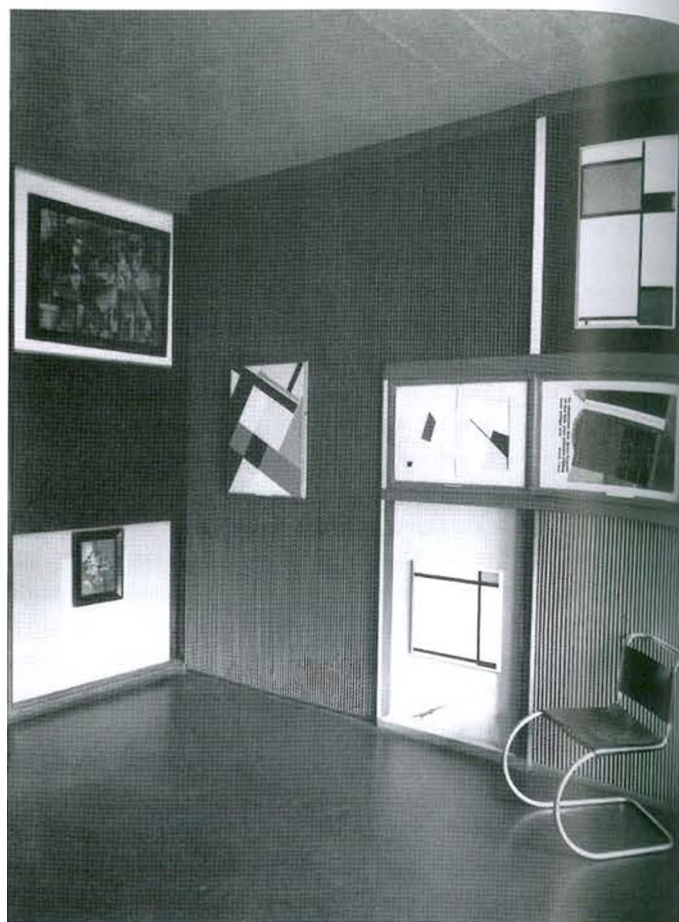


3 • El Lissitzky, *Sala Proun*, 1923 (reconstrucción de 1965)
3.000 x 300 x 260 cm

también la pintura y el *collage* por su propio primer proyecto, que se conocería con el nombre de *Merzbau* [5]. Comenzando en su estudio de la planta baja de su domicilio particular, transformó gradualmente todos los aspectos del espacio cúbico tradicional de la sala doméstica en una estructura espacial de múltiples perspectivas y cada vez más distorsionada, instalando madera, relieves en madera pintados y cargando diversos objetos y formas adicionales en los espacios creados.

La oposición entre el *Merzbau* y la *Sala de demostración* y la estrecha relación entre sus dos autores producen uno de los momentos más desconcertantes de la historia de la vanguardia alemana de mediados de la década de 1920. Pero un puente que une a los dos es su atención a la cuestión de la tactilidad y la experiencia corporal en relación con la obra de arte. Pues el proyecto de Lissitzky de albergar pintura y escultura de vanguardia dentro del museo se centraba ahora ante todo en la petición de Dorner de un nuevo modo participativo de lectura y percepción. El proyecto de Dorner era reconcebir el museo como espacio de colaboración autor/objeto/espectador transmitida mediante una mayor experiencia de tactilidad. En la instalación diseñada por Lissitzky, con su énfasis en cajones y armarios y estanterías que el espectador pudiera abrir y mover, implicándose de este modo directamente en la recolocación de sí mismo como espectador o en la colocación del objeto en una nueva relación, la tactilidad y la tangibilidad eran claramente elementos de un modo radicalmente alterado de interacción perceptual, cambiando el espacio contemplativo del museo en un archivo.

Pero lo que la visión de Dorner no había previsto era la contribución específica que Lissitzky introduciría en el diseño de la *Sala de demostración*. La transformación del espacio de exposición y sus mecanismos y convenciones de exhibición le indujeron a articular la verdadera transformación histórica de la institución del museo, así como la verdadera posición del objeto que se exhibía en su interior. La nueva situación movió la obra de arte, es decir, de ser un objeto de orígenes de culto a ser uno de puro valor de exposición, de ser un objeto



4 • El Lissitzky, *El gabinete abstracto: sala de demostración* en la Landesgalerie, Hannover, 1927-1928 (vista de la instalación de 1935)

de inteligibilidad transhistórica a uno de especificidad histórica, de la clase necesaria con fines de archivo. Esas ideas acerca de la necesidad de transformar el museo en lo relativo a sus funciones, su público y su definición institucional habían surgido en la Unión Soviética ya en 1919, cuando los artistas debatieron la reorientación del objeto estético desde el culto a la exhibición y la transformación de los espacios de contemplación de dimensiones rituales a dimensiones de archivo.

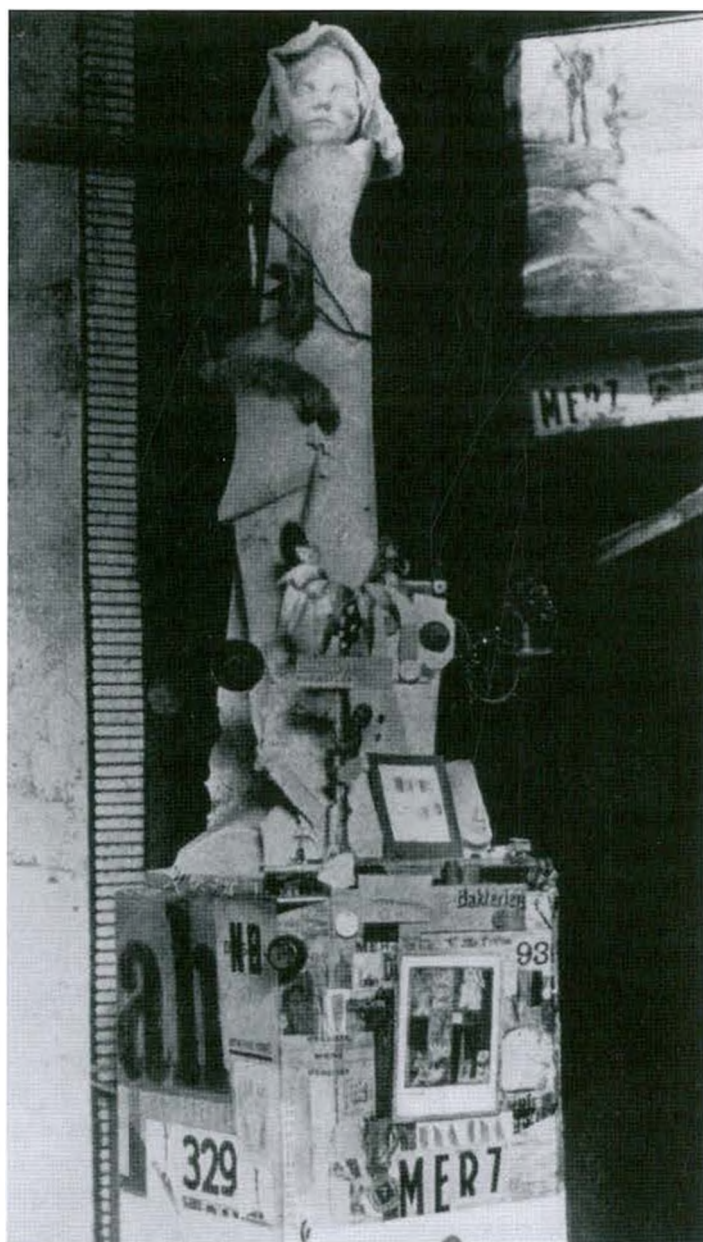
Al margen de este interés compartido por la tactilidad, sin embargo, la *Merzbau* de Schwitters invirtió todos y cada uno de los aspectos del planteamiento de Lissitzky, lo que podríamos llamar la transformación racionalista del último elemento ritualista residual en la exhibición y lectura de la obra de arte. En cambio, el espacio de *Merzbau* se reconcibió como específicamente ritualista, con el objeto y su exhibición amalgamados en una tendencia casi wagneriana hacia la condición de la *Gesamtkunstwerk*, en la que todos los sentidos, todos los elementos perceptuales, se unificarían en una forma intensificada global de interacción visual, cognitiva y somática —es decir, física— con los objetos, las estructuras y los materiales en exposición. El intento de Schwitters de construir una gruta, o una *Bau*, llevaba consigo todas las connotaciones que esa palabra tiene en alemán: desde la madriguera de animales (el significado original de *Bau*) hasta la famosa declaración de la Bauhaus en la que podía invocarse tanto la construcción de catedrales en una sociedad preindustrial por los gremios medievales de comunidades y comunales como la estructura de lo colectivo. Estas fuentes se unieron en sus constantes inserciones en la exhibición

general de objetos, texturas y materiales que subrayan la dimensión somática de la percepción. Y así llevó al edificio los residuos solicitados de secreciones corporales (frascos de orina, por ejemplo, o trozos de cabellos de amigos), que guardó e insertó en las diversas capas de la estructura. De ese modo fabricó un espacio manifiestamente no racional, no de archivo, no institucional, en el que se concebía cierta regresión a la totalidad de un espacio arquitectónico inconsciente, y lo llamó *La catedral del sufrimiento erótico*.

Dos extremos del diseño de vanguardia

La *Merzbau* de Schwitters y la *Sala de demostración* de Lissitzky podrían teorizarse, pues, como los dos opuestos extremos de las posibilidades del diseño de vanguardia en la década de 1920. Es evidente que, en comparación con la ideología de la Bauhaus, ni Schwitters ni Lissitzky pertenecen al utopismo de un espíritu de la Bauhaus que intentaba en el mismo momento transformar la vida cotidiana y la arquitectura doméstica mediante un modo de racionalización y una forma de consumo democratizado. Específicamente en la *Merzbau*, que tendría continuidad durante la vida de Schwitters (después de la destrucción de la *Merzbau* de Hannover por los bombardeos aliados en 1943, Schwitters instaló una segunda versión en Noruega, país al que emigró en 1937 tras aparecer su obra en la exposición «Arte» degenerado» de Múnich, y una tercera —la *Merzbarn*— cerca de Ambleside, en el norte de Inglaterra, poco antes de su muerte en 1948), se rechazaba en todos y cada uno de los niveles la idea de un espacio de racionalización radical. Este proyecto de instrumentalización o racionalización del espacio pretendía llegar hasta la esfera más íntima de la vida diaria, donde la función imperase, cuando las actividades diarias se sometieran a planificación, control y al principio de mayor eficiencia. A la luz de esto, la *Merzbau* de Schwitters proponía un espacio de total ineficiencia, absoluta disfunción, completa negación a someter la experiencia espacial del sujeto a la racionalidad, la transparencia y la instrumentalización. Al subrayar el espacio como fondo, la gruta y una vivienda de una clase distinta, Schwitters creó un espacio secularizado pero al mismo tiempo ritualizado de la función corporal, de recuperación corporal fuera y en oposición a una esfera pública rigurosamente controlada.

A pesar de su apariencia, el espacio de Lissitzky es también espectacularmente distinto del dominio funcional del diseño de la Bauhaus, específicamente por su alojamiento teórico de las condiciones radicalmente transformadas de la percepción de la obra de arte. Es decir, el espacio de Lissitzky es en cierto sentido un programa de redefinición de la institución del museo. Si ha sido malinterpretado como una exhibición dinámica del arte abstracto de vanguardia, al que supuestamente presta apoyo mediante su diseño racionalizado, esa interpretación falsa debería ser contrarrestada poniendo el énfasis en el grado en que Lissitzky entendía el museo como transformándose cada vez más en la mera institución de la historización y el orden de archivo. Así pues, en la medida en que Lissitzky reconocía que los modos cognitivo y perceptual que seguían arraigados en la pintura de caballete no debían ser ya rescatados ni redimidos ni siquiera por las formas más avanzadas de la abstracción, había sometido ya a la promesa de abstracción de la vanguardia a una crítica interna. Mirando la exhibición de las muestras de la abstracción en la *Sala de demo-*



5 • Kurt Schwitters, *La Merzbau de Hannover: la columna Merz*, 1923.
Técnica mixta, dimensiones desconocidas (destruido)

ción, podemos reconocer —a posteriori, desde luego— que incluso en la manera en que estos objetos se exhiben hay ya cierta operación crítica teniendo lugar. Por eso los relieves de Lissitzky —estructuras de pared, armarios, cajones, paneles móviles— se convierten en la obra de arte definitiva, en tanto que las pinturas abstractas, con toda su radicalidad, se convierten en meras ilustraciones de una estética que ha sido ya desbancada.

BIBLIOGRAFÍA

- BURNS GAMARD, Elizabeth, *Kurt Schwitters' Merzbau*, Princeton, Princeton Architectural Press, 2000.
- ELDERFIELD, John, *Kurt Schwitters*, Londres, Thames & Hudson, 1985.
- OCKMAN, Joan, «The road not taken: Alexander Dörner's way beyond art», en R. E. Somol (ed.), *Autonomy and Ideology: Positioning an Avant-Garde in America*, Nueva York, The Monacelli Press, 1997.
- PERLOFF, Nancy, y REED, Brian (eds.), *Situating El Lissitzky: Issues and Debates*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2003.
- RISCHBIETER, Henning (ed.), *Die Zwanziger Jahre in Hannover*, Hannover, Kunstverein Hannover, 1962.

Después de trabajar como artista comercial en Bruselas, René Magritte se une al movimiento surrealista en París, donde su arte juega con los lenguajes de la publicidad y las ambigüedades del lenguaje y la representación.

Cuando aún vivía en Bruselas, René Magritte (1898-1967) regentaba un estudio especializado en arte comercial desde un garaje detrás de su casa; después, en París, recurrió a menudo al diseño de libros y al trabajo publicitario para mantenerse. Para algunos críticos, su inexpresivo estilo representacional estaba siempre penosamente cerca del arte comercial, pero su experiencia en este campo podría explicar también su perdurable interés por la relación entre las formas figurativas y verbales de la representación y por la interacción —a menudo la interferencia— entre estas formas de evocar un objeto o sugerir una idea. Podría explicar asimismo su posterior disposición a producir sus pinturas más importantes en múltiples copias. Su obra más famosa, *La traición de las imágenes* [1], en la que la imagen de una pipa aparece con el subtítulo «Esto no es una pipa» («*Ceci n'est pas une pipe*»), se reprodujo al menos cinco veces, una de ellas como un rótulo de gran formato. Otra, *El imperio de la luz* (1952), en la que una casa oscurecida, iluminada por farolas, se alza en un paisaje nocturno pero se ve sobre el fondo de un cielo diurno, fue reproducida en 16 versiones al óleo y siete a la *gouache* (la primera en 1949, la última en 1964). En 1965 plagiaría su propia obra *La gran familia* (1963) —una imagen en la que la silueta de un objeto (en este caso, un pájaro; en *El seductor*, un barco) es «encarnada» por la sustancia de su medio (aquí, nubes; allí, olas)— para producir *Pájaro del cielo* para la compañía aérea Sabena, con la condición de que se utilizaría para campañas publicitarias.

La complementariedad potencial de las bellas artes y las artes comerciales dependía de la naturaleza de la cultura de masas. Estimulado por la publicidad, el deseo de una mercancía se convirtió en un antojo, no tanto de un objeto único como de una de muchas copias.

▲ Como afirmó Walter Benjamin en «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica» (1936), ese deseo aspira a extraer una sensación de equivalencia «incluso de un objeto único por medio de la reproducción». Sacando la idea misma de la singularidad y la distancia (o lo que Benjamin llamaba «aura») de la experiencia vivida, la cultura de la mercancía prepara simultáneamente para las seducciones de las imágenes de los medios de comunicación y para el espectáculo de un artista pirateando su propia obra.

Todo en la posición surrealista, sin embargo, parece rechazar lo prefabricado y lo producido en serie. Todo parece estar orientado, en cambio, al momento irrepetible de conmoción en que el objeto más banal de la vida cotidiana vuelve a estar infundido de asombro y de poder revelador, lo que André Breton llamó «lo maravilloso» y teorizó como «azar objetivo». Mientras los artistas surrealistas se presta-

ban al diseño de joyas, la exhibición en grandes almacenes y el diseño de decorados para Hollywood en la década de 1930 y después de la guerra, la comercialización del movimiento fue para una generación de artistas de posguerra una parodia de la misión surrealista de transformar la realidad para crear una conciencia revolucionaria. En 1962, con ocasión de la retrospectiva de Magritte en Knokke-le-Zoute, Bélgica, Marcel Mariën (1920-1993), surrealista belga de segunda generación y editor de *Naked Lips*, distribuyó un folleto a los suscriptores de la revista titulado «Grandes reducciones» y firmó fraudulentamente «Magritte». En la parte superior de la página se reproducía un billete de banco belga con la cabeza de Magritte montada sobre la del rey Leopoldo I. Abajo, Magritte se queja de que sus pinturas se usan para sórdidas especulaciones, comprándose como si fueran tierras, abrigos de pieles o joyas. «He decidido poner fin a esta vergonzosa explotación del misterio», continúa el texto, «poniéndolo al alcance de todos los bolsillos. Abajo se encontrarán los detalles necesarios [un formulario de venta por correo] que, así lo espero, una a ricos y pobres a los pies del auténtico misterio. (El marco no está incluido en el precio.)»

Compulsión de repetición

Es posible afirmar, sin embargo, que la fascinación y la práctica de lo múltiple de Magritte no estaba en función de un relajamiento de su «pureza» surrealista. Muchas de sus primeras pinturas están compuestas internamente mediante el recurso a lo múltiple. Su retrato de Paul Nougé (1895-1967) de 1928 duplica una única imagen del poeta belga, mientras *El cielo asesino* [2] suspende el mismo cadáver ensangrentado de un pájaro cuatro veces sobre el fondo de un precipicio rocoso. De hecho, podría decirse que lo que permite identificar a Magritte como surrealista es la sensación de que una forma de duplicado se apodera de su obra desde el principio, infundiéndole una versión de esa misma práctica surrealista de lo doble que estaba relacionada con el concepto freudiano de lo siniestro y la compulsión de la repetición.

Freud había identificado el sentimiento de lo siniestro como una sensación del retorno de algo arcaico, y había analizado la ansiedad que lo acompañaba como relacionada con la compulsión de repetir del instinto de muerte; podría decirse, pues, que lo siniestro es una suerte de brote de lo no vivo en medio de la vida: un regreso de los muertos vivientes. Es este carácter el que envuelve las imágenes ma-



Ceci n'est pas une pipe.

1 • René Magritte, *La traición de las imágenes*, 1929

Óleo sobre lienzo, 60 x 81 cm

gritianas como toda la serie relacionada con *La condición humana* [3], en la que la pintura muestra un paisaje sobre cuyo fondo se superpone una pintura del mismo paisaje, y los bordes de la representación incrustada casi se funden con lo que ahora debe reconocerse como la condición «meramente» representacional de la imagen original, antes entendida como transparentemente real. Así pues, el doble muerto (la representación) estalla entre la realidad viva para amenazar su solidez, para extraer su sustancia, como los vampiros que regresan por medio de espejos.

En el contexto del Surrealismo, Roger Caillois había ofrecido un ejemplo alternativo del carácter espeluznante de los muertos vivientes. Con el caso del mimetismo animal, en el que la mantis religiosa ofrece una perspectiva mareante de muerte que imita a la vida que imita a la muerte, se abre una vertiginosa sala de espejos que en la década de 1960 se identificaría con el término *simulacrum*. Del mismo modo que el animal muerto «jugando a los muertos», el *simulacrum* ofrece un caso de semejanza en el que se corta un hilo interno decisivo entre cosas semejantes: la «vida» en el ejemplo de la mantis; «la ausencia de pecado» en el caso de la humanidad después de la Caída; el hombre fue hecho originalmente a imagen de Dios; después de la

Caída ya no se asemeja a Él). En los dos ejemplos, sin embargo, hay un último tribunal de apelación que nos permitirá distinguir al insecto vivo de su copia muerta o al inocente del pecador. El estado último de *simulacrum*, sin embargo, es aquel en que no es posible distinguir la copia del original, lo muerto de lo vivo. Es un estado de múltiples sin originales. Michel Foucault invocaría ese estado en el último párrafo de *Ceci n'est pas une pipe* (*Esto no es una pipa*), su ensayo de 1968 sobre Magritte y el *simulacrum*: «Llegará un día en que la propia imagen con el nombre que lleva será desidentificada por la similitud indefinidamente transferida a lo largo de una serie. Campbell, Campbell, Campbell, Campbell [referencia a las latas de sopa de Andy Warhol]».

En el mismo periodo de principios de la década de 1960 en que a otros artistas de Bélgica les parecía que Magritte se había vendido al enemigo, Foucault desarrollaba una teoría de la literatura basada de forma decidida en la idea del *simulacrum* (aunque de una manera no relacionada con el Surrealismo). Un ejemplo de este trabajo, su libro *La muerte y el laberinto* (1963) sobre el escritor Raymond Roussel, llegó a conocimiento de Magritte, también interesado en los procedimientos de Roussel para extraer el significado de las palabras (como



2 • René Magritte, *El cielo asesino*, 1927
Óleo sobre lienzo, 73 x 100 cm

los muertos chupan la vida de los vivos). En 1966, a Magritte le llamó también la atención otra obra de Foucault publicada poco antes, *Las palabras y las cosas*, cuyo título coincidía con el de la exposición en curso de Magritte. El pintor y Foucault intercambiaron correspondencia en 1966, y el interés de Foucault le indujo en 1968 a ocuparse directamente de la obra de Magritte.

Utilizando la obra de Magritte *La traición de las imágenes* a modo de perfecta demostración de su ensayo, el análisis de Foucault giraba en torno a lo que en francés se llama «lección práctica». Se trata de la sesión en la escuela primaria en la que, por ejemplo, el maestro dibuja una imagen en la pizarra y debajo escribe su nombre. Foucault llama *lieu commun* («lugar común») a esa combinación de imagen y nombre, o en el sentido literal de la página, un «terreno común», que remite a la convención que experimentamos desde nuestra primera «cartilla» («A de abuela; B de barco; C de...») pasando por las explicaciones del libro de texto, las entradas del diccionario o los manuales científicos de todas clases. Es una convención en la que el canal del espacio blanco que separa el dominio de la ilustración del reino del texto de hecho los une con todo el adhesivo poderoso de lo que el filósofo Ludwig Wittgenstein llamaría en unas ocasiones un «juego de lenguaje» y en otras «una forma de vida».

El poder de esta convención es en primer lugar que el hecho de la representación desaparece dentro de la lección práctica. Y así, Foucault escribe: «Por más que sea el poso, en una hoja o en un cuadro, de un poco de mina de plomo o de un fino polvo de tiza, no “reenvía” como una flecha o un dedo índice apuntando a [determinado objeto]

que estaría más lejos, o en otro lugar. Es [ese objeto]». En segundo lugar, la relación cifrada en la pareja imagen-leyenda es la de la verdad, entre la imagen (como copia) y el modelo en el mundo al que es transparente; por este motivo, «el lugar común» sirve de base del conocimiento: «Pues es ahí», escribe Foucault, refiriéndose al canal que une la imagen y la leyenda, «en esos pocos milímetros de blancura, en la arena calma de la página, [...] se anudan entre las palabras y las formas todas las relaciones de designación, de nombramiento, de descripción, de clasificación».

Cuestionando en apariencia la banalidad del lugar común, la tradición moderna del «caligrama» sólo es, afirma Foucault, un intento encubierto de reforzarla. Cuando Guillaume Apollinaire escribe un poema sobre la lluvia en líneas verticales de tipos que imitan la lluvia, supone que ha plegado la estructura bipartita del lugar común en un orden superior de síntesis en la que la lluvia (la palabra) desaparece en su objeto que acaba de hacerse presente en la página. Comentando que esta transparencia es inútil, pues para leer el poema tenemos que ignorar la imagen que forma, y para ver la imagen tenemos que pasar por alto las palabras, Foucault sostiene que la problemática del caligrama sirve no obstante como punto de partida para Magritte, pues lo que sucede en *La traición de las imágenes* es una forma de «caligrama deshecho».

La obra es caligramática por cuanto la sustancia de la leyenda —«esto no es una pipa»— y la de la imagen son de modo tan manifiesto una cuestión de la misma mano laboriosa (aquí la banalidad del estilo de representación de Magritte sirve para este resultado). Pero este ca-



3 • René Magritte, *La condición humana*, 1933
 Óleo sobre lienzo, 100 x 81 cm

ligrama se deshace porque irónicamente deshace la urgencia tautológica del poema-cuadro y el contenido de verdad de la lección práctica al mismo y único tiempo. Ese deshacer activa el funcionamiento del *esto* de la obra, que funciona al menos de tres maneras a la vez, produciendo finalmente una confusión que aborta por completo su funcionamiento. ¿Señala el *esto* de «Esto no es una pipa» la palabra «pipa» y por tanto la no semejanza entre la palabra y la imagen? ¿Se señala a sí misma, la palabra *esto*, y por tanto la no semejanza entre esta forma de lenguaje y representación? ¿Señala la lección práctica en su conjunto, y por tanto la no semejanza entre ella y el modelo del mundo real al que se supone que es transparente? Siendo verdaderas todas estas semejanzas, lo que se viene abajo dentro de esta irónica maniobra es la «verdad» que el lenguaje intenta codificar en lo que toma por la fuerza primordial del aspecto indicial del lenguaje cristalizado en el término *esto*.

Volviendo al canal de blanco que une objeto y leyenda, Foucault concluye que si «el caligrama ha reabsorbido ese intersticio», el caligrama a contrapelo de Magritte vuelve a abrir «la trampa que el caligrama había cerrado sobre aquello de lo que hablaba. Pero, de golpe, la cosa misma ha desaparecido. [...] La trampa ha sido fracturada en el vacío: la imagen y el texto caen cada cual por su lado, según la gravitación propia de cada uno de ellos. Ya no poseen espacio común». Y si el objeto (el modelo del mundo real) desaparece del lugar del conocimiento, como la garantía de su valor de verdad que está detrás de él pero siempre transparente para él, lo que queda es el estado de *simulacrum*, un mundo de múltiples sin originales.

▲ Marcel Broodthaers, que se formó como joven poeta en la década de 1940 en la órbita de Magritte y otros surrealistas belgas como Paul Nougé, así como Marcel Mariën y Christian Dotremont, compartió al principio la ambivalencia hacia Magritte que se expresó en «Grandes reducciones». Pero en el curso del establecimiento de su «Musée d'Art Moderne» a partir de 1968, Broodthaers comenzó a acercarse a la idea de una operación del lenguaje como *simulacrum*, y Magritte, transmitido por el texto de Foucault, adquirió una importancia estratégica para él. Y así, en «El águila del Oligoceno al presente», la exposición que su «Musée d'Art Moderne, Département des Aigles» organizó en 1972 en Düsseldorf, exhibió cientos de objetos, cada uno de ellos acompañado de una etiqueta que rezaba «Esto no es una obra de arte». Al explicar esta leyenda diciendo que «Esto no es una obra de arte» era una fórmula obtenida por la contracción de un concepto de Marcel Duchamp y un concepto antitético de Magritte, Broodthaers re-

● produjo la *Fuente* de Duchamp y *La traición de las imágenes* de Magritte en el catálogo de la exposición en páginas enfrentadas y aconsejó al lector que leyera «Ceci n'est pas une pipe» de Foucault.

Una manera de comprender esa «contracción» es, en primer lugar, entender que la lección práctica representada por el *readymade* de Duchamp señala todo el contexto institucional en el que la obra de arte se produce, ya que es ese contexto el que se incorpora al objeto corriente –urinarios, rascadera, sombrerero– para conferirle categoría artística; y en segundo lugar, percibir la manera en que la lección se confunde debido a las múltiples flechas del «caligrama deshecho» de Magritte, señalando ahora la propia etiqueta (como no siendo una obra de arte), ahora los objetos que se exhiben, muchos de los cuales, como águilas disecadas o corchos con águilas pintadas en ellos, tienen un estatus no estético (y por tanto no obras de arte), y ahora el conjunto de la exposición en su condición de «ficticia». Pues si Duchamp quería poner al descubierto la institución del museo como convencional, Broodthaers la exhibe ahora como *simulacrum*.

BIBLIOGRAFÍA

- DUVE, Thierry de, «Echoes of the Readymade: Critique of Pure Modernism», *October* 70 (otoño 1994).
- FOUCAULT, Michel, «Ceci n'est pas une pipe», *Les Cahiers du Chemin* (1968), ampliado como *Ceci n'est pas une pipe* (1973), y traducido como «This Is Not a Pipe», trad. James Harkness, Berkeley, Quantum, 1983 [ed. cast.: *Esto no es una pipa*, trad. Francisco Monge, Barcelona, Anagrama, 1981].
- HOLLIER, Denis, «The Word of God: "I am dead"», *October* 44 (primavera 1988).
- SYLVESTER, David, y WHITFIELD, Sarah, *René Magritte: Catalogue Raisonné*, cinco volúmenes. Houston, Menil Foundation; y Londres, Philip Wilson Publishers, 1992-1997.

Constantin Brancusi produce en acero inoxidable *El recién nacido*: su escultura desencadena una batalla entre los modelos del arte elevado y la producción industrial, que alcanza su punto crítico en el juicio celebrado en Estados Unidos en relación con su *Pájaro en el espacio*.

Durante las cuatro semanas de 1907 en que Constantin Brancusi (1876-1957) fue uno de los cincuenta ayudantes que trabajaban para el escultor más famoso de Francia, Auguste Rodin, debió de asistir a dos fenómenos antitéticos. En primer lugar, en su condición de integrante del contingente de «indicadores» –operarios de dispositivos a modo de calibradores que se usaban para trasladar una idea escultórica de su modelo de escayola al bloque de mármol (a menudo para hacer ampliaciones o reducciones)– debió de ver la farsa del «original» estético creado por una especie de producción de cadena de montaje. En segundo lugar, en su condición de graduado de talento contratado por Rodin nada más salir de la École des Beaux-Arts, debió de experimentar la otra cara de la práctica del maestro en la que, como por arte de magia, Rodin captaba los gestos más elementales de una compañía de bailarinas balinesas contoneándose delante de él, sugiriendo la delicadeza de sus movimientos a partir de simples pellas de arcilla.

Esta segunda producción, totalmente opuesta a la primera, contenía la quintaesencia de lo que Walter Benjamin llamaría «aura», es decir, la singularidad de algo captado en un momento concreto y en un lugar concreto, aquella cualidad irrepetible que resonaba en la singularidad del medio, a su vez el resultado de un toque personalizado. Relacionando esta aura de nuevo con las fuentes más antiguas del arte en el ritual religioso, Benjamin señaló la necesidad de que el objeto de culto sea un original para que surta su efecto, para lo cual los sucedáneos o las copias serían impotentes. La secularización no hizo nada para disminuir esta importancia del original estético lleno de aura, y desde el Renacimiento hasta el Romanticismo se pagó una prima cada vez más alta no sólo por la originalidad de la concepción de un artista determinado sino también por la sensación de que la línea o la pincelada que transmitía esa idea era inimitable. Podría decirse que las bailarinas de Rodin, captadas al vuelo en una pizca de arcilla que lleva la impronta del maestro, son el ejemplo supremo de este deseo. Sus mármoles y bronce en múltiples copias, por otra parte, señalan en cambio al tipo de industria artística –con su tráfico de réplicas– que caracteriza a las artes decorativas, más que a las bellas artes.



1 • Constantin Brancusi, *Prometeo*, 1911
Mármol, 13,8 x 17,8 x 13,7 cm

los materiales), comenzó a trabajar sin el intermediario del modelo de barro o escayola, tallando directamente en el bloque. La honestidad estética de esa «talla directa» actúa en dos niveles. En primer lugar, responde a la naturaleza específica del material en el que se crea, pues no supone ninguna de las transferencias de la arcilla modelada a la piedra o la escayola y el bronce a través de las cuales se concebía la escultura tradicional. En segundo lugar, la inmediatez de esta respuesta se resiste a la duplicación, descartando la producción de lo múltiple.

El espíritu de la talla directa trajo otras asociaciones, todas ellas bien recibidas por Brancusi, que comenzó a adoptar gradualmente el porte de un campesino rumano, con luengas barbas, blusón de obrero y sandalias. Las tradiciones rurales de la talla en madera de su país natal fueron una reafirmación de su postura antisistema, que respaldaron la influencia de la escultura africana y de otras esculturas primitivas que eran evidentes en su obra en 1914. Que al sucumbir a esa influencia se limitaba a seguir al resto de la vanguardia parisina, primero en su entusiasmo por Paul Gauguin (que había iniciado la talla directa en este entorno) y después por un primitivismo más amplio, era algo que a Brancusi no le gustaba admitir, tan firme se mantuvo

El nacimiento del mundo

Huyendo del estudio de Rodin al cabo de sólo un mes, Brancusi adoptó un enfoque de la escultura que podría decirse que era todo lo contrario de esta industrialización. Porque en la madera o la piedra que era capaz de rescatar (pues era demasiado pobre para comprarse

en su decisión de quedar al margen de la tendencia histórica de la modernidad, tan centrado estaba en la presunta atemporalidad y universalidad de su obra.

De hecho esta búsqueda de lo históricamente no mediado es lo que parece estar debajo del curso del arte de Brancusi en su búsqueda de formas de simplificación y pureza crecientes. La trayectoria de una única idea, en su tránsito del torso realista de niño, con la cabeza inclinada en una caricia del hombro y la mejilla (*El suplicante II*, 1907), a la cabeza súbitamente aislada como óvalo posado a su lado (*Cabeza de niño dormido*, 1908), a una esfera cuyo apéndice a modo de lágrima produce el cuello y el hombro con una economía pasmosa sin apenas romper la superficie esférica con un susurro de rasgos faciales [1], a una forma semejante a un huevo plegada longitudinalmente y biselada en un extremo [2] para sugerir al mismo tiempo el óvulo y el momento de su división en múltiples células, a un ovoide prono, carente por completo de rasgos, demuestra esta furia por la reducción. Muchos de los admiradores de Brancusi veían esto como una suerte de platonismo, por ejemplo cuando Ezra Pound escribió en una temprana valoración de las obras que eran las «llaves maestras del mundo de la forma», entendiendo típicamente el talento escultórico de Brancusi como un genio para liberar la forma eidética –la «idea» pura– de la materia física del bloque inicial.

Los puros acabados que Brancusi aplicaba a sus obras, comenzando con la versión en bronce de *Prometeo* en 1911, en la que el meticuloso (y arduo) pulido a mano confiere a la superficie un brillo de espejo, no hacen sino reforzar esta sensación de perfección. Así pues, cuando una

versión en bronce pulido de *Escultura para los ciegos*, ahora titulada *El principio del mundo* [3], se pone en una bandeja de acero igualmente pulida, las superficies de espejos enfrentados concentran el efecto de la condensación de la «idea» detrás de su superficie reluciente.

El mismo acabado se aplicó a *Pájaro en el espacio* de Brancusi, representada primero en pulcro mármol en 1923, y en bronce sumamente pulido en 1924 (se repetiría en bronce en 1927 [4], 1931 y 1941). Esta escultura, delicadamente alargada y a modo de penacho, es en parte cuerpo de pájaro, en parte ala extendida y en parte visión del ascenso sin esfuerzo en vuelo. En su condensación del gesto parece evocar aquel aspecto de la obra de Rodin que no había comprometido su aura: aquellas inigualables bailarinas que habían emanado de sus dedos.

Con esta mención de Rodin, sin embargo, algo totalmente contrario entra en el examen de Brancusi. Pues, al igual que el maestro, este rústico «campesino» también necesitaba un grupo de ayudantes que frotaran los mármoles y los broncees hasta obtener un estado perfecto de pulido y, al igual que Rodin, tenía la costumbre de producir muchas de sus piezas en pequeñas «ediciones»; además, aquellos objetos brillantes con sus formas levemente africanizadas y su mezcla de esbeltos contornos metálicos y bases de madera almenada, podían pasar fácilmente a una semejanza familiar con el lenguaje decorativo más ▲ de moda, el *Art Deco*, el maridaje del cromo y el acero inoxidable, el ébano y la piel de cebra, el primitivismo y la industrialización de la década de 1920. Así pues, lejos de ser atemporal y universal, la obra de Brancusi participa en el fenómeno totalmente histórico del cambio estilístico y, de forma más «degradante», en la puerta giratoria del es-

1920 - 1929



2 • Constantin Brancusi, *El recién nacido II*, 1927
Acero inoxidable, 17,2 x 24,5 x 17 cm



3 • Constantin Brancusi, *El principio del mundo*, 1924
Bronce, 17,8 x 28,5 x 17,6 cm

▲ 1925a

tilo conocido como *fashion*, una versión de la «industria del arte» aún más comprometida que la de Rodin.

Nada podía delatar esta relación de manera más directa que el encargo que Brancusi acometió para el Vicomte de Noailles, que deseaba una versión en formato grande de *Pájaro en el espacio* para el jardín de su opulenta casa de campo. Diseñada por el arquitecto de moda Robert Mallet-Stevens, la mansión de 1923 es puro *Art Deco*, una mezcla de hormigón, vidrio y cromo; se decidió que la escultura de Brancusi, de 45 metros de altura, se ejecutase en acero inoxidable. Jean Prouvé, un arquitecto que había sido pionero en este medio, se hizo cargo del proyecto, y los dos hombres se embarcaron en una pieza de prueba de *El recién nacido* [2] antes de intentar la versión monumental de la otra obra.

El resultado de la prueba es pura paradoja: en parte sólido platónico, en parte rodamiento. A primera vista no hay diferencia alguna entre este molde de 1927 y el bronce de 1923, con la salvedad de que uno es «plata» y el otro es «oro». Pero de eso se trata precisamente. Al permitir que su «idea» se someta a la industrialización —mediante el uso de un material desarrollado para la fabricación en serie, cuyo brillo no tiene nada que ver con el aura y tiene todo que ver con la multiplicidad—, Brancusi producía una crítica retrospectiva de su propia postura estética. No sólo sus superficies se ponen en peligro al hermanarse con la decoración de altos vuelos, sino que su profunda implicación con la serialización es a su vez una versión del método industrial. Mientras situaba el número restringido de sus temas en su camino hacia una reducción formal cada vez mayor, trabajaba en serie. Y después, una vez establecido su repertorio de formas (en 1923), repitió éstas una y otra vez, con variaciones menores, hasta su muerte en 1957.

Al mismo tiempo que Brancusi trabajaba con Prouvé, una conmoción agitaba el mundo del arte al otro lado del Atlántico. Cuando Edward Steichen intentó llevar su recién adquirida versión de *Pájaro en el espacio* a Nueva York para una gran retrospectiva de la obra de Brancusi, los funcionarios de aduanas de los Estados Unidos catalogaron la escultura como utensilio de cocina y, por ende, como fabricado en serie, no original, preparado y sujeto al pago de impuestos a la importación, en vez de como obra de arte, que habría estado libre de impuestos. Su decisión se repitió unas semanas después, cuando Marcel Duchamp entró en el puerto de Nueva York con la obra de Brancusi de gran formato que poseía. Las numerosas protestas, en las que intervinieron poderosos coleccionistas de arte estadounidenses, fueron en vano. El titular «El arte de Brancusi no es arte, dictaminan los funcionarios de aduanas federales» saltó a las primeras páginas en enero de 1927. La decisión no se anuló hasta que estos mecenas, provistos de prestigiosos abogados y expertos en arte, llevaron el caso a juicio en octubre de 1927, y los tribunales admitieron que algo había cambiado en el arte para que la obra de Brancusi tuviera derecho a estar libre de impuestos. En consecuencia, el fallo rezaba:

Se ha desarrollado una llamada nueva escuela de arte, cuyos exponentes intentan representar ideas abstractas en vez de imitar objetos naturales. [...] El objeto está hecho de líneas armoniosas y simétricas y aunque podría encontrarse alguna dificultad para asociarlo con un pájaro, es no obstante agradable a la vista y muy decorativo, y a tenor de la evidencia sostendríamos que es la producción original de un escultor profesional. [...] Admitimos la protesta y fallamos que tiene derecho a estar libre de impuestos.



4 • Constantin Brancusi, *Pájaro en el espacio*, 1927
Bronce, altura 184,1 cm, circunferencia. 44,8 cm

Al aceptar los argumentos que los críticos, los coleccionistas y los directores de museos expusieron en su favor, el juez aceptó la idea de que la obra de Brancusi se salvaba por su abstracción y su pureza formal. Los ignorantes que trabajaban en la aduana quedaron de ese modo como gente deleznable. Pero la historia a menudo se guarda bromas exquisitas en la manga, y una de ellas fue la extraña relación entre aquel purista «campesino» rumano y el padre del *readymade*. Brancusi conoció a Duchamp en presencia de Fernand Léger, según se cuenta, en una feria aeronáutica celebrada en París en 1912. Maravillado ante una hélice en exposición, Duchamp preguntó a su nuevo amigo si era capaz de

hacerlo mejor. Su convicción de que ningún artista era capaz le llevó al año siguiente a presentar *Rueda de bicicleta* como el primer *readymade*, mientras que la respuesta de Brancusi, podría afirmarse, fue no sólo *Pájaro en el espacio* —en parte hélice, en parte insinuación mallarmeana—, sino toda la ambivalencia del desarrollo de su obra, un aspecto del cual captaron de modo certero los funcionarios de aduanas.

La relación entre Duchamp y Brancusi no se detiene en esta peculiar doble hélice en la que el *readymade* industrial se cruza con una idea del «arte» como concepto immaculado. Los dos están relacionados también a través de una ambigüedad compartida entre lo puro y lo impuro en el nivel de la carnalidad, pues el maridaje de Duchamp entre lo industrialmente impersonal y lo erótico —su *Fuente*, *Hoja de parra femenina*, todo el guiño de *El gran vidrio*, etc.— tiene resonancias en la unión mística de Brancusi entre lo abstracto y lo libidinal. Esto es obvio sobre todo en *Princesse X* [5], que fue censurada del Salon des Indépendants de 1920 por obscenidad, pues la pureza de la reducción que opera el artista del torso femenino a los dobles ovoides de los pechos conectados por el tubo curvado del cuello del ovoide de la cabeza fue redescrito —por Picasso, entre otros— como simplemente fálica. Aunque Brancusi protestó contra cualquier relación de esa índole, siguió fotografiando la obra desde el ángulo que subrayaba esa asociación. Y de hecho las clases de reducciones a las que sometió el cuerpo humano parecían participar inevitablemente de la lógica del objeto parcial, en el que todo el cuerpo, al ser representado metonímicamente por un fragmento purificado, asume gradualmente el carácter de órgano sexual. Esto es cierto especialmente en la serie de torsos masculinos elegantemente simplificados (1917-1924) de Brancusi, que llegan a estar suspendidos entre una representación fálica y el «codo» de una conexión de tuberías.

Es posible llevar esta abertura a lo sexual y recodificarla en términos de una iconografía del cuerpo (masculino) autocreativo. Aquí se vuelve importante que lo que es masculino en el *Torso* de Brancusi sea su forma fálica general, pues el ágil cuerpo, sin pene, es, a efectos prácticos, femenino. Este doble género, tan destacado en *Princesse X*, es leído por esa estrategia interpretativa como una fantasía de la primacía masculina que implica sortear el cuerpo femenino en un sueño de autorregeneración omnipotente, una regeneración que puede trasladarse después a toda la obra de Brancusi, viéndose ahora *Pájaro en el espacio* como una versión del fénix inmortal, y los *Recién nacidos* como una manera de cludir lo femenino en un acto de partenogénesis.

Esta estrategia une el erotismo de la escultura de Brancusi con la inclinación moderna hacia la autonomía, por lo que la autocreación biológica se convierte en lo análogo «inconsciente» del deseo formal de hacer un objeto que sea independiente. Esto, sin embargo, equivale a separar el erotismo de las esculturas de Brancusi de la lógica industrial que funciona como su (muy distinto) «inconsciente». Una última anécdota de la relación de Brancusi con Duchamp aclara el extraño funcionamiento de esta lógica.

La historia comienza con la muerte en 1924 de John Quinn, uno de los coleccionistas estadounidenses más entusiastas de Brancusi. Para salvar los precios de Brancusi de la catástrofe que suponía inundar el mercado con muchas obras al mismo tiempo, Duchamp intervino y, con el novelista Henri-Pierre Roché, compró las veintinueve piezas de la colección de Quinn al precio de liquidación total por incendio de 8.500 dólares por el lote. Si bien Duchamp había dejado de hacer arte para venderlo a principios de la década de 1920, ahora había adquirido un enorme cuerpo de obra de otro artista, de cuya venta pudo vi-

vir. Brancusi fue así partícipe de la interpretación por Duchamp de todos los papeles en la estructura institucional del arte, de artista a crítico, a director de museo, a editor y ahora marchante. En 1933, cuando se le preguntó si pensaba que los pintores debían ser menos profesionales, Duchamp respondió que debían serlo más, pero que entre los marchantes sería bien recibido un poco de amateurismo. Duchamp fue el «marchante» aficionado perfecto con un solo artista en su cuadra: y Brancusi estuvo, aparentemente, satisfecho con esa situación: el inconsciente del arte presentado como comercio puro.

BIBLIOGRAFÍA

- BACH, Friedrich Teja, ROWELL, Margit, y TEMKIN, Ann, *Brancusi*, Filadelfia, Philadelphia Museum of Art, 1995.
- CHAVE, Anna, *Constantin Brancusi: Shifting the Bases of Art*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1994.
- GEIST, Sidney, *Brancusi: A Study of the Sculpture*, Nueva York, Grossman, 1968.
- , «Rodin/Brancusi», en Albert E. Elsen (ed.), *Rodin Rediscovered*, Washington, D.C., National Gallery of Art, 1981.
- GIEDION-WELCKER, Carola, *Constantin Brancusi*, Nueva York, George Braziller, 1959.
- KRAUSS, Rosalind, *Passages in Modern Sculpture*, Nueva York, Viking Press, 1977 [ed. cast.: *Pa-sajes de la escultura moderna*, Madrid, Akal, 2002].



5 • Constantin Brancusi, *Princesse X*, 1915-1916
Bronce pulido, 61,7 x 40,5 x 22,2 cm

Charles Sheeler recibe el encargo de Ford de documentar su nueva fábrica de River Rouge; los modernos norteamericanos desarrollan una relación lírica con la era de la máquina, que Georgia O'Keeffe extiende al mundo natural.

Cuando el poeta estadounidense Hart Crane (1899-1932) saludaba el Puente de Brooklyn en *The Bridge* (1930) como «arpa y altar» en el que celebrar un nuevo «mito a Dios», su encomio evocaba la visión extasiada de su héroe, el poeta del siglo XIX Walt Whitman. Pero para los vanguardistas de Nueva York la celebración de esta proeza de la ingeniería, ya en marcha en las representaciones cubistas y cubistas-futuristas del puente por parte de John Marin (1870-1953) y Joseph Stella (1877-1946), podría haber recordado también la irónica defensa que hizo Marcel Duchamp tras el rechazo de su *Fuente* urinario por la Society of Independent Artists en 1917: que las dos mayores contribuciones de Estados Unidos a la civilización eran sus cañerías y sus puentes. Esto era en igual medida un halago y un insulto. Aun cuando dadaístas como Duchamp y Francis Picabia usaron la máquina sarcásticamente, de manera contraria a las exaltaciones líricas de Crane, Stella y otros artistas norteamericanos de la era de la máquina, también creían que iconos de la modernidad como las máquinas industriales, los puentes colgantes y los rascacielos hacían de los Estados Unidos «el país del arte del futuro» (Duchamp) y de «la ciudad futurista, cubista». Y estos son de hecho los iconos, ampliados a la fábrica y la ciudad, que se convirtieron en elementos básicos del arte norteamericano de la era de las máquinas. Así, cuando Morton Schamberg (1881-1918) tituló *Dios* (1916) a un grupo de conexiones de tuberías, algunos en su entorno podían haberlo tomado menos como una sátira dadaísta sobre la religión del arte que como un fetiche moderno del sentido práctico americano no indigno de un pequeño culto.

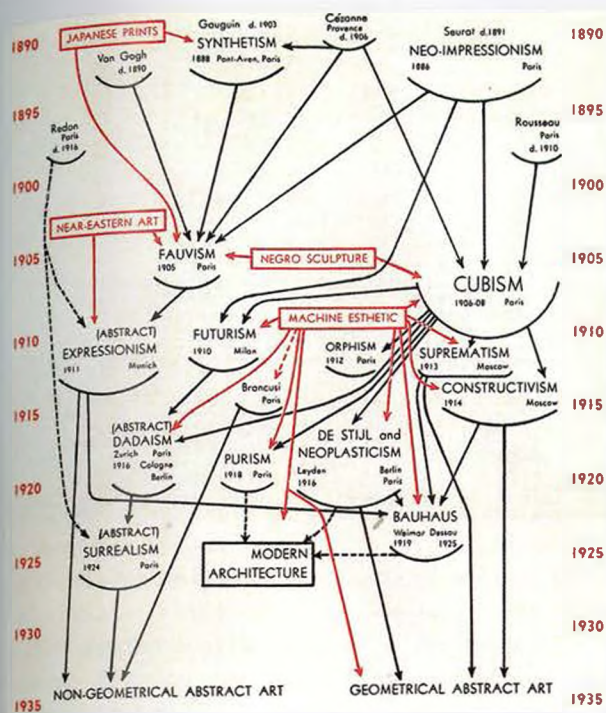
La máquina como santuario moderno

Los Estados Unidos podían poseer los preciados iconos de la modernidad, pero sus artistas carecían de los estilos privilegiados de la modernidad. En consecuencia, se sintieron a la vez ignorantes y tardíos en relación con los modernos europeos, una condición que complicó el viaje transatlántico de artistas en las décadas de 1910 y 1920. (El buque transatlántico, celebrado por Le Corbusier como modelo de diseño funcional en su famoso manifiesto *Vers une architecture* [1923] y detallado por Charles Demuth [1883-1935] en *Paquebot «Paris»* [1921-1922] y Charles Sheeler [1883-1965] en *Upper Deck* [1929], fue el vehículo de este tránsito.) Descontentos con el realismo desordenado de sus compatriotas de más edad, algunos artistas estadounidenses viajaron a Europa en busca de arte moderno, mientras otros habían



1 • Marsden Hartley, *La cruz de hierro*, 1915
Óleo sobre lienzo, 121 x 121 cm

visto ya esa clase de obras en Nueva York, en la polémica Armory Show de 1913 o en las diversas exposiciones de la 291 Gallery, dirigida por Alfred Stieglitz, y en las galerías De Zayas y Modern, dirigidas por Marius de Zayas. De hecho, el encuentro norteamericano con la modernidad se produjo principalmente en los Estados Unidos, adonde Duchamp, Picabia y otros habían huido durante la Primera Guerra Mundial. En aquellas fechas Nueva York fue la capital provisional de la vanguardia, que gravitaba sobre todo en torno a dos salones: uno en torno a Stieglitz (preferido por Picabia) y otro en torno a los coleccionistas Walter y Louise Arensberg (donde Duchamp conoció a Man Ray, el estadounidense que pronto sería fundamental para el Dadaísmo y para el Surrealismo). En estos escenarios, norteamericanos como Marin, Stella, Arthur Dove y Marsden Hartley (1877-1943), que habían adaptado ya diferentes lenguajes modernos [1], se mezclaron con europeos implicados en el Dadaísmo. Y este entorno constituyó la mezcla contradictoria que artistas como Demuth y Sheeler intentaron resolver: un dibujo esquemático validado por el Dadaísmo pero despojado de su ironía, y una semiabstracción lírica desarrollada



El MoMA y Alfred H. Barr, Jr.

El 17 de noviembre de 1929, sólo unos días después de la quiebra de la Bolsa, el Museum of Modern Art inauguró una exposición de maestros postimpresionistas (Cézanne, Van Gogh, Gauguin) en seis pequeñas salas del 730 de la Quinta Avenida de Nueva York. Creación de tres coleccionistas, Abby Aldrich Rockefeller (esposa de John D. Jr.), Lillie P. Bliss (hermana del secretario del Interior) y Mary Quinn Sullivan, el MoMA se inauguró en el mismo periodo que el Whitney Museum of American Art (puesto en marcha por Gertrude Vanderbilt Whitney en 1931), The Museum of Non-Objective Painting (la primera encarnación del Guggenheim Museum, abierto por Solomon R. Guggenheim y la baronesa Hilla Rebay von Ehrenweissen en 1939) y la Barnes Foundation (establecida por Albert C. Barnes cerca de Filadelfia en 1922, aunque no se abrió al público durante su vida); en todos los casos, proyectos culturales de estadounidenses ricos inspirados en parte por la Armory Show de 1913 y por defensores tempranos del arte moderno como Alfred Stieglitz y Walter Arensberg. Con A. Conger Goodyear como presidente de la junta directiva, el Modern se comprometió a exponer a «los grandes maestros modernos—americanos y europeos— desde Cézanne hasta la actualidad» y a «establecer un museo público permanente» de esas obras. (El consejo rector de la Universidad Estatal de Nueva York también pidió a la joven institución un programa de diseño y enseñanza.)

Una paradoja persistente del arte avanzado en los Estados Unidos se sitúa precisamente aquí: su misma recepción tenía lugar a menudo en el marco de los museos, y en este sentido era ya a menudo institucional. Por otra parte, el campo museológico del arte moderno era totalmente nuevo, tanto más por cuanto el MoMA recurrió como director a un profesor de arte de 27 años del

Wellesley College, llamado Alfred H. Barr, Jr. (1902-1981). Barr había impartido el primer curso sobre el arte del siglo xx en los Estados Unidos en 1927; en el invierno de 1927-1928 en Europa encontró experimentos tan radicales en el arte, la arquitectura y el diseño como De Stijl en Holanda, el Constructivismo en la Unión Soviética y la Bauhaus en Alemania. Barr pareció asimilar y rechazar estos modelos en casi igual medida. Propuso un marco amplio para el MoMA con departamentos no sólo de pintura y escultura, grabados y dibujos, sino también de arte comercial, arte industrial, diseño, cine y fotografía (que se exhibieron más de lo que muchos en el museo pudieran pensar hoy). Sin embargo, los patronos recortaron este plan aduciendo que confundiría al público, y Barr pareció acceder en gran medida.

Se llegó a un compromiso semejante en relación con la organización de las exposiciones. Barr eliminó la agrupación decorativa tradicional de obras de arte hacinadas, pero no fue ni con mucho tan experimental como El Lissitzky y otros en Europa. En cambio, puso en práctica una colocación bien espaciada de objetos dispuestos por temas y estilos y paredes abiertas y suelos. El efecto fue crear una dimensión estética que parecía autónoma e histórica a la vez: las obras eran «aisladas», según sus propias palabras, sin «hacer [...] ningún esfuerzo para sugerir una atmósfera de época»; al mismo tiempo, sugerían una «secuencia cronológica casi perfecta». Para Barr, el estilo era el medio principal de significado en el arte moderno, y la influencia era su principal motor. Es probable que fuese orientado por su profesor de Princeton, Charles Rufus Morey, que utilizó un esquema evolutivo semejante para narrar el arte medieval, pero Barr hizo efectivo este sistema para el arte del siglo xx de una manera que fue ampliamente adoptada por otras instituciones.

El primer arquetipo de esta museología del MoMA fue la muestra de 1936 «Cubismo y Arte Abstracto». Por otra parte, Barr introdujo una amplia variedad de prácticas de vanguardia europeas a un público americano: fotografías, construcciones, modelos arquitectónicos, carteles, fotogramas y muebles además de pinturas y esculturas. Por otra parte, el elemento distintivo de la exposición fue la imagen de portada de su docto catálogo, que consistía en un organigrama de las muchas vanguardias encauzadas primero en unos pocos movimientos dominantes—Surrealismo, Purismo, Neoplasticismo, Bauhaus, Constructivismo—y después reducidas aún más a «Arte Abstracto No Geométrico» y «Arte Abstracto Geométrico».

En 1939, cuando el MoMA se trasladó a un nuevo edificio en la Calle 53, había comenzado a establecer un derecho de propiedad sobre estos movimientos, y su historia de influencia en el estilo fue pronto interpretada también como una proyección de la creación artística futura. Aunque el plan inicial era transferir o vender las obras a otras instituciones a medida que envejecieran, el MoMA decidió conservar sus adquisiciones, y en 1958 abrió una instalación permanente de su colección. Barr fue relevado de la dirección del museo en 1943, pero conservó un cargo de investigación, y en 1947 se reincorporó como jefe de colecciones, puesto en el que permaneció hasta su jubilación en 1967.



2 • Joseph Stella, *New York Interpreted: The Voice of the City*, 1920-1922

Óleo y témpera sobre lienzo, cuatro paneles, 224,8 x 137,2 cm, panel central 252,1 x 137,2 cm

en diferentes maneras por Dove, Hartley, Marin y Stella. A esta combinación se añadió un criterio fotográfico de precisión estipulado por Stieglitz y ejemplificado por Paul Strand. De hecho, varios de estos jóvenes norteamericanos, a los que se daría el nombre de «precisionistas», trabajaron también como fotógrafos, y Sheeler colaboró con Strand en 1919 en una breve celebración filmica de Nueva York titulada *Manhatta*.

Desde el punto de vista estilístico, Joseph Stella era más cubista-futurista que precisionista, pero ninguna exposición del arte de la era de la máquina puede omitir obras como su *New York Interpreted: The Voice of the City* [2], una pintura integrada por cinco paneles, de más de dos metros de altura cada uno, que evoca la ciudad mediante la gran escala, el lustre nocturno y la fuerza lineal. Aquí Stella concibe Nueva York como un circuito de movimiento, con cada panel dedicado a un lugar de transporte. Los dos paneles de la izquierda son «The Port (The Harbor, The Battery)» y «The White Way I» (las grandes avenidas de Manhattan como una moderna Vía Láctea); a la derecha están «The White Way II» (una oda específica a Broadway) y «The Bridge» (como en el Puente de Brooklyn, su motivo preferido); y en el centro, ligeramente más alto que los otros paneles, está «The Skyscrapers (The Prow)», que evoca la isla de Manhattan como una proa de barco, un navío móvil de luz en un mar de noche. Se trata de una versión pictórica del tropo poético de la personificación, utilizado en exceso por Hart Crane, en el que se dirige a una cosa como si fuera una persona. Como el expresionista Franz Marc había hecho con la naturaleza, Stella usa una línea cubista-futurista para vitalizar la ciudad: para darle una «voz», para hacerla más humana. Al igual que Crane, Stella veía Nueva York como una «apoteosis» de «la nueva civilización», con el puente como su «santuario», y su pintura es una suerte de retablo moderno en el que la ciudad aparece como una catedral, con sus rascacielos, puentes y avenidas como otras tantas columnas, bóvedas y naves.

En la Bauhaus la máquina se oponía a la Iglesia; en *The Biography of Henry Adams* (1900), Adams contrastaba la dinamo con la Virgen como emblemas de épocas muy diferentes. Aquí, sin embargo, esos contrarios se funden. Ésta es la apuesta que hace el arte de la era de la máquina: que una subjetividad espiritual (o al menos lírica)

ca) puede alcanzarse no en oposición a la máquina o la ciudad (como pensaban los expresionistas) sino por medio de ellas. Esta imagen americana de la metrópolis diverge de la explicación europea del sociólogo alemán Georg Simmel, para quien las connotaciones urbanas son esquivadas por un sujeto «displicente». Al igual que Stella, insta a adoptar en cambio con «entusiasmo» la ciudad. Pero esta adopción que, también como Crane, Stella entendía en términos sexuales además de religiosos, era imposible de sostener, como podría sugerir la naturaleza recargada de *The Bridge* y de *New York Interpreted*.

La tarea del poeta moderno, escribió Crane, es «aclimatar» la máquina, una formulación ambigua que señala un problema persistente del arte de la era de la máquina. ¿«Tecnologiza» las formas tradicionales (como hace *The Bridge* con la épica, o *New York Interpreted* con el retablo), o «tradicionaliza» las novedades tecnológicas a través de tales formas, que de ese modo se actualizan? En el Salon de la locomotion aérienne de 1912 en París, Duchamp observó a Brancusi: «La pintura ha muerto. ¿Quién haría algo mejor que esta hélice? Dígame. ¿podría usted hacerlo?». Los precisionistas intentaron hacerlo mediante un estilo monumental que combinaba una precisión asociada a la fotografía con una abstracción derivada del Cubismo, ingredientes que se castigaban y transformaban unos en otros. Por ejemplo, el «Cubismo» de Demuth y Sheeler no es «analítico» en el sentido de que el objeto no está fragmentado. Por el contrario, las proyecciones planas de los conductos de ventilación del barco de *Upper Deck* de Sheeler y los elevadores de grano de *My Egypt* de Demuth [3] solidifican el objeto, simplifican su estructura y definen su contorno, y de ese modo aclaran en vez de complicar nuestra visión. Al mismo tiempo, estas imágenes son difícilmente fotográficas. Las formas se reducen y los espacios se aplanan, las sombras se realzan y las tonalidades se transfieren, más aún en Demuth, que es más lírico que Sheeler. La arquitectura, pues, no es sólo un motivo primordial de este arte; también influyó en su manera de ver. Sheeler señaló que *Upper Deck* fue pintado «de modo muy parecido a como el arquitecto completa sus planos antes de la obra», con un estudio exhaustivo de la estructura y una presentación clara de la perspectiva.

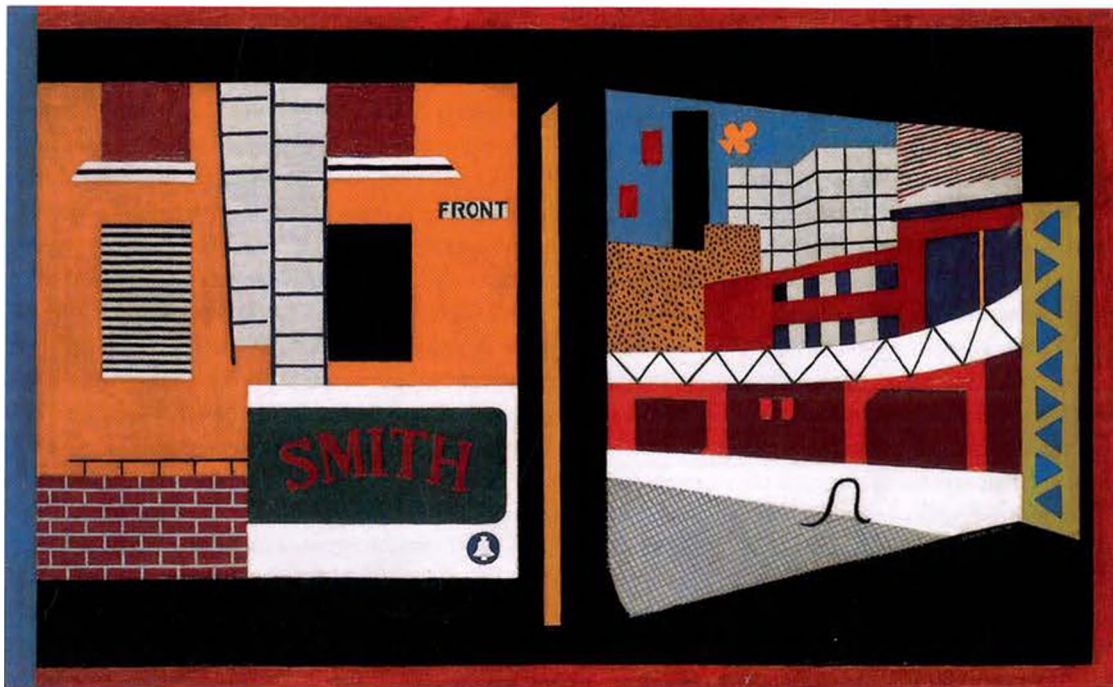
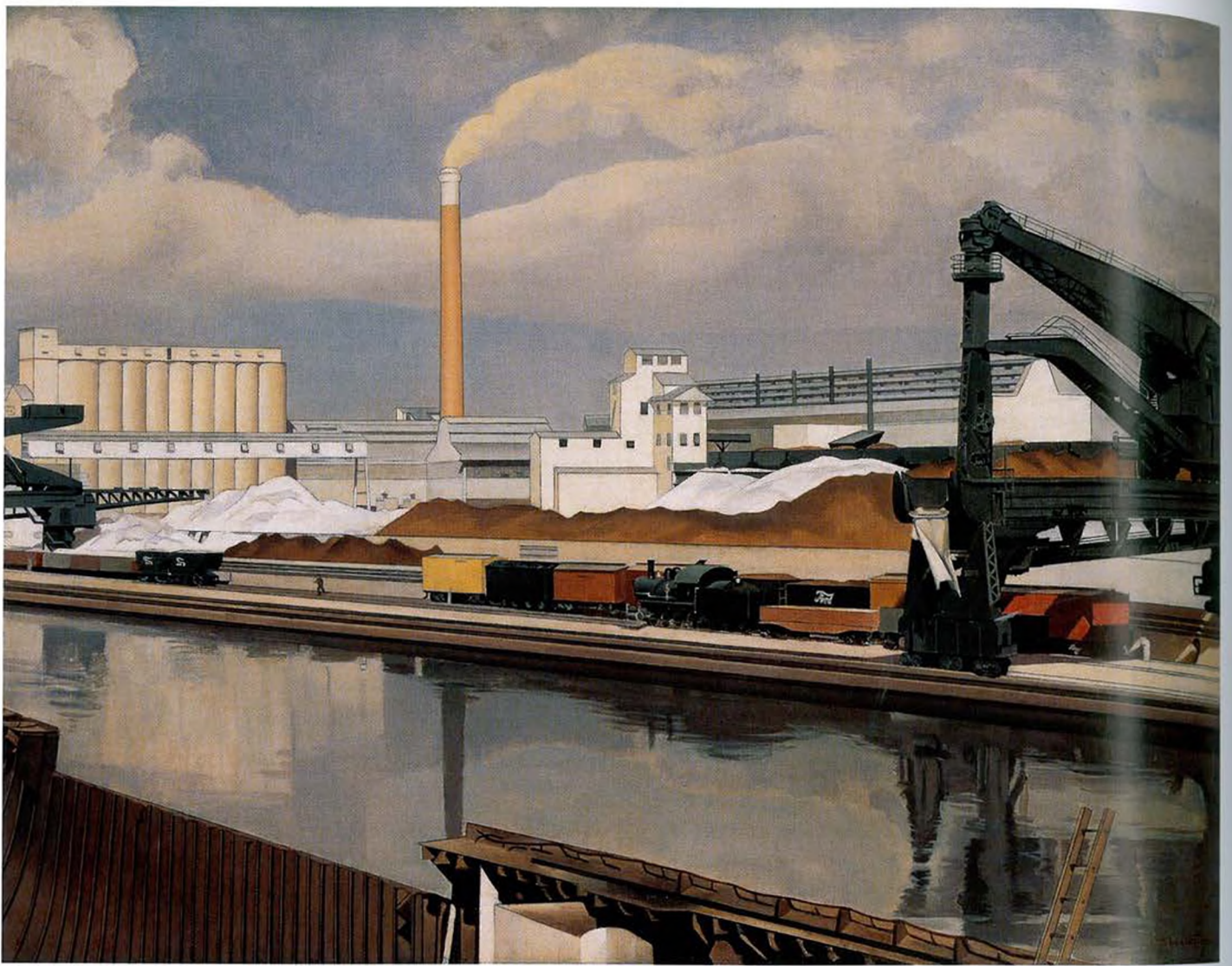
En la cuestión de la arquitectura, el intercambio entre Europa y los Estados Unidos se volvió delirantemente circular. Con sus puentes y fábricas, la América industrial no era sólo un *readymade* gigantesco para dadaístas como Duchamp y Picabia; también era un modelo polémico de diseño funcional para arquitectos modernos como Walter Gropius y Le Corbusier. En el *Deutscher Werkbund Yearbook* de 1913, Gropius publicó siete páginas de fotografías de fábricas y elevadores de grano norteamericanos, una de las cuales fue retocada por Le Corbusier (para eliminar sus detalles no modernos) en su revista purista *L'Esprit Nouveau* en 1919 y de nuevo en *Vers une architecture*. Ninguno de los dos diseñadores había visitado los Estados Unidos, pero necesitaban aquella «Atlántida de hormigón», como la llamó el historiador de la arquitectura Reyner Banham, porque sus «fábricas y elevadores de grano eran una iconografía disponible, un lenguaje de formas, por medio del cual podían hacerse promesas, podía reivindicarse la adhesión al credo moderno y la manera en que señalaban alguna clase de utopía tecnológica». ¿Cuánto mejor argumentar en favor de una arquitectura funcionalista que señalar su preexistencia «primitiva» en estructuras utilitarias en los Estados Unidos? En esta alegoría europea, la América industrial era no sólo futurista sino también prehistórica. En algunas ocasiones se asoció, a través de la cultura negra, con el África exótica, especialmente en Francia, donde Le Corbusier participó en un culto «tecno-primitivo» al jazz, el baile y el boxeo, y a veces con el Egipto antiguo, especialmente en Alemania, donde Gropius hizo la conexión con América a través de la arquitectura monumental (por ejemplo, los elevadores de grano como pirámides modernas). El historiador del arte Wilhelm Worringer señaló esta asociación egipcia implícitamente en *Abstraktion und Einfühlung* (*Abstracción y empatía*) en 1908, obra que Gropius conoció en 1913, y explícitamente en *El arte egipcio* en 1927, que tomó prestada una ilustración americana de Gropius. Esta asociación fue adoptada también en el mismo año por Demuth en *My Egypt*, una ejemplar pintura precisionista de elevadores de grano en su ciudad natal de Lancaster, Pensilvania (otros precisionistas como Ralston Crawford [1906-1978] pintaron los elevadores de Buffalo preferidos por Gropius *et al.*). El título *My Egypt* podría parecer irónico, pero los elevadores se representan orgullosamente, vistos desde abajo con masas geométricas barridas por focos precisos. Es como si Demuth quisiera afirmar que estos elevadores son también monumentos para siglos, incluso sugerir otro mito de la modernidad, no de movilidad (como es el caso de muchos otros modernos) sino de monumentalidad. Pero en este mito hay gato encerrado. Para Worringer, el Egipto de la Antigüedad representaba una «voluntad artística» de abstracción que expresaba un abandono inquieto de un mundo caótico, y veía una ansiedad semejante tras la abstracción moderna. ¿Podría la monumentalidad de la obra precisionista señalar una ambivalencia relacionada acerca de un mundo de máquinas tan dinámico como desintegrador, un giro relacionado a composiciones de estasis y estabilidad, como en defensa contra el caos moderno? Como señaló Strand, «el control espiritual sobre la máquina» fue la lucha principal de esta generación de artistas.

Los precisionistas representaron iconos modernos, pero ¿eran estos artistas modernos? Nunca mencionaron la abstracción pura; por el contrario, usaron sus simplificaciones para representar el mundo con más precisión si cabe. Por este motivo el Precisionismo recibió a veces el nombre de «Realismo cubista». «Fue Sheeler», señaló De Zayas, tal vez pensando también en Strand, «quien demostró que el Cubismo existe



3 • Charles Demuth, *My Egypt*, 1927
Óleo sobre cartón, 90,8 x 76,2 cm

en la naturaleza y que la fotografía puede registrarlo», y que la pintura basada en la fotografía, como es el caso a menudo de Sheeler, también podría hacerlo. Este retorno a la claridad y la estabilidad, esta reconciliación de la representación y la abstracción, alinea el Precisionismo con la «llamada al orden» principalmente antimoderna de gran parte del arte europeo de la década de 1920. De hecho tiene más en común con el estilo conocido como *Neue Sachlichkeit* (Nueva Objetividad) en la Alemania de la misma época, pero sin su crítica del complejo militar-industrial que produjo la Primera Guerra Mundial. De hecho, el Precisionismo fue exaltado en relación con la modernidad capitalista incluso después de la quiebra de la Bolsa de 1929, y esto lo alinea aún más de cerca con otro movimiento ambiguo, el Purismo de Le Corbusier y Amedée Ozenfant. Este estilo también intentó racionalizar el arte y clasicizar la máquina —estetizar no sólo los productos hechos a máquina sino también una manera mecanicista de ver, es decir que los puristas también valoraron el «precisionismo» de la producción en serie. En este sentido los dos movimientos fueron polos opuestos del Constructivismo ruso, pues en vez de transformar el arte en relación con la industria, trabajaron para recuperar la industria como imagen para el arte. El Precisionismo también se resistió a las implicaciones estéticas de la reproducción mecánica, pues en vez de transformar la pintura en relación con la fotografía, trabajó para asimilar la fotografía en la pintura, para usar su aparente transparencia hacia el objeto para volver la pintura lo más inmediata e ilusionista posible. (Los precisionistas también recibieron el nombre de «los inmaculados»; inmaculados como en «inmaculada concepción», puros, sin mácula.) Mientras que otros modernos pusieron el énfasis en el medio de la pintura, Sheeler admitió «su esfuerzo [...] para eliminar la intercepción del medio entre los ojos del especta-



4 • Charles Sheeler,
American Landscape, 1931
Óleo sobre lienzo, 61 x 78,7 cm

5 • Stuart Davis,
House and Street, 1931
Óleo sobre lienzo, 66 x 107,3 cm

dor y la creación del artista», para «presentar [el objeto] con la máxima claridad por medio de trabajo tan adecuado que sea discreto».

El arquetipo de este «ilusionismo capitalista» es la obra realizada por Sheeler para la Ford Motor Company. A mediados de la década de 1920, a Ford se le había quedado pequeña la fábrica de Highland Park donde se montaba el Modelo T, por lo que se construyó River Rouge a 15 kilómetros de Detroit para producir el Modelo A. Con 23 edificios, 150 kilómetros de vías, 53.000 máquinas y 75.000 empleados, era el mayor complejo industrial del mundo y la sede de la producción automovilística total, desde la fundición del acero hasta la pintura de los coches. En 1927 Sheeler recibió el encargo de fotografiar la nueva fábrica. En seis semanas hizo 32 fotografías oficiales, nueve de las cuales se publicaron en revistas. (*Vanity Fair* imprimió una, *Criss-Crossed Conveyors*, con el pie «Por sus obras los conoceréis», y se refirió a River Rouge como «un altar americano del Dios-Objetivo de la Producción en Serie».) Sheeler expuso algunas fotografías como obras de arte y utilizó para pinturas otras en las que aparecen muy pocos trabajadores y ninguna monotonía, y mucho menos explotación. En pocas palabras, identificó la perspectiva artística con la vigilancia tecnocrática, y concilió la composición paisajística con los principios tayloristas y fordistas de la gestión del trabajo. En sus composiciones la fragmentación y reificación del trabajo y el trabajador por igual, que el crítico marxista György Lukács definió en 1923 como los efectos principales de la producción en cadenas de montaje, se dejan mágicamente a un lado. Sheeler incluso puso el título de *Classic Landscape* a algunos panoramas de River Rouge, como si la fábrica fuera algo idílico, y siguió produciendo esas pinturas hasta bien entrados los peores años de la Depresión.

El punto culminante de esta obra es *American Landscape* [4], donde el paisaje se redescubre como producción industrial, América como la racionalización del trabajo y la naturaleza como el transporte y el tratamiento de materias primas para unidades del Modelo A. En primer plano, en el comienzo de la producción, hay una escalera de mano desocupada, señal de la obsolescencia del hombre preindustrial (el único trabajador es una pequeña figura en las vías en término medio). En el fondo, al final de la producción, se alza una chimenea donde el humo se mezcla con las nubes. Aquí el mundo culmina en una fábrica, donde ya no es cuestión de la máquina invasiva en el «Jardín del Edén de América» (palabras del historiador Leo Marx) sino de la máquina como este jardín. Éste es el efecto ideológico de ese arte de la era de la máquina: representa la industria capitalista, pero sólo para ocultar su explotación de la mano de obra detrás de un «mecanismo oculto», una estructura monumental, una imagen bella (esta pintura en particular fue adquirida por un miembro de la familia Rockefeller). Ése espiritualiza, monumentaliza y naturaliza un momento histórico como una «era de la máquina»: Nueva York como espléndida catedral, los elevadores de grano como pirámides egipcias, una fábrica como paisaje clásico.

Algunos artistas no suscribieron este programa monumentalista. Aunque Stuart Davis (1894-1964) también evocó la vida urbana de la era de la máquina, lo hizo a través de símbolos de consumo en vez de mediante iconos de la producción. En un estilo colorista basado en el Cubismo Sintético, Davis pintó la ciudad como un cartel callejero de ritmos, superficies y signos llamativos [5]. Pero lo hizo de tal manera que recupera el *collage* para pintar y no es ni perturbador del arte elevado ni crítico de la cultura de masas. En efecto, Davis desplazó la máquina, sólo para resaltar la mercancía en una solución artística que prefigura el *Pop Art*.



6 • Georgia O'Keeffe, *Black Iris III*, 1926

Óleo sobre lienzo, 91,4 x 75,9 cm

Le correspondió a Georgia O'Keeffe rescatar la subjetividad lírica que algunos artistas esperaban arrancar de la era de la máquina, pero para ello abandonó por completo las imágenes de la producción y el consumo. Después de una década de pinturas intermitentes de Nueva York, se alejó de la ciudad y finalmente redescubrió, en el paisaje desértico del Suroeste de los Estados Unidos, una relación con los objetos y las imágenes que reafirmaba en vez de abrumar el cuerpo [6]. Una fantasía masculina de autocreación —de hombres «nacidos sin madre» (Picabia)— se cierne sobre el arte de la era de la máquina desde los retratos mecano-mórficos de los dadaístas hasta la producción de escenas bucólicas de los precisionistas. Con sus flores abstractas y paisajes, O'Keeffe, una artista que aparece sin precursores, recupera la autocreación para su propio arte de la naturaleza así como los problemas del género masculino de esta fantasía. De este modo, registra una identidad alternativa para los artistas norteamericanos, especialmente para las mujeres, una identidad que se aparta de la era de la máquina y sus mitos de modernidad.

BIBLIOGRAFÍA

- BANHAM, Reyner, *A Concrete Atlantis: U.S. Industrial Building and European Modern Architecture 1900-1925*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1986.
- MARX, Leo, *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America*, Nueva York, Oxford University Press, 1964.
- SMITH, Terry, *Making the Modern: Industry, Art, and Design in America*, Chicago, University of Chicago Press, 1993.
- STAVITSKY, Gail et al., *Precisionism in America: 1915-1941*, Montclair, N.J., Montclair Art Museum, 1994.
- TSUJIMOTO, Karen, *Images of America: Precisionist Painting and Modern Photography*, Seattle, San Francisco Museum of Art/University of Washington Press, 1982.
- WAGNER, Anne M., *Three Artists (Three Women): Modernism and the Art of Hesse, Krasner, and O'Keeffe*, Berkeley, University of California Press, 1996.

La publicación de «El Unismo en la pintura» de Wladyslaw Strzeminski, seguida en 1931 por un libro sobre escultura del que fue coautor junto con Katarzyna Kobro, *La composición del espacio*, señala el apogeo de la internacionalización del Constructivismo.

«El bloqueo de Rusia toca a su fin»: éste es el título del editorial de presentación del primer número de *Veshch' /Gegenstand/Objet*, la efímera «revista internacional de arte moderno» trilingüe que publicaron en 1922 dos miembros de la vanguardia rusa que vivían en Berlín por aquellas fechas: el artista constructivista El Lissitzky y el escritor Ilya Ehrenburg (1891-1967). El final del bloqueo impuesto por los países occidentales al estallar la Revolución de octubre de 1917 seguía siendo sólo un deseo cuando se redactó el manifiesto (el doble número inaugural de *Veshch'* lleva fecha de marzo-abril), pero este deseo fue concedido unas semanas más tarde. El 16 de abril de 1922, enojando a la mayoría de los demás países occidentales obligados a tragarse su golpe diplomático y, antes o después, seguir su ejemplo, Alemania firmó el Tratado de Rapallo, reconociendo al gobierno soviético de Moscú. Ni El Lissitzky ni Ehrenburg eran expertos en política, pero no era necesaria pericia alguna para percibir que el muro del aislamiento tras el cual se había mantenido a la Rusia soviética desde 1917 estaba a punto de caer y que Alemania, la gran perdedora de la Primera Guerra Mundial, sería el primer país que echaría una mano a aquel paria de la comunidad internacional.

Rusos en Berlín

A diferencia de Ehrenburg, que había viajado por Europa durante unos meses (supuestamente para estudiar) antes de establecerse en Berlín en el otoño de 1921, Lissitzky llegó a esa ciudad directamente de Moscú pasando por Varsovia el 31 de diciembre de 1921. Ehrenburg tenía más de compañero de viaje que de apasionado bolchevique, mientras Lissitzky creía que su deber era propagar las novedades del arte soviético en Occidente. No se ha demostrado que el artista ruso hubiera recibido un mandato oficial, pero como mínimo contaba con el apoyo tácito del ministerio soviético de cultura y educación de Anatoly Lunacharsky (Narkompros, o Comisariado de Instrucción del Pueblo) creado en 1917: sería elegido para diseñar el catálogo de la pionera «Erste Russische Kunstausstellung» («Primera Exposición de Arte Ruso») financiada por el gobierno soviético y celebrada en la Van Diemen Galerie en octubre y noviembre de 1922 [1]. Tanto Ehrenburg como Lissitzky fueron seducidos de inmediato por Berlín, a la sazón un formidable crisol cultural e ideológico, rebotante de una multiplicidad de grupos pacifistas y de izquierda, algunos de los cuales seguían esperando reavivar el levantamiento de enero de 1919 que había trastornado la ciudad durante una temporada antes de ser aplas-



1 • El Lissitzky, boceto preliminar para la portada del catálogo de la «Erste Russische Kunstausstellung», 1922

Papel de calco, gouache, tinta china, grafito, 27 x 19 cm

tada brutalmente con los asesinatos de los dirigentes marxistas Karl Liebknecht y Rosa Luxemburg. En cuestión de semanas los artistas rusos establecieron contactos con todos los actores principales de la vanguardia berlinesa, en particular con los muy politizados dadaístas de Berlín, pero también con muchos artistas de los países creados artificialmente por el Tratado de Versalles, que oficializó la caída del Imperio austrohúngaro en el final de la Primera Guerra Mundial. Pero el grupo de inmigrantes más numeroso era el de los rusos, y es

contra de lo que cabría esperar, relativamente pocos de ellos era fieles al depuesto régimen zarista (los que eran rusos blancos, como se los llamaba, prefirieron París); muchos se habían desencantado de la política de Lenin o habían huido de la terrible hambruna y la guerra civil de 1918 a 1921, pero seguían esperando que un día pudieran regresar al país y contribuir a su desarrollo.

No había quizá ninguna forma de producción artística que picara la curiosidad de la *intelligentsia* cosmopolita congregada en Berlín más que la de la vanguardia rusa. Las comunicaciones con el resto de Europa habían cesado a principios de 1914; aunque alguna información había comenzado a filtrarse a partir de 1920 (sobre todo gracias al primer libro sobre el tema que se publicó en Occidente, *Neue Kunst in Russland 1914-1919* (Arte nuevo en Rusia 1914-1919), escrito por el joven periodista soviético radicado en Viena Konstantin Umansky), y esto había avivado el ya gran interés por el «nuevo arte ruso».

Los editores de *Veshch'* eran plenamente conscientes de que el momento era perfecto, como atestigua el primer párrafo de «El bloqueo de Rusia toca a su fin»:

La aparición de *Veshch'* es otra señal de que el intercambio de conocimientos prácticos, realizaciones y «objetos» entre jóvenes artistas rusos y occidentales ha comenzado. Siete años de existencia separada han demostrado que los puntos en común de los fines y las empresas artísticas que existen en diversos países no es simplemente un efecto del cambio, un dogma, o una moda pasajera, sino un acompañamiento inevitable de la maduración de la humanidad. El arte es hoy internacional, aunque conserva todos sus síntomas y su particularidad locales. Los fundadores de la nueva comunidad artística están estrechando los lazos entre Rusia, tras la poderosa Revolución, y Occidente, en su terrible estado de ánimo del Lunes Negro de la posguerra; de ese modo están evitando todas las distinciones artísticas, ya sean psicológicas, económicas o raciales. *Veshch'* es el punto de encuentro de dos líneas de comunicación adyacentes.

El programa que siguió, expuesto convincentemente por Lissitzky en tres columnas paralelas (una para cada idioma: alemán, francés y ruso) salpicadas por la repetición del título de la revista en negrita, incluía una condena de las «tácticas negativas de los dadaístas» (en comparación con las de los futuristas de antes de la guerra) así como ▲ de las de los productivistas rusos:

No tenemos nada en común con esos poetas que proponen en verso que el verso no debería escribirse más, ni con esos pintores que usan la pintura como medio de propaganda para el abandono de la pintura. El utilitarismo primitivo está lejos de ser nuestra doctrina. *Veshch'* considera la poesía, la forma plástica y el teatro como «objetos» de los que no se puede prescindir.

Esto no significaba que *Veshch'* propugnase el regreso al arte por el arte, proseguían los editores: para ellos, «toda obra organizada —ya sea una casa, un poema o un cuadro— es un «objeto» dirigido hacia un fin concreto, que se calcula no para apartar a la gente de la vida, sino para convocarla a hacer su contribución a la organización de la vida». Y así, *Veshch'* prometía «investigar ejemplos de productos industriales, nuevas invenciones, el lenguaje del habla de todos los días y el lenguaje de los periódicos, el gesto de los deportes, etc.; en una palabra, todo

lo que sea apto como material para el artista creativo consciente de nuestra época». Las palabras claves eran «organización» y «construcción»: en contra de lo que creían los productivistas, el arte abdicaría de su poder ideológico si se subsumía por completo en la producción industrial, pero el arte y la producción industrial podían servir mutuamente de modelo. El editorial no aclara qué tiene que ganar la segunda de esta interrelación, pero según sus autores los acontecimientos recientes de la producción artística ofrecen una lección clara: su fuerza dimana en gran parte del hecho de que es una empresa colectiva y de que cada obra se concibe de acuerdo con un plan, siguiendo ciertas reglas definidas por el material, y no son el mero resultado de la inspiración subjetiva.

Aunque *Veshch'* desempeñó un papel importante en la divulgación del arte de la vanguardia rusa, debe señalarse que la mayoría de sus colaboraciones aparecieron en ruso (una excepción importante la larga reseña general de Lissitzky de las «exposiciones en Rusia», ilustrada ▲ por una fotografía de la instalación de la muestra de Obmoku de 1921, publicada en alemán). El sueño de los editores era servir de intermediarios entre Oriente y Occidente y de ese modo dar munición a sus colegas en Rusia, que ya temían que la Nueva Política Económica de Lenin, elaborada en 1921 y que propugnaba el regreso de «especialistas burgueses», iba a escribir su destino. Informar a la vanguardia soviética de proyectos similares a los suyos en diversos países de Europa era animar a sus miembros a mantenerse firmes: no estaban solos. Así pues, entre la masa de información impresa en el primer número de *Veshch'* se lee un anuncio de una exposición internacional de «Arte Progresista» que se celebraría en Düsseldorf.

Los editores de *Veshch'* participaron activamente en el «Congreso de Artistas Progresistas Internacionales» que coincidió con la exposición de Düsseldorf (29-31 de mayo de 1922), durante el cual solidificaron su vinculación con el movimiento holandés De Stijl así como con otros grupos que trabajaban a partir de premisas semejantes en países como Rumanía, Suiza, Suecia y Alemania [2]. Con Hans Richter (un ex dadaísta convertido en cineasta constructivista) y Theo van Doesburg, el cerebro detrás de De Stijl (que acababa de publicar su manifiesto sobre el «Arte Monumental» en el primer número de *Veshch'*), Lissitzky formó la «Facción Internacional de los Constructivistas». En una declaración «minoritaria» concebida como contrapropuesta directa al credo humanista de la resolución del Congreso, los tres coautores protestaron contra la falta de definición del término «artista progresista»: «Definimos al artista progresista como aquel que combate y rechaza la tiranía de lo subjetivo en el arte, como aquel cuya obra no se basa en la arbitrariedad lírica, como aquel que acepta los nuevos principios de la creación artística —la sistematización del medio de expresión para producir resultados que sean universalmente comprensibles—. Además, arremetían contra la ideología corporativista que alimentaba la ambición del Congreso de crear lo que consideraban «un comercio internacional para la exhibición de la pintura». Contra esa «política colonial burguesa», afirmaban: «Rechazamos la concepción actual de una exposición: un almacén atestado de objetos no relacionados, todos a la venta. Hoy estamos entre una sociedad que no nos necesita y una que no existe todavía; la única finalidad de las exposiciones es demostrar lo que deseamos alcanzar (ilustrado con planos, bocetos y modelos) o lo que ha hemos alcanzado». La definición de arte que pone fin a esta declaración confirma la constitución de una *lingua franca* del Constructivismo: «Arte es, en la



2 • El Lissitzky (cuarto por la derecha) y Theo van Doesburg (tercero por la derecha) en el «Congreso de Artistas Progresistas Internacionales» de Düsseldorf, 1922

misma medida que la ciencia y la tecnología, un método de organización que es de aplicación a toda la vida».

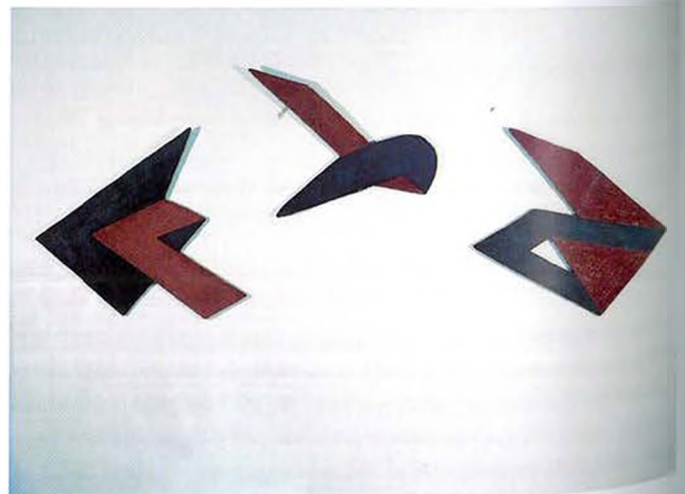
La «Erste Russische Kunstausstellung» de la Van Diemen Galerie no fue exactamente una exposición constructivista —estuvieron representadas todas las tendencias del arte ruso, incluido el incipiente «Realismo Socialista»— pero brindó la primera ocasión para que un público ávido descubriera la prodigiosa actividad de la vanguardia rusa en todos los medios, desde los lienzos suprematistas de Malevich y sus discípulos hasta el diseño teatral de los amigos de Rodchenko y las esculturas de Obmokhu, sin olvidar las propias pinturas abstractas de Lissitzky, a las que llamó *proun* (acrónimo basado en la frase en ruso «Por la afirmación de lo nuevo»), y que causaron gran sensación [4]. La exposición fue un inmenso éxito, y su sección constructivista recibió la mayor parte de la atención de la prensa. Lissitzky contribuyó en no pequeña medida a este triunfo, participando activamente en todos los debates públicos que rodearon la exposición y emprendiendo una gira de conferencias por varias ciudades holandesas y alemanas. Su conferencia entusiasta sobre el «Nuevo Arte Ruso» sigue siendo hoy uno de los análisis más lúcidos del desarrollo de la vanguardia rusa de 1910 a 1922.

Los efectos de la muestra de la galería Van Diemen fueron inmediatos. No sólo las galerías de arte comerciales de Berlín (como Der Sturm), hasta entonces aferradas al Expresionismo como forma de expresión genuinamente alemana, se apresuraron a abrir sus muros a la nueva vanguardia, sino que también se produjo la creación (o la conversión al Constructivismo) de un sinfín de publicaciones periódicas de vanguardia en los países de Europa Oriental, todas claramente en deuda con el modelo ruso sobre el cual la mayoría de ellas recogían información de corresponsales en Berlín. Entre muchas otras, estas publicaciones incluían *Zenit* en Zagreb (ahora en Croacia) y después Belgrado (ahora en Serbia), *Revue Devetsilu*, *Zivot y Pismo* en Praga, *Zwrotnica* y *Blok* en Varsovia, *Contimporanul* en Bucarest, por no hablar de revistas de arquitectura como *G-Material zur elementaren Gestaltung* (editada en Berlín) y *ABC* (editada en Basilea), que Lissitzky ayudó a lanzar. (Un ejemplo que viene al caso fue *MA*, de Lajos Kassák [que también fue el nombre de un grupo de artistas y escritores], que comenzó su publicación en 1916 en Budapest y se trasladó a Viena durante la represión que siguió a la malo-

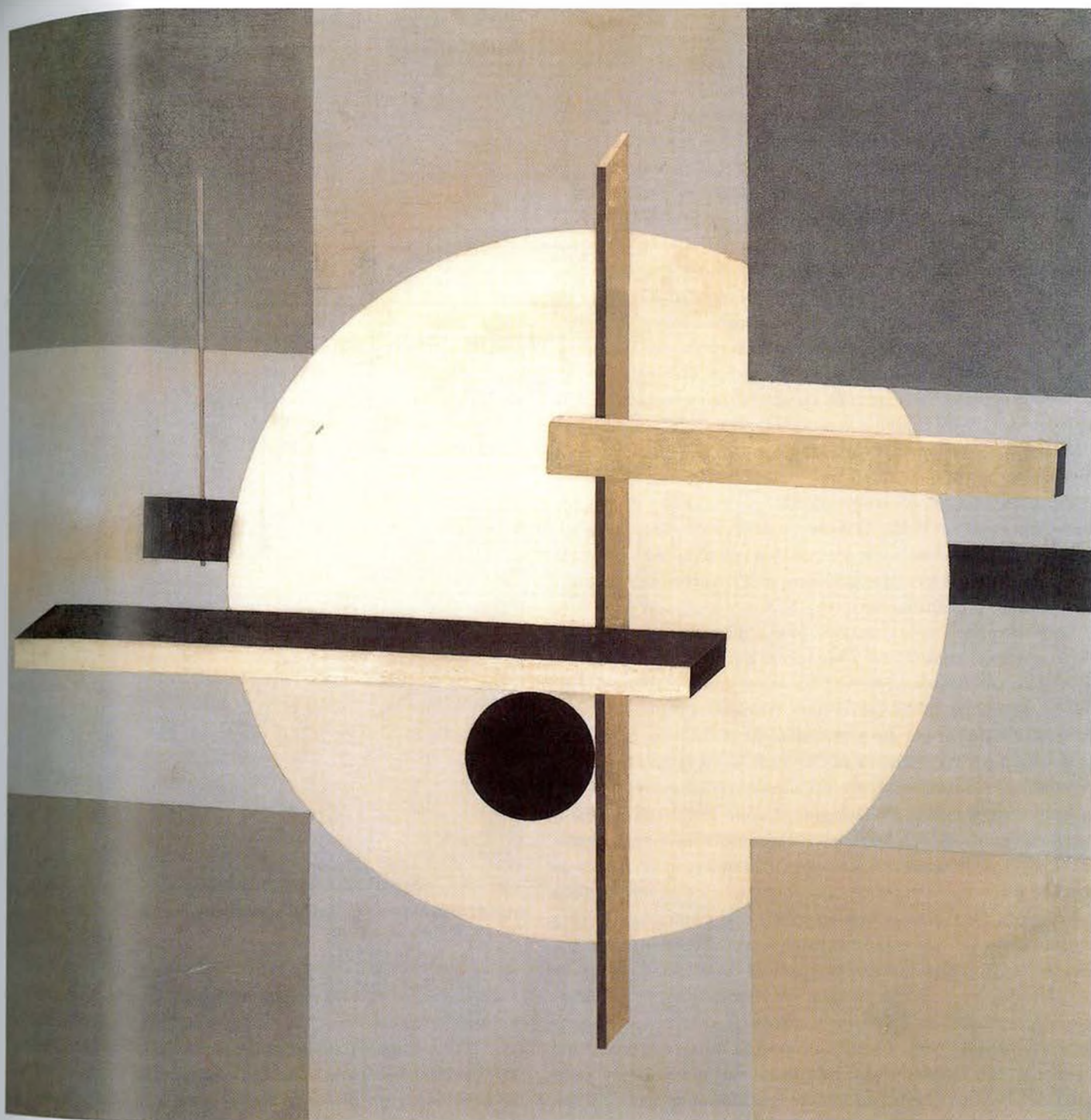
grada república proletaria húngara: en cuanto László Moholy-Nagy, que se trasladó de Viena a Berlín en noviembre de 1919, fue su editor allí, *MA* se convirtió en uno de los defensores más apasionados de la postura constructivista.)

No quiere decir esto que los artistas agrupados en torno a estas pequeñas revistas se despertaran de improviso de un largo sueño al ser tocados por la varita mágica del Constructivismo ruso —en realidad muchos llevaban varios años intentando reavivar una cultura de vanguardia que había sido prácticamente eliminada en sus respectivos países por los acontecimientos de la Primera Guerra Mundial—, pero en general su producción poscubista carecía de dirección, que es exactamente lo que encuentran con el arte ruso que se les ofrece. La brillante interpretación del Cubismo de Malevich había alimentado a una generación entera de artistas rusos, aun cuando hubieran llegado a rechazar su postura estética; sin ser necesariamente conscientes de ello, los jóvenes turcos de esta «Internacional» emergente se nutrieron de un relato coherente (del Cubismo al Suprematismo al Constructivismo) que determinó los principios de acción que más necesitaban. Pocos de estos nuevos conversos produjeron obras de gran originalidad. Una excepción importante es la del húngaro László Peri (1899-1967), cuyas pinturas de diversas formas geométricas sobre madera con forma, lienzo y, ocasionalmente, bloques de hormigón son especialmente llamativas [3]. Otra excepción es la constituida por las pinturas de Wladyslaw Strzeminski (1893-1952) y las esculturas de su esposa, Katarzyna Kobro (1898-1951), una asociación que fue la fuerza principal que impulsó la vanguardia polaca de la década de 1920 y principios de la de 1930.

Llamar «nuevos conversos» a Kobro y Strzeminski sería en realidad engañoso: en primer lugar, nacidos respectivamente en Moscú y Minsk (Bielorrusia), tenían conocimiento directo de la vanguardia rusa, sobre todo del arte de Malevich, con quien habían estudiado en la Svomas y después se mantuvieron en estrecho contacto, participando a menudo en actos artísticos celebrados en Unovis, la escuela de Malevich (donde muy probablemente conocieron a Lissitzky); en segundo lugar, recién llegados a Polonia en 1922, no compartían el entusiasmo de sus conciudadanos por el reciente endurecimiento del Constructivismo en Productivismo. El primer ensayo importante es



3 • László Peri, *Construcción espacial en tres partes*, 1923
Hormigón pintado, parte 1: 60 x 68 cm; parte 2: 55,5 x 70 cm; parte 3: 58 x 68 cm



4 • El Lissitzky, *Proun R.V.N.2*, 1923

Técnica mixta sobre lienzo, 99 x 99 cm

crito por Strzemiński, «Notas sobre el arte ruso», publicado en Cracovia en 1922, poco antes de la conferencia de Lissitzky, debe leerse como el acompañante de ésta. Ofreciendo un análisis riguroso del arte de Malevich, Strzemiński previene contra toda instrumentalización del arte, un peligro que ve como una amenaza importante no solo en el Productivismo sino ya presente en la posición constructivista. Adhiriéndose a la declaración de la Facción Internacional de los Constructivistas, según la cual la obra de arte es un objeto cuya construcción ha de obedecer cierto número de reglas para desalojar la «ti-

ranía de lo subjetivo», no tardó en concebir su labor como la de articular esas reglas.

El Unismo

Pero al término de la década de 1920, tras un rápido ascenso en las filas de la vanguardia polaca, Strzemiński propuso una auténtica teoría, a la que llamó Unismo (publicada en 1928 con el título de *Unizm w*

malarstwie [El Unismo en la pintura]) y que constituye uno de los discursos más complejos en relación con el arte abstracto. Es oportuno hacer un breve resumen de esta teoría. En cada medio, y de manera distinta en cada uno, según la teoría del Unismo, el artista debe esforzarse por crear una obra de arte «real» (una obra que tenga existencia «real», una obra que no se base en ninguna clase de trascendencia). Cualquier obra de arte cuya configuración formal no esté motivada por su condición física (formato, materiales, etc.) es arbitraria, en el sentido de que la composición tiene su origen en una visión a priori concebida por el artista antes de su encarnación efectiva en la materia, antes de la existencia física de la obra. Esas composiciones arbitrarias (que Strzeminski llama «barrocas») representan siempre un drama (tesis, antítesis) cuya resolución (síntesis) debe convencer. (Strzeminski era increíblemente consciente del hecho de que el ordenamiento pictórico al que llamamos composición, teorizado por vez primera durante el Renacimiento italiano, se había tomado del arte de la retórica.) Pero, continúa, cualquier síntesis «barroca» es necesariamente una solución falsa porque el problema que resuelve está cimentado en oposiciones metafísicas que se superponen artificialmente a la materia (la oposición figura-fondo, por ejemplo) y no son, por tanto, «reales». Toda huella de dualismo debe ser desalojada para poder escapar del idealismo de la composición con el fin de alcanzar una construcción verdadera (huelga decir que la dialéctica de Mondrian fue rechazada por Strzeminski).

Lo plano pictórico, la deducción formal del marco y la supresión de la oposición entre figura y fondo son pues las tres condiciones principales del Unismo en pintura. En cuanto una forma no está motivada por el formato del lienzo, flota, creando un dualismo figura-fondo y entrando de este modo en el reino de lo «barroco» (aun cuando se elogiase a Malevich por su *Cuadrado negro*, la mayoría de sus composiciones abiertamente dinámicas eran severamente criticadas).

Comprensiblemente, a Strzeminski le costó poner en práctica su teoría extremista. Su deseo de suprimir todos los contrastes, formulado ya en 1924, debía haber dado origen a un tipo monocromático de pintura; pero esto no sucedió hasta 1932 (más de diez años después ▲ del tríptico de Rodchenko *Rojo, amarillo y azul*, y entonces sólo para algunos lienzos). Pero como mantenía a raya al monocromatismo, Strzeminski tuvo que encontrar un modo de «dividir» la superficie de sus pinturas, un modo que no fuera «arbitrario» ni subjetivo. Su invención, formulada en 1928 —que reaparecería en las pinturas negras ● de Frank Stella de 1959, aunque sin conocimiento de este precedente histórico—, fue la «estructura deductiva», empleando la expresión acuñada por Michael Fried en 1965 en relación con la obra de Stella: las proporciones de todas las divisiones formales del lienzo se determinan por la relación entre su longitud y anchura reales.

En la extraordinaria serie de pinturas derivadas de este principio, la superficie se divide en dos o tres planos (cuyos colores debían ser de igual intensidad) y la articulación negativo-positivo deja en suspenso la jerarquía figura-fondo [5]. La división es de hecho proporcional al formato de la pintura, pero el uso ocasional de curvas, que parecería imposible en una estructura deductivista (dentro de un formato ortogonal), muestra que Strzeminski tuvo que suavizar su programa y reintroducir cierta dosis de «arbitrariedad» en aras de la variedad. Esto conduciría a una crisis importante que sólo emergió, paradójicamente, después de que intentara con la ayuda de Kobra trasponer la teoría del Unismo al dominio de la escultura.



5 • Wladyslaw Strzeminski, *Composición arquitectónica 9c*, ca. 1929
Óleo sobre lienzo, 96 x 60 cm

Comenzó, fiel a la idea moderna de la especificidad de cada medio, planteando la diferencia radical entre el objeto pictórico y escultórico: el primero tiene «límites naturales» más allá de los cuales no puede ir (las dimensiones reales del lienzo), el segundo no tiene esa suerte y la «unidad» que debe establecer es con la «totalidad del espacio». Para lograr esto, el objeto escultórico no debe sobresalir como una figura en un fondo vacío (no puede ser un monumento) sino incorporar el espacio como uno de sus materiales. Para no ser «un cuerpo extraño en el espacio», debe «crear la prolongación del espacio» que materializa mediante sus ejes. Del dicho al hecho hay mucho trecho, pero Kobra estuvo a la altura de la tarea. La verdadera inventiva de las obras de Kobra a partir de 1925, todas hechas de planos entrecruzados, ortogonales o curvados, reside en los dos métodos que empleó para impedir que sus esculturas se percibieran como figuras en el espacio o más bien como figuras separadas del espacio, dos métodos basados en lo que podría llamarse una disyuntividad sintáctica extrema. El primer método fue la policromía: el contraste violento de los colores primarios hace que la escultura estalle en tres dimensiones.



impidiéndole convertirse en una silueta unificada porque cada lado de cada plano está pintado de manera diferente. El segundo método suponía la percepción temporal de la escultura mientras el espectador gira a su alrededor, y Kbro puso especial cuidado en asegurarse de que tuviera un aspecto totalmente distinto desde cada punto de vista sucesivo y de que ningún alzado pudiera inferirse de ningún otro. La combinación de estos métodos disyuntivos es extraordinariamente eficiente en las obras que Kbro produjo de 1929 a 1930, como *Composición espacial núm. 4* [6], que, semejante en ese sentido a los lienzos unistas de Strzeminski, podría con facilidad datarse erróneamente en 1960.

Strzeminski fue lo bastante riguroso para darse cuenta de que, al plantear la ausencia de «límites naturales» para el objeto escultórico, había planteado una cuestión importante en la teoría de la pintura. Se preguntó: «Si la división del cuadro está determinada por sus dimensiones, ¿cuál es entonces la motivación de estas dimensiones concretas?». La respuesta que ofreció creó un círculo vicioso, al tiempo que ignoraba el principio unionista de la especificidad de cada medio: basándose en la «naturaleza» de la arquitectura, de la que Strzeminski escribió que «el ritmo homogéneo de su movimiento debe estar en función de las dimensiones del hombre», estableció y propuso para cada arte una clase de proporciones ideales (8/5). Demostrando, a pesar de sí mismo, que es imposible erradicar por completo lo arbitrario en la producción artística, Strzeminski recurrió a un ideal humanista que el Unismo había intentado precisamente destruir. El monocromatismo fue su siguiente salida, pero entonces la metáfora social que estaba en el centro de la empresa de Strzeminski —su concepción del objeto pictórico no jerárquico, «homogéneo» en el que todas las partes son iguales e interdependientes como un modelo para la sociedad venidera— se estaba gastando. Condenando la redundancia artística, Strze-

minski prefirió abandonar el Unismo en vez de repetirse. El ascenso de Hitler en Alemania y de Stalin en Rusia fueron el colmo que silenció su impulso utópico. Dedicó los últimos veinte años de su vida a la enseñanza, a dibujar paisajes biomórficos como pasatiempo. Murió un año después que Kbro, en 1952, sin haber renunciado a los principios del Unismo pero con pleno conocimiento de que eran tan idealistas como cualquier otro contra el que hubiera luchado.

BIBLIOGRAFÍA

- BANN, Stephen, *The Tradition of Constructivism*, Londres, Thames & Hudson, 1971.
 BOIS, Yve-Alain, «Strzeminski and Kbro: In Search of Motivation», *Painting as Model*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1990.
 EL LISSITZKY, «New Russian Art», en Sophie Lissitzky-Kuppers, *El Lissitzky: Life, Letters, Texts*, Londres, Thames & Hudson, 1968.
 PASSUTH, Krisztina, *Les avant-gardes de l'Europe centrale*, Paris, Flammarion, 1988.
 STANISLAWSKI, Ryszard, *Constructivism in Poland*, Essen, Folkwang Museum; y Otterlo, Kröller-Müller Museum, 1973.
 TAFURI, Manfredo, *The Sphere and the Labyrinth: Avant-Garde and Architecture from Piranesi to the 1970s*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1987 [ed. cast.: *La esfera y el laberinto*, Barcelona, Gustavo Gili, 1984].

La exposición «Film und Foto», organizada por la Deutscher Werkbund y celebrada en Stuttgart del 18 de mayo al 7 de julio, exhibe un espectro de prácticas y debates fotográficos internacionales: la muestra delimita un clímax en la fotografía del siglo xx y señala la aparición de una nueva historiografía y teoría crítica del medio.

Movida en parte por el impacto de la Primera Guerra Mundial, la cultura visual de la Alemania de Weimar se había centrado gradualmente en la imagen fotográfica y fílmica en todas sus variantes: algunos autores han sostenido que esto se hacía con la finalidad de apartarse de los modelos tradicionales de la producción cultural que seguían prevaleciendo en Francia, Inglaterra e Italia incluso a finales de la década de 1920. Organizada por Gustav Stotz (ayudado por el arquitecto Bernhard Pankok, el diseñador tipográfico Jan Tschichold y otros) en nombre de la Deutscher Werkbund (fundada en 1907 para reconectar la producción industrial, artesanal y artística), «Film und Foto» [1] exhibió una formidable diversidad de prácticas fotográficas internacionales. Más de 200 fotógrafos expusieron 1.200 fotografías, y cada sección nacional tenía su comisario individual. Edward Weston y Edward Steichen actuaron para la sección de Estados Unidos, que incluía obras del propio Weston, su hijo Brett Weston, Charles Sheeler [2] e Imogen Cunningham; Christian Zervos presentó a Eugène Atget y Man Ray por Francia; el diseñador y tipógrafo holandés Piet Zwart se encargó de la sección holandesa y belga; El Lissitzky seleccionó las obras que representaron a la Unión Soviética; mientras László Moholy-Nagy y Stotz fueron los comisarios de la sección alemana, con obras, entre otros, de Aenne Mosbacher [3], Aenne Biermann [4], Erhard Dorner y Willi Ruge. Moholy-Nagy también concibió y diseñó la primera sala en la que se presentaban la historia y las técnicas de la fotografía, y en una tercera, su propio espacio de exposición independiente, expuso los principios y materiales de su *Malerei, Photographie, Film* (Pintura, Fotografía, Cine), publicado como libro de la Bauhaus en 1925.

No es de extrañar que fuera en este punto donde se formaran las identidades profesionales de los nuevos fotógrafos, en cuanto suministradores de imágenes de la vida diaria, de las actividades políticas, de hechos de actualidad, de turismo, de moda y consumo. En cambio, las «identidades» artísticas y funcionales de la fotografía se fracturaron gradualmente. Es importante reconocer que «Film und Foto» tuvo éxito porque resumía todas estas tendencias de la fotografía en la década de 1920. En primer lugar, desde el ascenso de las revistas ilustradas, la fotografía se había erigido en el nuevo medio de la información política e histórica (con la única competencia de los noticiarios cinematográficos semanales), esencial para la formación de la cultura de Weimar. Como colaboradores de semanarios ilustrados en Alemania como la *Berliner Illustrierte Zeitung* (BIZ) o la *UHU* de Ullstein, que fueron las precursoras de *Paris Match* en Francia y *Life* en los Es-

tados Unidos, los fotógrafos inauguraron nuevos recursos informativos de inmensa importancia. En segundo lugar, la fotografía había logrado un papel fundamental en el diseño, el desarrollo y la expansión de los sectores de la publicidad y la moda, destinados a la nueva clase media baja de trabajadores (a menudo trabajadoras) no manuales de Berlín y otros grandes centros urbanos industrializados. En tercer lugar, surgió un nuevo modelo antitético, un tipo de contraformación al fotoperiodismo pagado, la publicidad fotográfica y la propaganda de productos.



1 • Diseñador desconocido, *Film und Foto*, 1929
Cartel, litografía sobre papel, 84,1 x 58,4 cm



2 • Charles Sheeler, *Granero de Pensilvania*, ca. 1915

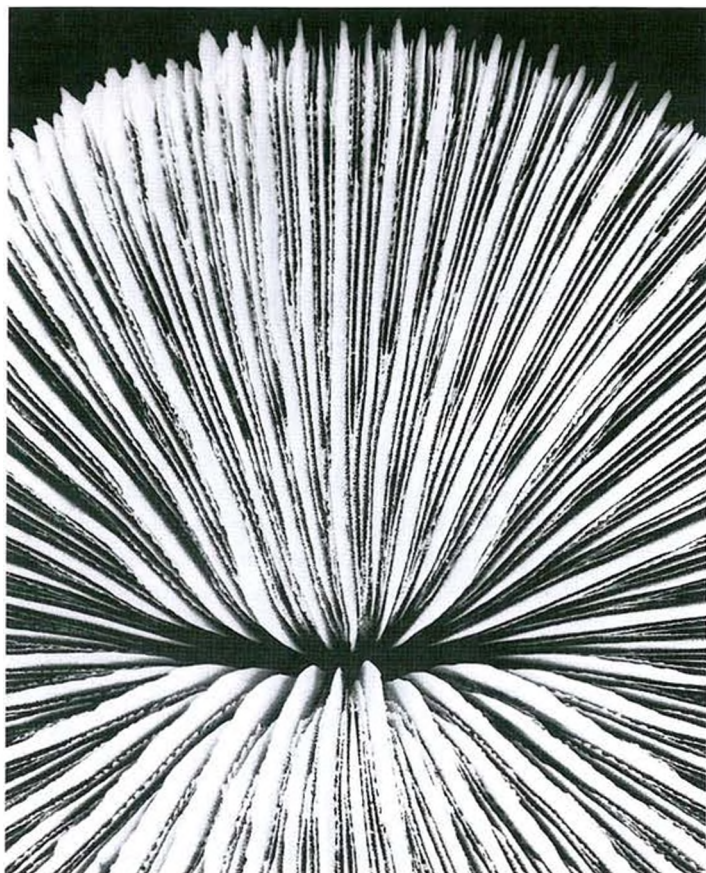
Copia en gelatina de plata, 19,1 x 23,9 cm

La propaganda de productos y la esfera pública proletaria

Este modelo se desarrolló como consecuencia de los intentos de abolir la especialización profesional de la producción de imágenes ideológicas y de poner las herramientas directamente a disposición de la clase trabajadora. Organizado en buena medida por el Partido Comunista alemán, el Movimiento de la Fotografía de los Trabajadores permitió al trabajador anónimo participar en el incipiente proceso de autorrepresentación política y cultural. Organizó sus funciones educativas y de agitación en los Clubes de Fotografía de los Trabajadores y en la revista de Willi Münzenberg, *Der Arbeiter Fotograf*, publicada a partir de 1926. «La fotografía como arma» se convirtió en la consigna acuñada en oposición a la creciente importancia de la fotografía para el adoctrinamiento de la esfera pública de masas con las ideologías del consumo total y la comercialización del lenguaje visual de la vida diaria. Fue apropiado, pues, que la exposición «Film und Foto» ampliara los parámetros artísticos tradicionales de la fotografía con la inclusión del fotoperiodismo, la publicidad y la fotografía amateur, así como la obra de fotomontaje político de John Heartfield, pero se definió principalmente por el contraste estético entre el concepto de la fotografía de «Nueva Visión» de Moholy-Nagy y el proyecto de «fotografía fotográfica» de Albert Renger-Patzsch (1897-1966), las imágenes técnicamente magistrales de la *Neue Sachlichkeit*. Moholy-Nagy y Renger-Patzsch habían pronunciado por pri-

mera vez sus ideas contrarias al «nuevo» medio y la especificidad de sus convenciones estéticas en 1927, en el primer número de la nueva revista *Das Deutsche Lichtbild* (*La fotografía alemana*). Mientras Moholy-Nagy había dado prioridad a las dimensiones técnicas, ópticas y químicas para realzar las cualidades experimentales y constructivas de la fotografía, Renger-Patzsch había insistido en su realismo casi ontológico: «En la fotografía se debería proceder sin duda a partir de la esencia del objeto y se debería tratar de representarla con medios fotográficos solamente, al margen de si es un ser humano, paisaje, arquitectura u otra cosa» [5]. Y más tarde Renger-Patzsch afirmó que «el secreto de la buena fotografía es que puede conseguir cualidades artísticas del mismo modo que una obra de arte, mediante su realismo. Dejemos el arte a los artistas, e intentemos crear la fotografía con los medios de la fotografía, que sabe defenderse por sus cualidades fotográficas, sin tener que tomar préstamos del arte».

La utilización autorreflexiva del medio por Moholy-Nagy, mostrando fotogramas, superposiciones, los mecanismos científicos de la macrofotografía y los rayos X, así como los mecanismos cinemáticos de la alternancia de fotografías en primer plano y a gran distancia, se correspondía con su énfasis en la diversidad de los procedimientos fotográficos, ya fueran químicos, ópticos o técnicos. Resaltó la fotografía sin cámara como una de sus «invenciones». Aun cuando el fotograma había sido utilizado poco antes por artistas como Christian

3 • Aenne Mosbacher, *Koralle*, 19284 • Aenne Biermann, *Aschenschale*, ca. 1928

▲ Schad y Man Ray (y la fotografía sin cámara desde luego se conocía desde la época de Anna Atkins y William Fox Talbot en el siglo XIX), fue Moholy-Nagy quien ahora redefinió el fotograma desde el punto de vista práctico, teórico y filosófico. Asociando el fotograma no sólo con un espacio perfectamente sin perspectiva, también lo vio como la encarnación concreta de su proyecto de usar «luz en lugar de pigmento», de articular «el espacio a través de la luz» y de ofrecer pruebas fotográficas de un «continuum tiempo-espacio».

▲ 1918, 1925b, 1930b, 1931

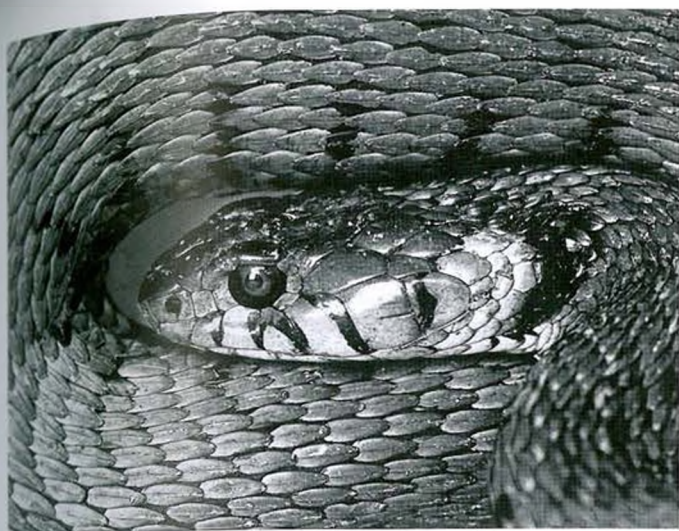
Todas estas estrategias tuvieron su origen en un optimismo acerca del medio que consideraba la visión de la cámara como una potente ampliación de la vista natural, incluso su prótesis técnica. Moholy-Nagy había afirmado en *Malerei, Photographie, Film* que «el aparato fotográfico puede complementar nuestros instrumentos ópticos, los ojos, e incluso hacerlos perfectos. Este principio ha sido utilizado ya durante experimentos científicos de estudios del movimiento (zancada, salto y galope) así como en imágenes de formas zoológicas, botánicas y mineralógicas (ampliaciones microscópicas). [...] Esto es igualmente evidente en las imágenes fotográficas llamadas fallidas, pero más asombrosas si cabe, tomadas desde una perspectiva a vuelo de pájaro o de ojo de gusano, o desde abajo o desde un ángulo inclinado que nos sorprenden aún más hoy». [6] Es evidente que el libro experimental de Moholy-Nagy y su exposición en «Film und Foto» inspiraron a Walter Benjamin para escribir en 1931 (en su decisiva reseña de algunos de los libros de fotografía mencionados, titulado «Pequeña historia de la fotografía») que «la naturaleza que habla a la cámara es distinta de la que habla a los ojos».

Tecnología naturalizadora

La supresión moderna del espacio de perspectiva central en la pintura cubista había llevado a una forma de fotografía que estetizaba la angularidad y las discontinuidades espaciales de la modernidad. Las perspectivas generales del paisaje o la figura fueron desplazadas por lo esquemático y el detalle. En su compulsión por integrar todas las formas de experiencia en los principios rectores del orden tecnocrático, los fotógrafos descubrieron que incluso los principios de la construcción moderna estaban prefigurados ontológicamente en los órdenes naturales de las plantas y las petrificaciones. Estas comparaciones fotográficas entre las estructuras naturales y las tecnológicas llevaron al descubrimiento de la obra de Karl Blossfeldt (1865-1932) y a la publicación en 1928 de su colección de fotografías, *Urformen der Kunst* (*Prototipos del arte*), a las que se consideraría precursoras de la fotografía de la Neue Sachlichkeit.

Blossfeldt, cuya formación inicial fue como escultor, trabajaba desde 1898 como instructor de dibujo y modelado en el Instituto de Educación Superior de Artes y Oficios (Kunstgewerbeschule) de Berlín. Comenzó a utilizar gradualmente fotografías en vez de moldes de escayola de plantas como modelos para que los alumnos aprendieran las técnicas fundamentales del dibujo naturalista y el diseño funcionalista (siguiendo las tradiciones establecidas por el arquitecto, profesor y teórico Gottfried Semper y por Theodor Haeckel a mediados del siglo XIX). Sus primeras fotografías de plantas se publicaron en 1896 y, manteniendo durante los treinta siguientes idénticos o semejantes instrumentos técnicos, patrones y principios fotográficos, Blossfeldt produjo un enorme archivo de placas de cristal en las que registró las diferenciaciones extremas de formaciones vegetales individuales [7] con la intención de que se utilizaran sobre todo como complementos didácticos en sus clases de dibujo. No fue hasta 1928, cuando el manchante de arte Karl Nierendorf inició la publicación de *Urformen der Kunst* con Ernst Wasmuth en Berlín, cuando Blossfeldt fue descubierto como el gran fotógrafo pionero de la incipiente estética de la Neue Sachlichkeit; y así, el año siguiente Moholy-Nagy lo incluyó en la sala de entrada de la exposición «Film und Foto».

▲ 1935



5. Albert Renger-Patzsch, *Natterkopf*, 1925

Haciendo del detalle macroscópico y de la serie científica las estructuras espistémicas de la observación fotográfica, desarrolló el formato de una tipología fotográfica que tendría repercusiones hasta la década de 1960 en la obra de Bernd y Hilla Becher. En la época de la *Neue Sachlichkeit* en la década de 1920, las fotografías de Blossfeldt se celebraron como pruebas de que la construcción técnica moderna y la identidad de función y adorno tenían un fundamento en la naturaleza. Pero es más importante el hecho de que las imágenes mágicas de Blossfeldt de detalles de las plantas respondían al deseo de conciliar la experiencia fragmentada del tiempo y el espacio en condiciones de trabajo industrializado con una experiencia ontológica de los ritmos y la evolución naturales. Si la contemplación visual de la máquina podía servir para proscribir finalmente su presencia amenazadora y alienante naturalizando su uso de medios, la detección detallada de una naturaleza producida de manera serial y estructural consolaría al espectador en el descubrimiento de la unidad profunda de los órdenes y las estructuras naturales y hechos por el hombre. Franz Roh, el crítico que publicaría el decisivo libro *Foto-Auge* (Foto-Ojo) en 1929 para acompañar la exposición «Film und Foto», había afirmado ya en un ensayo sobre el arte postexpresionista en 1927 que «aunque la expresión no había sido detectada hasta tiempos recientes en el movimiento de la vida, descubrimos ahora el poder de expresión ya en la quietud del ser mismo, al tiempo que escuchamos atentamente los sonidos primigenios de una mera entidad que ha nacido plenamente». Walter Benjamin, en su ensayo de 1931, relacionó a Blossfeldt con la sobriedad de Atget y señaló sus fotografías no sólo como ejemplos tempranos de la emancipación de la fotografía del Pictorialismo, sino también como prueba de su acceso privilegiado al inconsciente óptico.

A partir de entonces, la naturaleza se integraría en la tecnología, y la tecnología hubo de ser naturalizada, o como escribió Thomas Mann en un célebre pasaje de su reseña del libro *Die Welt ist schön* (*El mundo es bello*), publicado por Renger-Patzsch en 1928: «¿Pero qué sucede si ahora esa experiencia psíquica cae presa de lo tecnológico, y lo tecnológico a su vez se vuelve conmovedor?». El libro de Renger-Patzsch, adornado con un emblema que combina las estructuras del agave con la del poste de telégrafos, en una reivindicación

desconcertante de la correspondencia, iba a titularse en un principio *Die Dinge* (*Las cosas*). Fue Carl Georg Heise, autor del prefacio y comisario que posibilitó la primera exposición de Renger-Patzsch en un museo en 1927, quien sugirió el título más enérgico, señalando involuntariamente a sus críticos el carácter esencialmente afirmativo de la *Neue Sachlichkeit*.

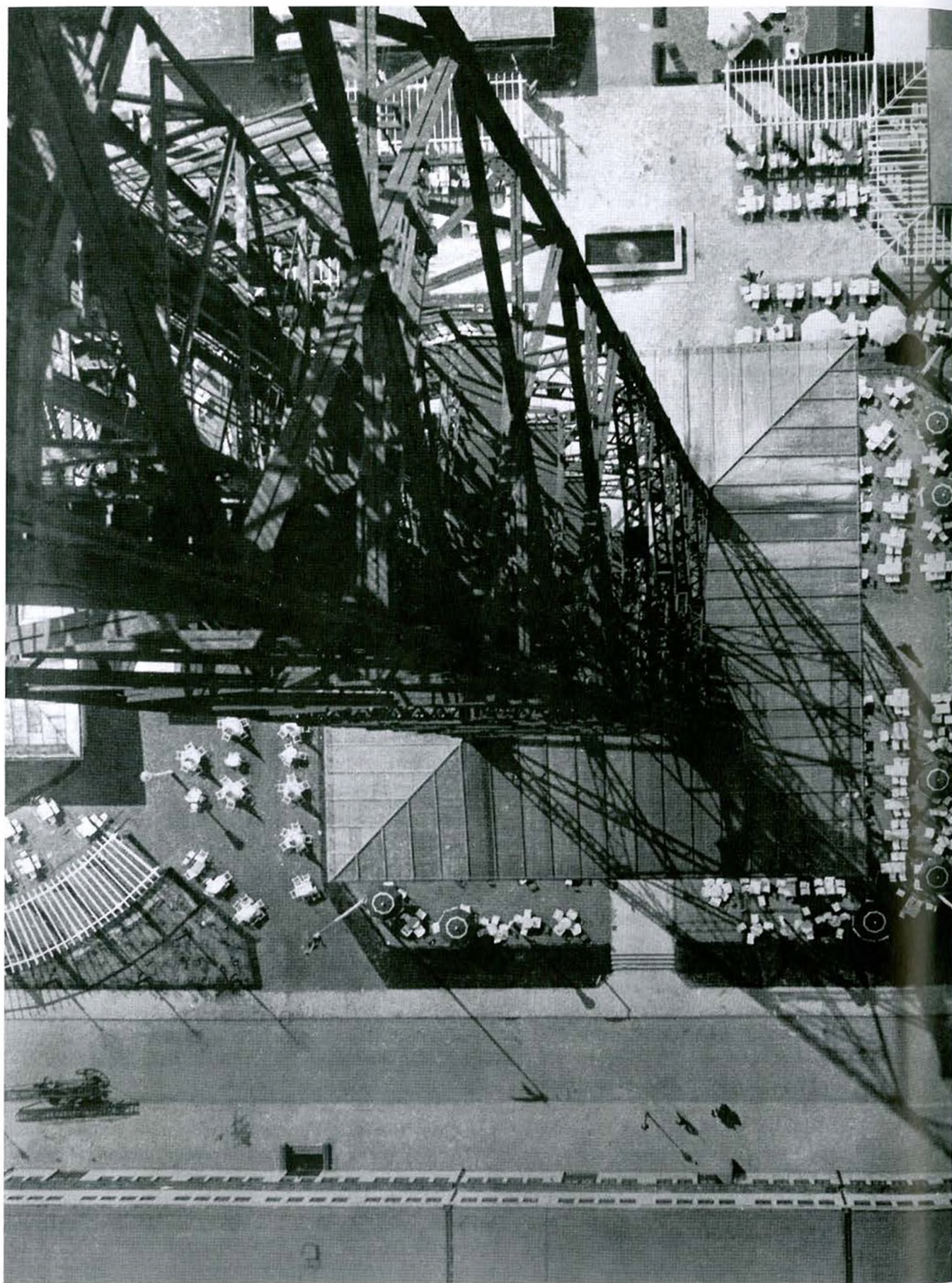
La respuesta de Walter Benjamin fue la más demoledora, identificando con mayor lucidez que nadie los problemas de la fotografía de la *Neue Sachlichkeit* de Renger-Patzsch al afirmar: «Lo creativo en la fotografía es su sumisión a la moda. *El mundo es hermoso* —ésta es precisamente su divisa—. En ella se desenmascara la actitud de una fotografía que es capaz de montar cualquier bote de conservas en el todo cósmico, pero que en cambio no puede captar ni uno de los contextos humanos en que aparece, y que por tanto hasta en los temas más gratuitos es más precursora de su venalidad que de su conocimiento. Y puesto que el verdadero rostro de esta creatividad fotográfica es el anuncio o la asociación, por eso mismo es el desenmascaramiento o la construcción su legítima contrapartida».

El sujeto en serie

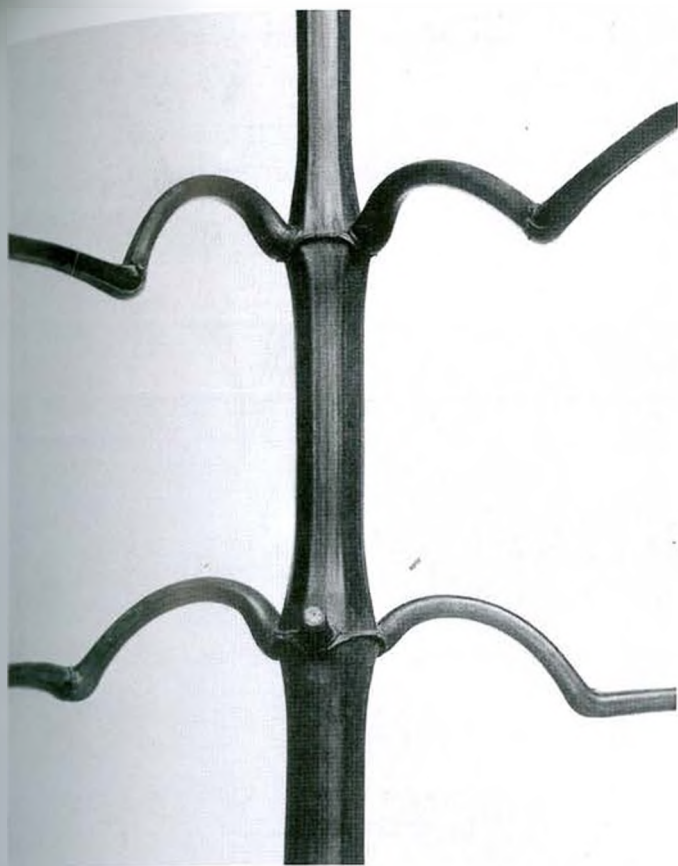
Pero la fotografía de la *Neue Sachlichkeit* estuvo determinada desde luego por un espectro más amplio de promesas contradictorias e intereses sociales, y su definición como un nuevo tipo de «visión tecnológica» se prestó de una manera ideal a todas estas tareas. En primer lugar, la estética fotográfica de Weimar articuló una limitación antiexpresionista que comenzó en la Alemania de Weimar hacia 1925 como respuesta a la estabilización política y económica general de la época. En segundo lugar, en su condición de estética formada tecnológicamente, formó parte de un proceso de modernización más amplio en el que las propias prácticas fotográficas se ajustaron a un entorno social en rápido cambio, es decir, la creación de una esfera pública de masas y de formas de industrialización en rápido avance.

El pensamiento estético alemán tradicional, cimentado en la relación dialéctica del sujeto con la naturaleza, estaba cambiando a una estética en la que la primacía de la naturaleza sería desplazada por el deseo de asociar la obra del artista con el fomento de la industria y la tecnología. Y por último, y quizá lo más importante, sólo la fotografía, con su capacidad para seleccionar, organizar y presentar los objetos como totalmente auténticos, podía suministrar las imágenes para un proceso de mercantilización total: sólo la fotografía, con su estructura intrínsecamente fetichista, podía registrar el impacto del fetichismo de las mercancías sobre la experiencia diaria del sujeto (lo que se convertirá en el proyecto del Surrealismo más que de la *Neue Sachlichkeit*). Como ha observado con agudeza Herbert Molderings, los fotógrafos de la *Neue Sachlichkeit* descubrieron su proyecto estético sólo «cuando fue evidente que el principio serial y la intensificación de la repetición definían la producción industrial en general. En lo sucesivo, el ritmo de normalización y la acumulación ornamental de objetos eternamente idénticos determinaría todas las imágenes del nuevo fotógrafo».

- Paradójicamente, August Sander (1867-1964), sin duda el más grande fotógrafo de la *Neue Sachlichkeit* y una de las figuras más sobresalientes de la historia de la fotografía, no fue incluido en la exposición «Film und Foto». Sander, que regentaba un estudio de retratos



6 • László Moholy-Nagy, *Berlin*, 1928



7 • Karl Blossfeldt, *Impatiens Glandulifera; Balsamine, Springkraut*, 1927
Copia en sales de plata, dimensiones desconocidas

desde el comienzo de la primera década del siglo XX, había subrayado desde el primer momento que era preciso purgar a la fotografía de su *kitsch* pictorialista en favor de lo que llamó «fotografía exacta». A principios de la década de 1920, Sander puso en marcha un proyecto a largo plazo que intentó construir una documentación exhaustiva, titulado *Menschen des 20. Jahrhunderts* (*Ciudadanos del siglo XX*). Su proyecto —de modo no muy distinto al del París que desaparecía de *Atget*— desembocó en un archivo de decenas de miles de negativos (gran parte de los cuales fueron destruidos primero por el gobierno nazi y después por las bombas aliadas). Sander previó la publicación final formada por 45 carpetas de 12 imágenes cada una que representarían y clasificarían a los miembros de la sociedad de Weimar de acuerdo con su identidad profesional y de clase.

Los fines de un archivo

Cuando se publicó una selección preliminar de la obra en 1929, con el título *Antlitz der Zeit* (*El rostro de nuestro tiempo*), con una introducción del novelista Alfred Döblin, fue evidente en el acto que el proyecto de Sander no era ni un proyecto de retratos al uso ni una empresa fotográfica que pudiera invocarse para la estética de la *Neue Sachlichkeit*. Una vez más, fue la perspicacia de Walter Benjamin lo que situó el proyecto de Sander en el contexto histórico más punzante. Afirmando que era un «atlas de ejercicio fisionómico», o un manual de formación (*Übungsatlas*), Benjamin situó *Antlitz der Zeit* de Sander en una comparación asombrosa, pero históricamente precisa, con los

nuevos (anti-)retratos de la cultura fotográfica y cinematográfica de la Unión Soviética. En ambos casos, afirmaba Benjamin, se articuló la necesidad de un nuevo retrato, en el que no sólo una nueva clase social encontrara su representación adecuada (como en el cine soviético), sino en el que la preocupación por un conocimiento científico de la colectividad social desplazara las falsas reivindicaciones de autonomía del sujeto burgués.

Sander mantuvo una relación estrecha con el grupo progresista de Colonia, cuyo compromiso con la formulación de una concepción radicalmente distinta del sujeto y de una nueva esfera pública proletaria llevaron a sus integrantes a un mayor interés por la tipología social. Uno de los fundadores del grupo, el artista de Colonia Franz Wilhelm Seiwert, publicó en 1921 una serie de grabados tipológicos titulada *Sieben Antlitze der Zeit* (*Siete retratos de nuestro tiempo*), que inspiró el título de Sander.

Aunque los historiadores de la fotografía se han preguntado por qué *Antlitz der Zeit* de Sander fue confiscado y destruido por el gobierno nazi en 1934, la respuesta parece relativamente clara. En primer lugar, el proyecto de tipología científica del colectivo social de Sander deconstruía la salvaguardia tradicional del retrato burgués singular, y lo sustituía por un archivo fotográfico colectivista, inaceptable para un régimen totalitario emergente basado en la destrucción de la identidad política de la clase y la colectividad. En segundo lugar, el *Übungsatlas* de Sander ofreció la última mirada a una sociedad extraordinariamente diferenciada, y la diversidad asincrónica de las posiciones del sujeto que la primera democracia liberal de Alemania había permitido. Con la destrucción del libro de Sander y sus placas fotográficas, los fascistas intentaron no sólo erradicar la memoria de esa democracia, sino también —y esto fue lo más importante— liquidar cualquier posibilidad de un análisis fotográfico de las relaciones sociales y sus efectos sobre la formación del derecho del sujeto desde el principio mismo.

BIBLIOGRAFÍA

- BAKER, George, «August Sander: Photography between Narrativity and Stasis», *October* 76 (primavera 1996).
- ESKILDSEN, Ute, y HORAK, Jan-Christopher (eds.), *Film und Foto der Zwanziger Jahre*, Stuttgart, Verlag Gerd Hatje, 1979.
- FUCHS, Heinz, «Die Dinge, die Sachen, die Welt der Technik», *Fotografie 1919-1979 Made in Germany*, Frankfurt, Umschau, 1979.
- MATTENKLOTT, Gert, «Karl Blossfeldt: Fotografischer Naturalismus um 1900 und 1930», Karl Blossfeldt, München, Schirmer/Mosel, 1994.
- MOLDERINGS, Herbert, «Überlegungen zur Fotografie der Neuen Sachlichkeit und des Bauhauses», en Molderings, Keller y Ranke (eds.), *Beiträge zur Geschichte und Aesthetik der Fotografie*, Gießen, Anabas Verlag, 1979.
- STEINORTH, Karl (ed.), *Internationale Ausstellung des Deutschen Werkbundes «Film und Foto, 1929»*, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1979.

1930 – 1939

- 240** 1930a La introducción del consumo masivo y de las revistas de moda en la Alemania de Weimar en las décadas de 1920 y 1930 genera nuevos marcos para la producción y distribución de imágenes fotográficas y contribuye a fomentar la aparición de un grupo de importantes mujeres fotógrafas. BB
- 245** 1930b Georges Bataille publica una reseña de *L'Art primitif* en *Documents*, poniendo de manifiesto una fisura en la relación de la vanguardia con el primitivismo y una profunda escisión en el seno del Surrealismo. RK
Recuadro: Carl Einstein YAB
- 250** 1931 Alberto Giacometti, Salvador Dalí y André Breton publican textos sobre «el objeto de la función simbólica» en la revista *Le Surréalisme au service de la révolution*: el Surrealismo extiende su estética de fetichismo y fantasía a la esfera de la realización de objetos. HF
- 255** 1933 Estalla el escándalo por el retrato de Lenin pintado por Diego Rivera en los murales del Rockefeller Center: el movimiento muralista mexicano realiza obras políticas públicas en diversos emplazamientos estadounidenses y sienta un precedente para el arte de vanguardia político en los Estados Unidos. AD
- 260** 1934a En el Primer Congreso de la Unión de Escritores, Andrei Zhdanov establece la doctrina del Realismo Socialista soviético. BB
- 266** 1934b En «The Sculptor's Aims», Henry Moore articula una estética británica de la talla directa en la escultura que ocupa una posición intermedia entre la figuración y la abstracción, entre el Surrealismo y el Constructivismo. HF
- 271** 1935 Walter Benjamin escribe «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», André Malraux inicia «El museo sin muros» y Marcel Duchamp comienza *Boîte-en-Valise*: el impacto de la reproducción mecánica, que se introduce en el arte a través de la fotografía, se deja sentir en la teoría estética, la historia del arte y la práctica artística. RK
- 276** 1936 En el marco del *New Deal* de Franklin D. Roosevelt, Walker Evans, Dorothea Lange y otros fotógrafos reciben el encargo de documentar la Norteamérica rural asolada por la Gran Depresión. RK
Recuadro: Works Progress Administration RK
- 281** 1937a Las potencias europeas compiten entre sí en los pabellones nacionales de arte, comercio y propaganda en la Exposición Internacional de París, mientras los nazis inauguran en Múnich la exposición «"Arte" degenerado», una amplia condena del arte moderno. HF
- 286** 1937b Naum Gabo, Ben Nicholson y Leslie Martin publican *Circle* en Londres, solidificando la institucionalización de la abstracción geométrica. YAB

La introducción del consumo masivo y de las revistas de moda en la Alemania de Weimar en las décadas de 1920 y 1930 genera nuevos marcos para la producción y distribución de imágenes fotográficas y contribuye a fomentar la aparición de un grupo de importantes mujeres fotógrafas.

No es un hecho fortuito que un número increíblemente grande de mujeres figurasen entre los fotógrafos fundamentales de la cultura fotográfica europea y norteamericana en las décadas de 1920 y 1930. La famosa pregunta planteada por Linda Nochlin en un ensayo de 1972 titulado «¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?» debería invertirse cuando se habla de este periodo, y la pregunta sería: «¿Por qué hubo tantas grandes mujeres fotógrafas en las décadas de 1920 y 1930?». Al presentar la obra de algunas de estas fotógrafas, y para explicar este fenómeno, hay que tener en cuenta factores numerosos y contradictorios. En términos generales, podría afirmarse que la fotografía permite el acceso a un aparato técnico y científico de producción de imágenes que desplazó, de una vez por todas, la regla patriarcal excluyente que proclamaba que el único criterio válido del arte era una habilidad manual excepcional, si no virtuosismo. La fotografía —la reorganización técnico-científica de las imágenes— estaba entrelazada causalmente con una reformulación general de los conceptos de sublimación masculina que estaban en la raíz de la identidad artística. Esto es evidente, por ejemplo, en el cambio de paradigma que tiene lugar en la obra de Florence Henri ▲ (1893-1982) tras seguir cursos impartidos por László Moholy-Nagy en la Bauhaus de Dessau en 1927 (además de con Wassily Kandinsky y Paul Klee).

Reconociendo que la fotografía se había convertido en el instrumento fundamental de la producción de imágenes dentro de la industrialización de la vida diaria, Henri adoptó los principios y las prácticas de la fotografía de la «Nueva Visión» de Moholy-Nagy. Al regresar a París en 1928, escribió a su amigo Lou Scheper:

París causa una impresión increíblemente pasada de moda después de la Bauhaus. No estoy ya bajo su hechizo. [...] Hago fotografías [...] Estoy harta de pintar y no llegar a ninguna parte, y tengo una cantidad increíble de ideas para la fotografía.

Las tensiones y tendencias encarnadas en la fotografía de las mujeres de Weimar se hicieron evidentes en una comparación de los autorretratos de dos de las protagonistas más importantes de la fotografía en la década de 1920. El *Autorretrato con Ikarette*, realizado en 1925 por Germaine Krull (1897-1985) [1] construye la imagen de la fotógrafa dentro de una compleja amalgama de tropos de la modernidad: en primer lugar, la fragmentación del cuerpo y el énfasis metonímico de las manos indiciales que autorreflexivamente realizan el acto del registro fotográfico; en segundo lugar, la superposición, si no la sustitución, de la fisonomía de la fotógrafa por la cámara, hace que el ojo

de la fotógrafa y el mecanismo óptico (el visor de la cámara) se hundan en una simbiosis mecanomórfica. Y por último, los tropos de la «Mujer Nueva» emancipada, en los que la exhibición del aparato técnico casa con una exhibición igualmente ostentosa del cigarrillo, ofrece otro emblema universal de independencia.

En cambio, el *Autorretrato* realizado por Lotte Jacobi (1896-1990) hacia 1930 [2] surge no sólo de un dramático claroscuro pictórico, sino también de un concepto mucho más tradicional del retrato y la fotografía. La perspicaz introspección con la que Jacobi se enfrenta a la cámara parece estar impulsada por *deseos* y por *dudas* relacionados con la viabilidad misma del retrato y la credibilidad de ese género, en el que la representación del sujeto estaba anclada desde hacía siglos. En el retrato de Jacobi el protagonista no es todavía la cámara misma, sino que es, en cambio, un sujeto artístico, si bien en lucha desesperada. Y sin embargo, el intento de Jacobi de mantener una relación jerárquica entre el sujeto y un aparato tecnológico (presumiblemente servil) es asombrosamente disputada por el ojo brillante de la cámara con su inscripción tipográfica surgiendo de la oscuridad del espacio del estudio, y aún más por el cable de control remoto ostentosamente iluminado que une a la máquina y a la artista como un cordón umbilical.

La «Mujer Nueva» fotógrafa

Explicaciones más concretas del aumento del número de mujeres fotógrafas pueden hallarse en las transformaciones históricas de las instituciones profesionales y educativas. Hasta el cambio de siglo, el camino tradicional a la instrucción fotográfica era trabajar como aprendiz en el estudio de un fotógrafo profesional (como hizo Jacobi, por ejemplo, que aprendió la profesión en el taller de su padre y su abuelo). Pero dos instituciones de la Alemania de Guillermo ofrecieron educación fotográfica en sus planes de estudio cuando la mayoría de las academias de bellas artes tradicionales seguían impidiendo el ingreso de mujeres como alumnas. La primera fue el Instituto de Educación Fotográfica de la Letzte Verein (fundado en 1890 para la enseñanza profesional de mujeres fotógrafas, comenzó con 13 alumnas y en 1919 tenía 337). La segunda institución importante fue el Instituto de Enseñanza de la Fotografía (Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie), fundado en Múnich en 1900, que admitió a las mujeres a partir de 1905; Krull, por ejemplo, estudió con el pictorialista estadounidense Frank Eugene Smith, que enseñó en el Instituto



1 • Germaine Krull, *Autorretrato con Ikkarete*, 1925
Copia en gelatina de plata, 20 x 15,1 cm



2 • Lotte Jacobi, *Autorretrato*, Berlín, ca. 1930
Copia argéntea, 32,1 x 25,1 cm

de Múnich de 1907 a 1913. Sin embargo, no fue hasta 1921 cuando las mujeres pudieron ser miembros de pleno derecho del Gremio Profesional de Fotógrafos de Alemania. A mediados de la década de 1920, la fotografía se introdujo en la mayoría de las escuelas de artes y oficios alemanas como un nuevo medio en el programa de estudios de las artes aplicadas. Era cada vez más evidente que el rápido aumento de la necesidad de publicidad y diseño gráfico se beneficiaría sobremedida de una mayor competencia técnica y artística en fotografía. Y así, a partir de 1925 el Instituto de Múnich, por ejemplo, substituyó su profesorado pictorialista y contrató a fotógrafos más jóvenes familiarizados con la estética de la «Nueva Objetividad». Otras instituciones privadas, como la Reimann Schule, contrataron a la joven fotógrafa de la «Nueva Visión» Lucia Moholy para su profesorado, en el que permaneció desde 1930 hasta 1933. La Bauhaus no hizo su primer nombramiento docente en fotografía hasta que ejerció como director Hannes Meyer, que designó a Walter Peterhans en 1929 para dirigir el nuevo programa de estudios fotográficos que se alineó con los cursos de publicidad y diseño. Hasta 1933, cuando la Bauhaus fue clausurada por el gobierno nazi, once mujeres habían cursado con provecho las clases de fotografía, entre ellas algunas que continuaron hasta obtener un considerable reconocimiento profesional, como Ellen Auerbach (1906-2004), Grete Stern (1904-1999), Elsa Franke (1910-1981) e Irena Blühova (1904-1991), por no hablar de aquellas que, como Henri, habían estudiado con Moholy-Nagy).

Pero de igual importancia, si no mayor, eran las nuevas oportunidades profesionales que se ofrecían a la mujer. Estadísticas de 1925 indican que 11,5 millones de mujeres eran profesionales (el 35,8 por ciento del total de la población activa), y constituían la mayoría de la mano de obra de nivel bajo en las cintas transportadoras de la producción en serie industrial, de los trabajadores no manuales en las oficinas y del personal de ventas de los grandes almacenes y las industrias minoristas. El modelo de papel social de la «Mujer Nueva» no sólo ofreció acceso a formas de experiencia emancipada. También construyó a las mujeres como productoras y consumidoras y como objetos dentro del proceso global de la industrialización de los nuevos deseos. La cultura de masas fotográfica generó estas nuevas formas y necesidades de comportamiento y respondió a ellas.

La nueva cultura de las revistas ilustradas surgió en Berlín (había 200 revistas registradas dedicadas en exclusiva a la mujer, la moda y la cultura doméstica), desde la conservadora de clase media *BIZ* de Ullstein, la *Berliner Illustrierte Zeitung* (con una circulación de 1,7 millones de ejemplares), hasta una contrapublicación para la clase obrera, la *Arbeiter Illustrierte Zeitung* (AIZ) de Willi Münzenberg, cuya tirada llegaba a veces a 350.000 ejemplares. Sus equivalentes en París —a las cuales muchos fotógrafos de Weimar suministraron imágenes— iban desde la liberal *VU* de Lucien Vogel y *VOILA* de Florent Fels hasta la izquierdista *Regards* (donde se publicaron las primeras fotografías de Lisette Model).

▲ 1929

▲ 1920



3 • Ringl + Pit (Ellen Auerbach y Grete Stern), *Fragmento de una novia*, 1930
Copia argentea, 16,5 x 22 cm

A estas revistas pronto les siguieron las estadounidenses *Life* (cuyo primer número en 1936 incluía en portada una fotografía de Margaret Bourke White) y *Picture Post*, y la revista de propaganda equivalente en la Unión Soviética, *USSR in Construction*. Estas revistas fotográficas alterarían radicalmente el mundo de las imágenes de la esfera pública burguesa, ya sea construyendo las primeras formas cohesivas y totalizadoras de las nuevas sociedades del espectáculo y el consumo, o intentando transformar esa esfera de acuerdo con las necesidades de un proletariado industrial emergente y su esfera pública.

Las tareas principales de las revistas ilustradas se realizaron a través de cuatro géneros fotográficos. El primero, el reportaje gráfico y el fotoperiodismo, tuvo que simplificar las complejas narraciones de la historia y la política reduciéndolas a una aprehensión meramente especular (la obra de Alfred Eisenstaedt, Erich Salomon o Felix Man, por ejemplo). El segundo, la fotografía publicitaria, tuvo que acelerar los ciclos de la realidad artificial y la obsolescencia inmediata. Como propaganda de productos, la fotografía tuvo que modernizar los objetos y los espacios arquitectónicos de la vida diaria de acuerdo con las leyes de una cultura de consumo emergente, en tanto que la fotografía de modas tuvo que iniciar, mantener y controlar la construcción de nuevas identidades (como la «Mujer Nueva»).

La obra fotográfica de Ringl + Pit (Ellen Auerbach y Grete Stern) es de excepcional trascendencia en la fotografía publicitaria de Weimar. En imágenes como *Fragmento de una novia* [3] o *Polski Monopol* (1930), las dos ax alumnas de la Bauhaus aplicaron las funciones de la fotografía publicitaria al tiempo que simultáneamente las exponían con una autorreflexividad sumamente irónica (a diferencia de Albert Renger-Patzsch, su principal rival en el campo de la fotografía publicitaria de la Neue Sachlichkeit). Ambas imágenes concretan las dos funciones más importantes de la fotografía como publicidad: en primer lugar, servir de herramienta deíctica de la presentación ostentosa (para plasmar los detalles con la máxima exactitud, por ejemplo, para dramatizar el juego de luces y sombras y para exagerar la transparencia o la reflexividad de las superficies de seducción), y en segundo lugar, suspender el objeto en un estado de fragmentación y de aislamiento espacial extremos para que se convirtiera en el irresistible fetiche de la mercancía.

La fotografía de viajes fue un tercer tipo de producción de imágenes que las mujeres fotógrafas desarrollaron en Europa en el periodo previo a la Segunda Guerra Mundial (por ejemplo, el libro de Lotte Rosenberg-Errell titulado *Kleine Reise zu Schwarzen Menschen* (Breve visita al pueblo negro), publicado en 1931). Pero el género del reportaje de viajes adquirió una importancia aún mayor a partir de 1933 y en el periodo inmediatamente posterior a la guerra, las más de las veces como consecuencia del exilio. Al igual que en los géneros anteriores, las motivaciones que lo definían y mantenían eran múltiples, desde la dedicación del nuevo medio a la antropología y la etnografía amateur —y profesional— hasta la incitación de nuevas formas de turismo de masas y global, o derivadas del deseo político de informar sobre el progreso de la gente en circunstancias históricas y sociopolíticas radicalmente cambiadas.

El mejor ejemplo de esta postura es la amplia documentación de Jacobi de las relaciones sociales de reciente desarrollo en los estados asiáticos de la Unión Soviética, las antes teocráticas naciones islámicas de Uzbekistán y Tayikistán que habían sido secularizadas en fechas recientes. La fotografía de viajes satisfaría también la necesidad contraria, es decir, documentar la necesidad urgente de cambio político en condiciones de represión política, como quedó registrado en los proyectos de Germaine Krull en África y Asia, o en la obra de Gisèle Freund (1912-2000) producida durante su emigración a Argentina, y en México en la década de 1950, cuando, como presunta izquierdista, se le prohibió la entrada en los Estados Unidos.

La fotografía de viajes en forma de documental social o reportaje político se deterioraría inevitablemente en el periodo de posguerra, incluso en manos de los más grandes fotógrafos (por ejemplo, Henri Cartier-Bresson). Los fotógrafos no podían igualar ya el exceso de visualidad exótica (resultado del mayor acceso a las diversidades geopolíticas y étnicas en el proceso de un turismo global en expansión en el que aquellos fotógrafos actuaron a menudo como pioneros involuntarios) con el nivel de análisis necesario para captar los vínculos políticos y económicos entre la sed de imágenes fotográficas en los centros urbanos y las condiciones de experiencia profundamente distintas que regían en las sociedades colonizadas y poscoloniales. Con gran frecuencia, pues, la fotografía de viajes después de la Segunda Guerra Mundial estuvo al servicio del espectáculo cada vez más intenso de la exotización y el «otramiento», que halló un primer punto culminante histórico en la exposición «The family of Man» («La familia del hombre»), de Edward Steichen, en el Museum of Modern Art de Nueva York en 1955.

Tres posiciones ante el retrato

Por último, y tal vez sea lo más importante en la historia de la fotografía de Weimar, nos encontramos con el retrato en sus formas más diferenciadas y dialécticas. Aunque seguía siendo la base económica del estudio fotográfico (en las «Páginas Amarillas» de Berlín de 1931 se enumeran 600 estudios fotográficos, de los cuales al menos 100 eran propiedad directa de mujeres), el retrato pasó a ser también el lugar donde la fotografía en la década de 1930 acusó sus contradicciones más profundas. Éstas fueron desde la producción y la distribución iterativas de imágenes de la estrella, el nuevo personaje cuya función era compensar la pérdida de experiencia subjetiva



en las masas, hasta la contemplación de la precaria situación —si no la desaparición definitiva— de la representación del sujeto burgués. La dualidad esencial de la fotografía como registro indicial exacto y como *simulacrum* artificial (su forma más extrema sería el montaje de fotografías) se prestaba a la ideología de una identidad anclada fisonómicamente y a la concepción de la subjetividad como pura construcción.

En un extremo encontramos a Erna Lendvai-Dirksen (1883-1962). Fue una de las primeras mujeres admitidas como miembro del Gremio de Fotógrafos de Alemania en 1924, y regentó uno de los estudios de retratos de más éxito de Berlín. Lendvai-Dirksen afirmó que la identidad de un sujeto se basaba en la etnicidad y la raza, la patria y la religión, y que por tanto el retrato podía describir mejor esa identidad trazando la fisonomía del modelo con la precisión que sólo la fotografía permitiría. En su conferencia de 1933, «Sobre la fotografía alemana», polemizó con la «disolución internacionalista de la fotografía por la Nueva Objetividad» y prometió que su proyecto «salvaría los rostros de la gente alemana y germánica» y seguiría la «obligación interior de participar en la restauración de la fisonomía alemana en decadencia». No es de extrañar que Lendvai-Dirksen no sólo se convirtiera en apasionada fascista en 1933, sino que su obra pronto sería publicada y distribuida por los gobernantes nazis a modo de corroboración fotográfica de sus ideologías racistas.

Encontramos el contrario dialéctico en los retratos fotográficos de Freund y Jacobi, Annelise Kretschmer (1903-1987) y en el proyecto *Köpfe des Alltags* (*Cabezas de todos los días*) de Helmar Lerski (1871-1956), publicado en 1931. En 1932, Freund seguía intentando construir la imagen del nuevo sujeto proletario y colectivo en sus fotografías de manifestaciones masivas [4], y Jacobi había pro-

ducido retratos del candidato comunista Ernst Thälmann para la portada de AIZ en un intento desesperado de impedir que el Partido Nazi llegara al poder en las fatales elecciones de 1933. En estas imágenes —como en las fotografías de Aleksandr Rodchenko y los fotógrafos de vanguardia soviéticos que trabajaban en esa época— el sujeto es anónimo y se presenta ostentosamente como construido por la clase, las relaciones sociales y las identidades profesionales. En algunas de las obras más radicales de la época, el sujeto se constituye en el propio proceso del trabajo, como en la extraordinaria serie de imágenes de trabajadores de la calle, tomadas por Ella Bergmann-Michel entre 1928 y 1932 a vista de pájaro, en las que el fondo del trabajo (la cuadrícula de bloques cúbicos de basalto que componen una calle) y la propia figura que trabaja se funden en una unidad inseparable.

Encontramos, sin embargo, un tercer modelo de la fotografía de retratos de Weimar en los extraordinarios retratos que Krull y Freund produjeron a finales de la década de 1920 en Alemania y cuando se exiliaron a Francia en la década de 1930, y en particular en la obra de Jacobi, una de las más grandes retratistas del siglo xx, durante sus años en Berlín y Nueva York. Estas imágenes se definen por un sentido innato de fragilidad del sujeto, su posición de transición determinada históricamente. Su crónica casi exhaustiva sobre los intelectuales y artistas del periodo de entreguerras (como el retrato que Krull hizo a Walter Benjamin en 1926) nos recuerda el asombroso panteón de retratos de Nadar de los intelectuales y artistas republicanos de Francia después de 1848. Estas imágenes parecen aferrarse al último momento de la subjetividad europea antes de que el concepto de sujeto y su realidad social fueran aniquilados por los ataques conjuntos de la política fascista y el sometimiento por las tecnologías de la imagen de la cultura de masas.

Como es evidente en sus numerosos retratos de actores de la época, por ejemplo *Lotte Lenya Weill* [5], Jacobi parece haber reconocido ya que el sujeto especular moderno de la «estrella» se constituiría en la intersección misma del diseño de moda, el maquillaje, las técnicas de iluminación y la distribución iterativa, en oposición directa a la concepción tradicional de la subjetividad única, que suponía indicadores de la distinción «naturalmente» disponibles (por privilegio de clase) y la inevitable emanación de la presencia física individual. Las fotografías parecían ahora estar excepcionalmente cualificadas para registrar imágenes de ese nuevo tipo de subjetividad construida. Pero Jacobi y

▲ Freund –del mismo modo que su gran colega vienesa, Lisette Model– también registrarían la subjetividad como suspendida, en transición entre la cultura de Weimar y el exilio.

Freund había sido miembro de la Organización de Estudiantes Comunistas en la Universidad de Frankfurt, donde había trabajado en su tesis doctoral bajo la tutela de Karl Mannheim, Norbert Elias y Theodor Adorno. Obligada a emigrar a París en 1933, salvó el manuscrito y lo completó después en 1936 en la Sorbonne de París, ciudad donde se publicó en 1937 como la primera historia social de la fotografía con el título *La Photographie en France au XIXème Siècle (La fotografía en Francia en el siglo XIX)*.

Jacobi emigró a Nueva York en 1935. Aunque el claroscuro marcado había sido un sello distintivo de sus retratos durante la década de 1920, significando una dramática modernidad especular con sus atributos de teatralidad, moda y cine (como el retrato del actor *Francis Lederer* o *Bailarina rusa* en 1929), adquirió una dimensión claramente melancólica tras su llegada a los Estados Unidos. Los retratos de Jacobi registraron el peligro del momento histórico y las trágicas experiencias de sus modelos (los retratos de Erich Reiss, Karen Horney y Max Reinhardt, por ejemplo) que se encontraban no sólo biográfica y profesionalmente suspendidos en el abismo geopolítico del exilio, sino igualmente, como hizo la propia Jacobi, en el cambio histórico de la esfera pública burguesa radical de la cultura de Weimar a la de la industria cultural de los Estados Unidos.

Mientras el claroscuro melancólico de Jacobi intentaba rescatar la dimensión contemplativa del sujeto, la decisión de Freund de emplear la fotografía en color a partir de 1938 (los retratos de James Joyce y de «celebridades» intelectuales y artísticas francesas de entreguerras, por ejemplo) situaba el retrato dentro de un conjunto de relaciones totalmente distinto, que señalaba el cambio inevitable hacia la espectacularización de la subjetividad. Las fotografías en color de Freund parecen entrelazadas involuntariamente con la inminente afluencia de películas estadounidenses en technicolor y con los anuncios a todo color del *Saturday Evening Post* o la revista *Life*, cuyo «naturalismo» cromático simularía inmediatez, presencia y vida, prometiendo acceso ilimitado al universo de los objetos muertos que la cultura del consumo pronto asignaría a sus sujetos después de la guerra.

Es especialmente importante seguir la evolución de las fotógrafas de Weimar después de su emigración a Francia (como en el caso de Freund y Krull), a los Estados Unidos (como en el caso de Jacobi, Auerbach y muchas otras) o a Argentina (como en el caso de Grete Stern). Privadas no sólo de su idioma y su cultura, sino también de los contextos sociales y políticos progresistas de los que habían surgido (por ejemplo, el contexto de la vanguardia de Weimar –como en la



5 • Lotte Jacobi, *Retrato de Lotte Lenya Weill*, ca. 1928

Copia argénteica, 27,6 x 35,6 cm

Bauhaus–, la aparición de una conciencia feminista emancipadora evidente en la promulgación radical de los derechos de la «Mujer Nueva», y el horizonte de una política socialista realmente existente), se vieron ahora enfrentadas a definiciones totalmente distintas de las funciones sociales de la fotografía. Por una parte estaba una comercialización abierta e intensificada en la cultura consumista en rápida aceleración de los Estados Unidos, donde la «fotografía como arma» estaba desacreditada y censurada más a fondo de lo que cabría recordar en este punto. Por otra parte estaba una violenta reacción cultural general y un retorno a la supremacía patriarcal de la pintura como práctica rectora central de la cultura visual (como en el Expresionismo Abstracto), contra la cual la fotografía, desplazada de su posición en la vanguardia radical de la cultura de Weimar, podía ser relegada ahora a su papel anterior de «arte hermana» menor.

BIBLIOGRAFÍA

- AUERBACH, Ellen, *Berlin, Tel Aviv, London, New York, Munich y Nueva York*, Prestel Verlag, 1990.
 BECKERS, Marion, y MOORTGAT, Elisabeth, *Atelier Lotte Jacobi: Berlin-New York, Berlin, New York*, Verlag, 1997.
 CAUJOLLE, Christian (ed.), *Gisèle Freund: Photographer*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1985.
 ESKILDSEN, Ute (ed.), *Fotografieren hiess teilnehmen: Fotografinnen der Weimarer Republik*, Essen: Museum Folkwang; y Düsseldorf, Richter Verlag, 1994.
 ROSENBLUM, Naomi, *A History of Women's Photographers*, Nueva York, Abbeville Press, 1994.
 SICHEL, Kim, *Germaine Krull: Photographer of Modernity*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1999.
 WISE, Kelly, *Lotte Jacobi*, Danbury, Addison House, 1978.

Georges Bataille publica una reseña de *L'Art primitif* en *Documents*, poniendo de manifiesto una fisura en la relación de la vanguardia con el primitivismo y una profunda escisión en el seno del Surrealismo.

Cuando Georges Bataille (1897-1962) —filósofo, bibliotecario, pornógrafo, crítico y editor de la revista surrealista disidente *Documents* (a quien André Breton llamó el «enemigo desde dentro» del Surrealismo)— decidió ocuparse del libro recién publicado *L'Art primitif* (El arte primitivo) del psicólogo francés Georges Luquet, el «primitivismo» no era ya sólo el entusiasmo privado de la vanguardia. En París especialmente, el «primitivismo» había surgido como espectáculo, tanto en el nivel de la alta cultura, como en la ópera *La creación del mundo* (1923), vestuario y escenografía tribales de Fernand Léger y música de Darius Milhaud, y (dado que lo tribal podía actualizarse en la imaginación contemporánea para incluir todo lo «africano») en el extremo inferior de la escala, como en las interpretaciones de Josephine Baker en clubes nocturnos y en la irrupción del jazz en los bares y clubes de Montparnasse. La elegancia recién descubierta del «primitivismo» también significó que los motivos tribales formaban parte ahora del mundo del adorno caro, con la paleta de cromo y plástico del *Art Deco* ampliada para dar cabida al gusto por el marfil, el ébano y la piel de cebra.

Además, el «primitivismo», término que abarcaba tanto el arte paleolítico como el tribal, se entendía ahora en términos de la evolución de la especie humana desde el punto de vista ontogenético además de etnológico. Fue la categoría a través de la cual abordar el nacimiento del arte mismo, ya fuera en las cavernas en los albores de la creatividad humana o en la guardería infantil moderna al comienzo del impulso de dibujar de todos los niños. Por eso el «primitivismo» era ahora competencia de los psicólogos además de los teóricos de la estética (en sus *Fundamentos del arte*, de 1928, el pintor francés Amédée Ozenfant intentó actuar de ambas cosas). Al no ser ya un estado de degeneración ni de desviación, lo «primitivo» no estaba restringido ahora a la psiquiatría sino que se había convertido también en preocupación de la psicología del desarrollo. Era la «Prueba núm. 1» en el estudio de la evolución del pensamiento cognitivo humano.

Echar abajo las cosas

En su reseña de *L'Art primitif*, Bataille resumía el esquema de desarrollo de Luquet. El entusiasmo motor impulsa tanto al niño contemporáneo como al primer hombre de las cavernas a producir un garabato en el papel o en la pared; facultado por la necesidad de encontrar la «forma» en el mundo, el garabateador comienza a «reconocer» las figuras de los objetos dentro de esta marca; el reconocimiento

lleva a la intención de producir tales figuras a voluntad, y de este modo comienza una inclinación mimética primitiva, primero transmitiendo los objetos naturales de manera esquemática, y finalmente (al término del proceso) representándolas de manera realista.

Pero Bataille no estaba de acuerdo con Luquet. A su juicio, no era Narciso inclinándose sobre un estanque quien debía hallarse en las cavernas hace 25.000 años sino el Minotauro, una bestia rugiente que patrullaba el oscuro y vertiginoso espacio del laberinto. El niño comienza a marcar, afirma Bataille, no por impulsos constructivos sino por la alegría de la destrucción, por el placer de ensuciar. Lejos de desaparecer, esta pulsión destructiva continúa hasta la fase representacional, y mientras lo hace se vuelve sistemáticamente contra el propio dibujante como una forma de automutilación; porque, señala Bataille, en las cavernas paleolíticas la efigie humana es desfigurada y deformada sistemáticamente, aun cuando las representaciones de animales se vuelvan cada vez más seguras. La automutilación, el impulso a bajar o degradar la forma humana, está, entonces, en el centro del arte; no es la ley de la forma (o *Gestalt*) lo que revela qué tuvo lugar en los comienzos del arte sino el influjo de lo que Bataille llama lo *informe*.

«Informe», el breve texto de Bataille sobre lo informe, apareció en un número anterior de la corta vida de *Documents*. Formaba parte del «Diccionario» escrito colectivamente por miembros del grupo de *Documents* durante los dos años de vida de la revista. El texto, de carácter reflexivo, se ocupaba de las definiciones mismas de las palabras. Un diccionario, afirmaba, debería dar a las palabras trabajos en vez de significados, y el trabajo de la palabra «informe» sería el de deshacer todo el sistema del significado, a su vez una cuestión de forma o clasificación. Al desclasificar, lo *informe* también «descatalogaría» o echaría abajo las cosas del mundo (*déclasser*). Haría la parte más difícil de la semejanza —en la que se copia un ideal o modelo de categoría, el que es siempre capaz de ser distinguido del otro— tan necesaria para la posibilidad de reunir las cosas en clases: «Afirmar que el universo no se parece a nada y que es meramente informe», concluye Bataille, «equivale a decir que el universo es algo así como una araña o un espetón».

Licencia para impresionar

Financiada por el marchante de arte Georges Wildenstein, *Documents* debía ser una revista de arte. Pero desde el primer número, al título «Bellas Artes» se unieron en su portada los de «Doctrinas», «Arqueo-

logía» y «Etnografía» (una quinta sección, «Variétés», que prometía textos sobre la cultura popular, sustituyó a «Doctrinas» a partir del quinto número). En contraposición a la etnografía estetizada que se apoderó del movimiento surrealista a finales de la década de 1920, el concepto de lo tribal de *Documents* era violentamente antiestético. Las premisas de los etnógrafos que publicaron en la revista —Marcel Griaule, Michel Leiris, Paul Rivet, Georges-Henri Rivière, André Schaeffner— eran antimuseísticas; creían que el material tribal carecía de significado cuando se sacaba del contexto y que, lejos de ser una cuestión de atraer formas visuales, ese material tenía que ver con un patrón de experiencia ritual y diaria (Griaule escribió sobre el acto de «escupir» como forma de higiene) que no se podía congelar en el mundo de la vitrina y la galería.

Al añadir «escupir» al catálogo de sus preocupaciones, podía entenderse que los etnógrafos anunciaban una afinidad con la propia postura desafiante del Surrealismo, su decisión de tener «licencia para impresionar». De hecho, al haber abandonado muchos ex miembros del movimiento a André Breton por el círculo de *Documents* —el pintor André Masson, el poeta Robert Desnos, el fotógrafo Jacques-André Boiffard, por citar tres— el grupo de Bataille era a su vez una forma alternativa de Surrealismo, lo que el historiador James Clifford ha llamado «surrealismo etnográfico». Del mismo modo que los surrealistas con su práctica de la escritura automática, y al igual que el psicoanalista en su uso de la libre asociación, los etnógrafos de *Documents* exigían que debía dejarse que todo saliera a la superficie. Sus investigaciones, de carácter científico, debían operar de acuerdo con la ley de no exclusión; debían afectar a todo en una cultura, desde sus expresiones más elevadas hasta las más bajas; todo —«incluso lo más informe»— debía entrar en el mundo de la clasificación etnográfica.

Es exactamente en este punto, ha afirmado el crítico francés Denis Hollier, donde se abre una fisura en el seno de la propia *Documents*. Pues si sus etnógrafos pensaban que impresionaban al ocuparse por igual de lo alto y lo bajo, su mismo acto de atención despoja a lo bajo de su poder para impresionar. Esto se debe a que suyo es precisamente el trabajo de clasificación, que somete «incluso lo más informe» al trabajo de semejanza. Pero, como hemos visto, para Bataille lo «informe» no se parece a nada. Más bajo que lo bajo, totalmente sin ejemplo, y por ende «imposible», es lo que desclasifica. Así pues, el concepto de lo informe de Bataille difiere del de los etnógrafos. «Por un lado», escribe Hollier, «la ley de “no excepción”; por otro, la de la excepción absoluta, de lo que es único pero sin propiedades».

Aunque era etnógrafo, el escritor Michel Leiris estaba más cerca de Bataille en muchos aspectos que de Marcel Griaule. Su *L'Afrique fantôme* (1934), crónica de su participación en la expedición de Griaule en 1933 desde Dakar hasta Yibuti (para estudiar el pueblo dogón), fue en igual medida un ejercicio de introspección personal —sueños, fantasías— que un reportaje objetivo. Leiris estaba también cerca de artistas como Joan Miró y Alberto Giacometti, y escribió la primera descripción de la obra del segundo para una reseña en *Documents*. Atraer a estos artistas a la órbita de Bataille, esta relación (documentada en la pintura de Miró de 1927 *Michel [Leiris], Bataille, et moi*) resultaría fatídico para ambos.

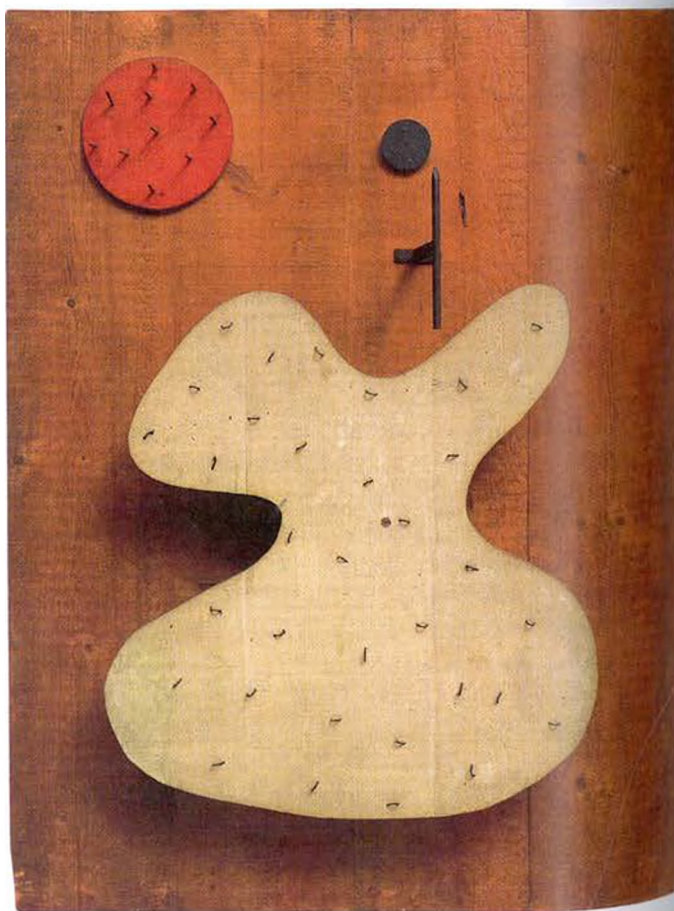
Tomándole la palabra a Miró cuando afirmó en 1927 que quería «asesinar» la pintura, Leiris cambió el discurso sobre las pinturas oníricas de Miró de lo surrealista a lo informe. En consecuencia, en su ensayo de 1929 publicado en *Documents* decía que estas obras estaban

«no tanto pintadas como ensuciadas», y su dibujo caligramático se re-codificaba a su entender como *graffiti*. Son, escribió, «perturbadoras como edificios destruidos, seductoras como muros descoloridos en los que generaciones de pegadores de carteles, aliados durante siglos de la llovizna, han inscrito misteriosos poemas, largas manchas que adoptan formas dudosas, inciertas como depósitos aluviales».

«Como una araña o un espetón»

Cuando Bataille se ocupó también del arte de Miró en *Documents*, en 1930, habló de él como *informe*. Y de hecho, durante los dos años en que Miró estuvo dentro de esta órbita su furia contra la pintura adoptó la forma de hacer pequeñas construcciones de objetos sacados de cubos de basura, o de trabajar en *collages* con clavos sobresaliendo de ellos [1]. Escribiendo sobre los escasos lienzos producidos por Miró, los que el artista calificó de «antipintura», Bataille contó: «la descomposición era el punto donde nada permanecía salvo algunas manchas informes en la tapa (o, si se prefiere, en la lápida) de la caja de trucos de la pintura». Pero no se puede acabar con el arte y seguir siendo artista; en 1930-1931, Miró, que había dejado prácticamente de trabajar, tuvo que elegir. Su decisión fue volver a la pintura, pero en un estilo corrosivo que llevaba una sensibilidad de *Documents* en su ataque al cuerpo humano y a la «buena forma».

El caso de Giacometti es aún más revelador en relación con la cuestión del primitivismo, ya que, como escultor en desarrollo, su atrac-



1 • Joan Miró, *Construcción en relieve*, Montroig, agosto-noviembre 1930
Madera y metal. 91,1 x 70,2 x 16,2 cm

Carl Einstein es recordado hoy sobre todo por ser el primer autor que estudió las esculturas africanas en términos estéticos y no como artefactos etnográficos, en su obra profusamente ilustrada y pionera *Negerplastik (La escultura negra)*, de 1915, que circuló ampliamente entre los artistas de vanguardia del momento. Se le atribuye también la redacción de la primera descripción exhaustiva del arte del siglo XX, en 1926, cuando sólo había transcurrido un cuarto del siglo en cuestión. Pero eso es sólo la punta de un gran iceberg. Einstein, escritor de talento cuya novela moderna *Bebuquin* fue celebrada en muchas revistas de vanguardia poco después de su publicación en 1912, fue también un crítico de la cultura cuyas posiciones eran a menudo afines a las de la Escuela de Frankfurt, en particular de sus miembros más famosos, Theodor Adorno y Walter Benjamin. Reaccionando contra el formalismo tradicional de su profesor Heinrich Wölfflin, propuso muy pronto una interpretación del cubismo que, decididamente opuesta a su entonces vigente apología como un arte de síntesis y de ideación, subrayaba en cambio su carácter heterogéneo y su discontinuidad. Poco después de su llegada a París en 1928, fue uno de los fundadores y principales colaboradores de *Documents*, y se alineó con Georges Bataille en la elaboración de una visión del Surrealismo que discrepaba radicalmente de la línea oficial de André Breton. Militante anarquista durante toda su vida, se alistó para combatir en la Guerra Civil española en 1936 y al producirse la victoria del general Franco regresó a Francia, donde fue detenido e internado por el gobierno francés hasta que se suicidó para escapar de las persecuciones nazis.

1930-1939



2 • Alberto Giacometti, *Bola suspendida*, 1930-1931 (reconstrucción de 1965)
Escayola y metal, 61 x 36 x 33,5 cm

La atracción por la obra de Brancusi le llevó al principio a la clase de primitivismo estetizante que Bataille y los etnógrafos de *Documents* detestaban. Pero, a través de Masson y Leiris, él también entró en las páginas de la revista y poco después en la sensibilidad de lo informe. La primera dirección que esto tomó fue una atracción por el tema de la mantis religiosa, a su vez una importante encarnación del ataque contra la forma. Su producción más lograda de lo informe fue, sin embargo, la escultura titulada *Bola suspendida*, que, irónicamente, causó un gran alboroto entre los surrealistas al exponerse por primera vez en 1930 [2].

En esa obra, dos formas enjauladas —una cuña inclinada y una bola hendida y colgada, a modo de péndulo, de un puntal de la parte superior de la jaula— parecen entrar en contacto, pues la bola parece balancearse, acariciadoramente, sobre la figura de semiluna que está debajo. Este contacto parece manifiestamente sexual ya que las formas son de apariencia tan genital. Pero la profunda ambigüedad que desciende sobre ellas hace que la identificación de su género sea una cuestión de constante indecisión. La cuña, en forma de vulva, está codificada también como masculina, como el cuchillo fálico que corta el ojo de la

protagonista de la película de Salvador Dalí y Luis Buñuel *Un Chien andalou (Un perro andaluz)*, 1929). Masculina en su papel activo, la hendidura de la bola también la pronuncia como femenina. Y el continuo entramado de este juego de identificación, que a su vez imita la oscilación metronómica del péndulo de la estructura, desemboca precisamente en ese acto de desclasificación que Bataille había llamado el trabajo de lo informe. La condición «imposible» que surge en *Bola suspendida* es la «excepción absoluta» de Hollier, o lo que Roland Barthes llamaría, refiriéndose a un cruce semejante de identificaciones de género en la novela pornográfica de Bataille *Historia del ojo*, un «falismo redondo».

La lección importante que *Bola suspendida* ofrece es que lo informe no es simplemente desorden o ceno. La supresión de los límites que lleva a cabo es más estructural ya que supone la anulación de las categorías. Esa anulación es operativa, activa, como la oscilación del péndulo de Giacometti, o como el descenso de lo vertical a lo horizontal que Bataille invoca en su definición del «Diccionario» cuando dice que lo informe «derribará a la forma de su pedestal y la llevará de nuevo al mundo». Otro ejemplo de ese descenso o cancelación de la diferencia entre estas coordenadas espaciales es el espacio laberíntico de cavernas, donde los ejes de la razón y de la arquitectura no son ya de aplicación. Es a partir de esto de donde se deriva el amor de Bataille por el morador de la caverna, el Minotauro. La decisión de Giacometti en 1930 de orientar su escultura hacia lo horizontal, haciéndolo a partir

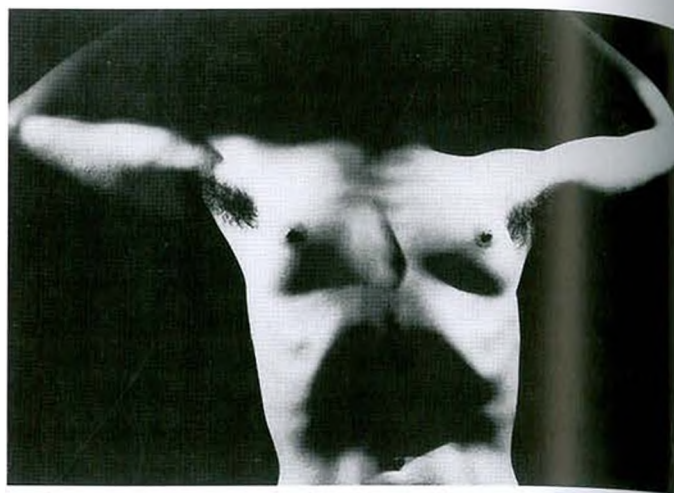
de nada más que lo que antes había sido la mera base de la escultura, surgida de su pensamiento de lo informe. El avance decisivo en la historia de la escultura moderna representado por una obra como *No More Play* (1933), sin embargo, no se entendería hasta la década de

▲ 1960 con un movimiento como el *Earthwork*.

Que lo informe tiene su origen en el desdibujamiento de las categorías, y no en un empañamiento literal de la forma, es evidente una vez más en dos obras reproducidas en la revista *Minotaure* (bautizada por Bataille pero controlada en términos generales por Breton) a principios de la década de 1930. Una de ellas, hecha como un frontispicio para la revista, exhibe al Minotauro fotográficamente, con Man Ray iluminando a su modelo para producir un torso sin cabeza cuyos brazos y pecho ahora hacen las veces de los cuernos y la frente de un toro [3]. Plegando de este modo lo humano y lo animal en una sola categoría «imposible», la aparente acefalia del modelo humano implica además la tracción descendente que acompaña a la pérdida de forma. La otra obra, del primer número de *Minotaure*, es también una fotografía, producida asimismo con una gran precisión que sin embargo revela el desdibujamiento de las categorías. Se trata del *Desnudo* de Brassai [4], en el que el cuerpo femenino es captado transgresoramente para que se proyecte inequívocamente como fálico, derribando una vez más las distinciones de género a la manera de *Bola suspendida*.

Minotaure fue el escenario de una secuencia de obras fotoconceptuales que hicieron en asociación Salvador Dalí y Brassai, todas las cuales giran en torno a lo informe. *El fenómeno del éxtasis* [5], aun cuando organiza las unidades de las imágenes en una cuadrícula (es decir, en la estructura que anuncia la inclinación de la forma hacia el orden y la lógica), explota la idea de una caída de lo vertical a lo horizontal y un desplome (histérico) de los órganos superiores (boca, oreja) en los inferiores (vagina, ano). *Esculturas involuntarias* (1933) exhibe los pequeños resultados de gestos masturbatorios inconscientes: billetes de autobús enrollados obsesivamente en los bolsillos, gomas de borrar o mendrugos de pan trabajados enajenadamente, etc. En la tercera obra, Dalí se ocupa de las entradas *Art Nouveau* de las estaciones de metro de Hector Guimard, fotografiadas por Brassai para demostrar la presencia dentro de estas formas de la silueta de la mantis religiosa.

La mantis religiosa, una encarnación de lo informe tan fascinante como el propio Minotauro, recibió su teorización más brillante de la pluma de Roger Caillois, aliado de Bataille, que escribió sobre esta criatura en el quinto número de *Minotaure* (1934). Aquí lo informe avanza a través del canal del mimetismo animal, en el que los insectos se camuflan en una forma de identificación con el espacio que les rodea. En el caso de la mantis, esto adopta la forma de «hacerse el muerto» cuando, fotograma clásico, se convierte en una brizna de hierba. Aunque la mezcla con el fondo produce su propio tipo de cancelación de categorías, pues parece borrarse la diferencia entre la figura y el fondo o entre el interior y el exterior del organismo, el «hacerse el muerto» de la mantis sube otro punto en la escala de lo «imposible». Porque la mantis, a menudo decapitada en sus luchas con otros, es un insecto que cumple sus deberes vitales pase lo que pase, cazando, poniendo huevos o construyendo nidos. Muerta, juega a la vida. Pero como entre sus actividades cuando está viva estaba la defensa del hacerse el muerto, se supone que una mantis muerta también lo haría. Y así, muerta, juega a la vida jugando a la muerte.



3 • Man Ray, *Minotauro*, 1934

Copia en gelatina de plata



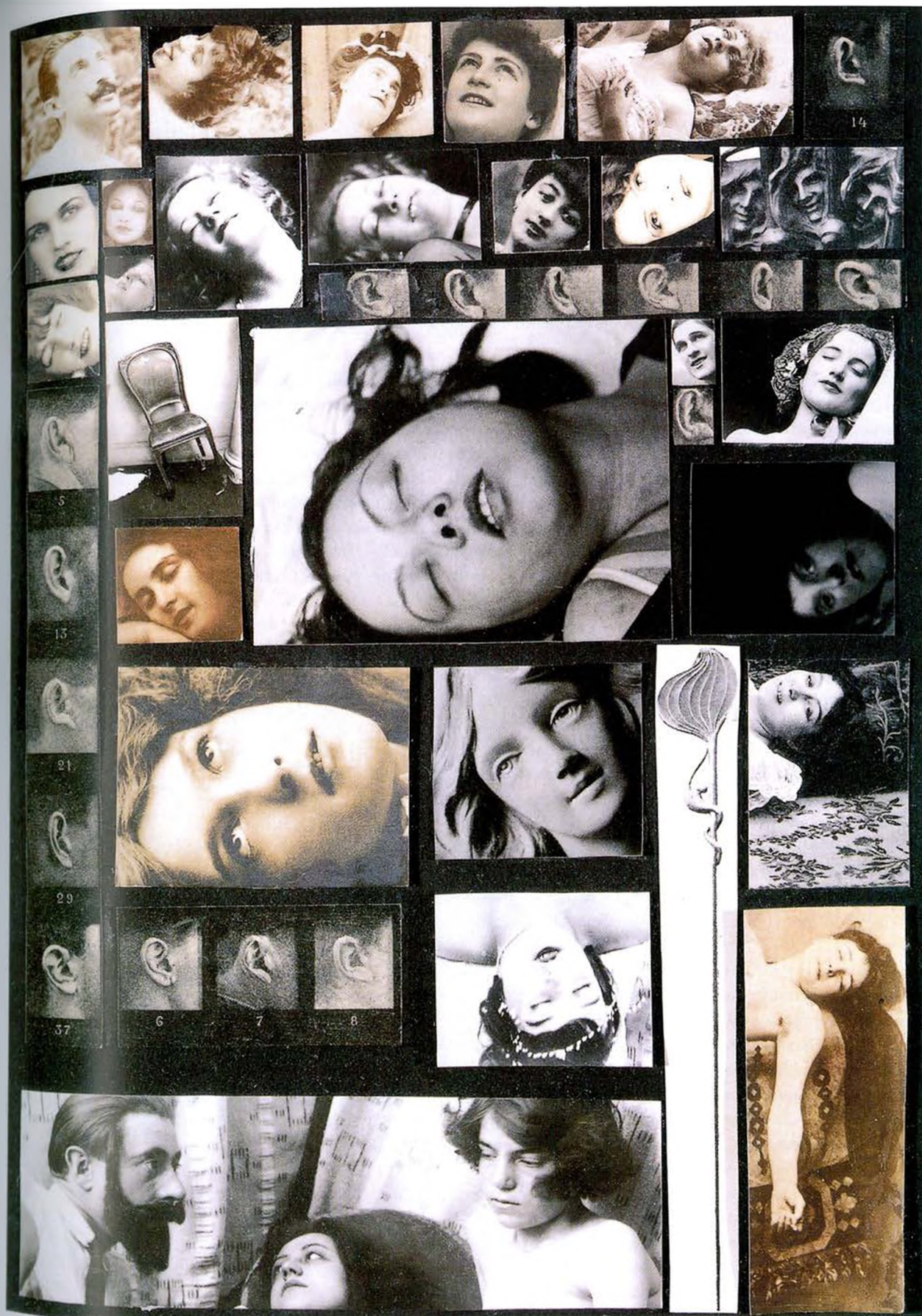
4 • Brassai, *Desnudo*, 1933

Copia en gelatina de plata

La cancelación de la semejanza produce el ejemplo imposible de la muerte jugando a los muertos. En otro léxico posterior a esto se le llamaría *simulacrum*; Bataille lo llamó lo informe.

BIBLIOGRAFÍA

- ADES, Dawn (ed.), *Dada and Surrealism Reviewed*, Londres. Hayward Gallery, 1978.
 BARTHES, Roland, «The Metaphor of the Eye», *Critical Essays*, Evanston, Northwestern University Press, 1972.
 BOIS, Yve-Alain, y KRAUSS, Rosalind, *Formless: A User's Guide*, Nueva York, Zone Books, 1997.
 CAILLOIS, Roger, «La mante religieuse», *Minotaure* 5 (1934); trad. inglesa en *October* 44 (primavera 1988).



5. Salvador Dalí, *El fenómeno del éxtasis*, 1933
Fotomontaje, dimensiones desconocidas

Alberto Giacometti, Salvador Dalí y André Breton publican textos sobre «el objeto de la función simbólica» en la revista *Le Surréalisme au service de la révolution*: el Surrealismo extiende su estética de fetichismo y fantasía a la esfera de la realización de objetos.

La escultura tradicional se enfrentó a dos desafíos en forma del artefacto tribal, tal como lo utilizaron los artistas primitivistas, y de la mercancía cotidiana, tal como se utilizaba en el *readymade* de Duchamp. Aunque sus diferencias eran obvias, cada objeto parecía poseer o explotar una clase de poder fetichista. El artefacto tribal evocaba el fetiche como objeto ritual, con una vida especial o fuerza de culto propia, mientras que el *readymade* evocaba el fetiche como producto comercial, el fetiche mercancía. Según el análisis clásico de Karl Marx, la producción capitalista nos lleva a olvidar que los productos están hechos por el trabajo humano, por lo que tendemos a dotar a esas cosas de una vida o un poder autónomos, a fetichizarlas también en este sentido. La atracción de los artefactos tribales estaba en parte en su diferencia misma de una economía capitalista de intercambio de mercancías, mientras que parte de la provocación del *readymade* era su demostración implícita de que, a pesar de sus pretensiones a menudo trascendentales, el arte moderno estaba atado a esa misma economía, de que como cualquier otro producto se había hecho esencialmente para su exhibición y venta. Con la llegada del objeto surrealista, esta tipología parcial de la elaboración de objetos moderna puede ampliarse, pues supone una tercera clase de fetiche, el fetiche sexual, y parte de su efecto se debía también a su yuxtaposición de diferentes economías del objeto.

Objetos ambivalentes

Pensemos en un objeto ya citado en este libro, la pequeña cuchara-zapatilla encontrada por André Breton en un mercado de viejo de París. En su novela de 1937 *L'Amour fou* (*El amor loco*), el objeto recuerda a Breton una frase, «cenicero Cenicienta», que representa su deseo de amor, sin duda debido a su conjunción de una cuchara, un clásico emblema surrealista de la mujer, con una zapatilla, un clásico fetiche sexual. Pero esta cuchara de madera, nos dice Breton en *L'Amour fou*, era también un objeto de «fabricación campesina», una cosa trabajada hecha para uso personal que estaba pasada de moda, literalmente empujada al mercado de viejo, por la producción industrial de productos en serie. Así pues, su servicio como signo de un anhelo o deseo reprimido puede relacionarse con su condición de vestigio de una formación social desplazada o un modo económico desplazado. Es decir, la preocupación surrealista por «lo siniestro» en la vida subjetiva, por imágenes, objetos o hechos familiares convertidos en extraños por la represión, pueden relacionarse con la preocupación marxista

por «lo no sincrónico» en la vida histórica, con el desarrollo desigual de las relaciones sociales y los modos de producción. La fuerza misma de objetos surrealistas como la cuchara-zapatilla puede depender de esta relación entre las historias subjetiva y social.

«Lo que prepara a estos productos para recibir la inversión de energía física característica de su uso por el Surrealismo», ha afirmado el crítico estadounidense Fredric Jameson, «es precisamente la marca semiesbozada, no borrada del trabajo humano, de los gestos humanos, sobre ellos; siguen siendo gesto congelado, no separado completamente todavía de la subjetividad, y siguen siendo por tanto potencialmente tan misteriosos y expresivos como el propio cuerpo humano». Aquí Jameson amplía una idea del crítico alemán Walter Benjamin, que, en su ensayo «El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea» (1929), celebró a los surrealistas como «los primeros en percibir las energías revolucionarias en lo "anticuado", en la primera construcción de hierro, los primeros edificios de fábricas, las primeras fotografías, los objetos que han comenzado a desaparecer». Recuperar esos «símbolos del deseo del siglo anterior» fue, para Benjamin, redimir estas «ruinas de la burguesía» como talismanes del «pensamiento dialéctico» o del «despertar histórico». Esta «iluminación profana» fue provocada a veces por la manera en que un objeto concreto podría poner en contradicción diferentes economías del objeto.

El primer objeto surrealista propuesto por Breton, en su ensayo «Introducción al discurso sobre la poca realidad» (1924), también fue visto en un mercado de ocasión, pero sólo en un sueño. Ese objeto era un libro fantástico, con páginas hechas de paño negro y un lomo de madera tallado en forma de gnomo, recordatorio de una época aun más exótica que la de la cuchara-zapatilla. En este temprano ensayo, Breton subrayaba la *irrealidad* del objeto surrealista, su desafío de las «criaturas y cosas de la "razón"» y del uso, una definición que probablemente extrapoló de una lectura del *readymade*. Pero Breton pronto pasó a subrayar la *realidad* del objeto surrealista como signo de deseo, lo cual señala una diferencia importante con respecto al *readymade*. Pues aunque el *readymade* es un objeto encontrado, rara vez está pasado de moda y nunca es siniestro en el sentido surrealista; y aunque puede hacer juegos de palabras sexualmente, tampoco está investido de energía psíquica en el mismo sentido. Por el contrario, Duchamp apuntaba a la «indiferencia visual», incluso la «anestesia total», en el *readymade*, que, a diferencia del objeto surrealista, está «separado de la subjetividad» para que pueda desafiar esta profundísima creencia burguesa acerca del origen subjetivo de todo arte.

Sin embargo, el objeto surrealista tenía su origen en el *readymade* de Duchamp, del mismo modo que la imagen surrealista lo tenía en el *collage* dadaísta. De hecho, este desarrollo fue uno de los actos inaugurales del Surrealismo, definido en el primer número de su primera revista, *La Révolution surréaliste* (1924), como «cualquier descubrimiento que cambie la naturaleza o el destino de un objeto o de un fenómeno». Esta transformación se localiza mejor en la obra del fotógrafo y pintor estadounidense Man Ray, cuyo *El enigma de Isidore Ducasse* (1920), una fotografía de un objeto del que se dice que es una máquina de coser, cubierta de fieltro y atada con una cuerda, acompañaba a esta definición en la revista. (Ducasse, conocido con el nombre de Lautréamont, era un poeta-héroe del siglo XIX para los surrealistas, que adoptaron a modo de lema estético su verso «bello como el encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas en una mesa de disección».) En su época de dadaísta en Nueva York, Man Ray produjo y/o fotografió varios *readymades*, unos puros, otros «asistidos»; ejemplos respectivos de cada clase son un sencillo batidor de huevos titulado *Man (Hombre)* y su contrapartida, dos reflectores hemisféricos divididos por un cristal en el que se han prendido seis pinzas de tender la ropa, titulada *Woman (Mujer)*, ambas de 1918). Los juegos de palabras sexuales son buscados aquí, y señalan a una obra de transición titulada *Gift (Regalo)* [1] hecha durante su primera exposición en París en diciembre de 1921 (Man Ray vivió en París hasta 1940). Por capricho, acompañado del músico Erik Satie, adquirió una plancha de hierro usada en estufas de carbón, pegó una hilera de 14 tachuelas en la parte inferior (en la mayoría de las réplicas aparecen clavos) y añadió el objeto a la exposición. La carga sádica, sólo

implícita en el batidor de huevos y las pinzas de *Man y Woman*, es explícita aquí, pues las tachuelas convierten la plancha del *readymade* en un objeto protosurrealista. «Se puede hacer jirones un vestido con ella», observó Man Ray en una ocasión acerca de su obra, como para reconocer que su sadismo estaba dirigido contra las mujeres. «Lo hice una vez, y pedí a una bella muchacha de color de 18 años que se lo pusiera para bailar», agregó, de una manera que sugiere cómo el fetichismo racial puede exacerbar el fetichismo sexual (como es el caso a menudo en su obra). «Su cuerpo se veía a través mientras bailaba; era como una estatua de bronce en movimiento. Era realmente bello.» Pero si *Gift* sólo fuera sádico, no sería tan eficaz como lo es; lo que le hace así es su ambivalencia, que tiene tres aspectos. En términos de su forma de dirigirse al espectador, el objeto es agresivo, pero se designa como un regalo; como tal literaliza la ambivalencia de cualquier obsequio —como una ofrenda que se hace y como una deuda que se contrae—, una ambivalencia detallada por el antropólogo francés Marcel Mauss en su *Essai sur le don (Ensayo sobre el regalo)* de 1925. Así pues, *Gift* es también ambiguo en términos de función (la mayoría de las planchas alisan y planchan; ésta perfora y desgarras) y en términos de género (la mayoría de las planchas se asocian al trabajo femenino; ésta tiene tachuelas fálicas). Puestos en contradicción, estos objetivos convierten la plancha en el equivalente artístico de un síntoma o, más exactamente, de un fetiche, que Freud definió como un objeto en el que convergen deseos en conflicto.

Objetos móviles y mudos

Los surrealistas estuvieron entre los primeros modernos que estudiaron detenidamente a Freud, pero también desarrollaron interpretaciones paralelas, y no está claro hasta qué punto conocían textos como su ensayo de 1927 sobre el fetichismo. Para Freud, el fetiche es un sucedáneo del pene del que carece la madre. Se dice que esta carencia horroriza al niño que la descubre (se presta escasa atención al caso ambiguo de la niña), pues le amenaza también con esa «castración», por lo que dirige su atención a sucedáneos fálicos, es decir, a fetiche, para mantener su fantasía de integridad corporal, de poder fálico. Así pues, el fetichismo es una práctica de ambivalencia en la que el sujeto masculino reconoce la castración y reniega de ella o de cualquier pérdida traumática de esa naturaleza. Esta ambivalencia puede escindir el sujeto, desde luego, pero también puede escindir el fetiche en un objeto ambivalente, a la vez «monumento conmemorativo» a la castración y «protección» contra ella. Por eso, según Freud, el fetiche registra a menudo «hostilidad» y «afecto», y por eso, además de todo el deseo sexual desplazado a él, es una cosa tan cargada.

A los surrealistas les intrigaba este planteamiento, que pusieron en juego en imágenes y objetos por igual. Por ejemplo, las fotografías surrealistas de desnudos oscilan a menudo entre partes fragmentarias y todos fetichistas, en los que el cuerpo femenino aparece castrado y castrador en un momento, para aparecer íntegro y fálico en el siguiente.

- ▲ Pero la ansiedad de la castración y la defensa fetichista se centran más que nada en los objetos surrealistas, y en los de Alberto Giacometti sobre todos los demás. Es como si algunos de sus objetos aspirasen a suspender la castración que define la diferencia sexual en la teoría freudiana, o al menos a volver ambigua la referencia sexual (como en *Bola suspendida*), otros parecen tener conocimiento de esta castración



1 • Man Ray, *Regalo*, 1921
Plancha, clavos, 17 x 10 x 11 cm

▲ 1924, 1930b

▲ Introducción 1, 1930b

● 1930b

de forma fetichista (como los dos *Objetos desagradables* [1930-1931]), mientras que otros parecen castigar sádicamente a su representante femenino (como la insectoide *Mujer con la garganta cortada* [1932]), con «horror por la criatura o desdén triunfante por ella» (Freud). Al menos durante algunos años Giacometti pudo convertir la ambivalencia psíquica presente en el fetichismo en una ambigüedad simbólica en la creación de objetos.

Para el número de diciembre de 1931 de *Le Surréalisme au service de la révolution*, Giacometti esbozó siete objetos bajo el epígrafe de *objets mobiles et muets*. Se trata de una designación extraña: evoca cosas increíblemente vivas, móviles por el deseo pero mudas por la represión. Al menos cinco de los objetos se ejecutaron con posterioridad, mientras los otros dos evocan escenarios de sexo y/o sacrificio también característicos de Giacometti. En el dibujo, una mano casi toca la forma fálica, como para someter a prueba el tabú tocando la cosa deseada (ya sea un tótem animal, un objeto sexual o una obra de arte), es decir, como para señalar la relación complementaria entre deseo y prohibición, transgresión y ley, que estructura la ambivalencia de estas obras. Giacometti calificó este objeto de «desagradable», como hizo con otro, también representado en el dibujo, en el que la forma

fálica es cortada por un plano; pero es difícil no oír también aquí la palabra «agradable». Pues ambos objetos son a la vez «agradables» como fetiches y «desagradables» como formas que sin embargo evocan la castración. En su forma ejecutada, el primer *Objeto desagradable* parece casi animado, un cuerpo embrionario con ojos, un objeto que sugiere su propia serie de asociaciones ambivalentes (pene, heces, niño...) analizada en otros escritos por Freud en términos de objetos de pérdida temida. Y el reconocimiento de la castración parece inscribirse aquí en la forma de las púas: la «hostilidad» por el fetiche se mezcla de hecho con el «afecto».

Esta mezcla de lo agradable y lo desagradable, lo fetichista y lo castrante, está asimismo presente en el objeto surrealista más famoso, la taza de té, el platillo y la cucharilla forrados de piel hecho por la joven surrealista suiza-alemana Meret Oppenheim (1913-1985) en 1936. Esos objetos tienen historias —son los precipitados de relatos cargados—, y la historia aquí es ésta: un día en el Café de Flore de París, Oppenheim enseñó casualmente a Picasso su diseño de una pulsera forrada de piel, a lo que éste repuso que cualquier cosa, «incluso esta taza y este platillo», podía revestirse de ese modo (es revelador que a mediados de la década de 1930 esos objetos se hubieran convertido en



2 • La Galerie Charles Ratton, de París, en la época de la «Exposition surréaliste d'objets», en mayo de 1936

no en un mero género de arte sino en un estilo de joyería). Cuando Breton invitó a Oppenheim a exponer en la «Exposition surréaliste d'objets» de 1936 en la Galerie Charles Ratton [2], ella compró un juego de té en unos grandes almacenes y forró cada objeto (con su cucharilla y todo) con piel de gacela china. Breton tituló entonces la obra *Déjeuner en fourrure* (*Almuerzo en piel*), en un homenaje apropiado a la pintura de Édouard Manet *Déjeuner sur l'herbe* (*Almuerzo sobre la hierba*) de 1862-1863, así como a la novela de Leopold von Sacher-Masoch *La Venus de las pieles* (1870; Sacher-Masoch dio su nombre al término «masoquismo»). Porque *Déjeuner en fourrure* es una naturaleza muerta con desnudo, una ingeniosa alteración de las convenciones de la hora del té mediante una alusión obscena a los genitales femeninos que también juega de forma ambivalente con el erotismo oral. También parodia el fetiche freudiano, se burla de él mediante el exceso, como arrojando su sesgo masculinista a la cara del espectador masculino. Se siente la dicha del poder invertido en esta broma bien interpretada, una Venus de las pieles que se deleita en su estratagema sádica. Pero la posición sádica, nos dice Freud, puede convertirse rápidamente en su doble masoquista, y esta inversión está sugerida por otro fetiche ideado por Oppenheim en 1936, *Ma gouvernante-My Nurse-Mein Kindermädchen* [3] (el título implica que el fetichismo no es específico del género ni del idioma). En su ensayo de 1927, Freud usa los pies atados de las mujeres de la aristocracia de la China de la antigüedad como ejemplo de la mezcla de desprecio y reverencia en el fetiche. Aquí Oppenheim nos ofrece unos zapatos blancos de tacón alto, un fetiche clásico en cualquier caso, puestos del revés y atados con un cordel, un aparente trofeo-homenaje del sadismo del hombre y el masoquismo de la mujer. Pero esta mujer ha decorado los tacones con borlas y los ha servido en bandeja de plata, como para subvertir la posición sádica mediante el mero placer en lo masoquista; y de hecho, en el contrato sadomasoquista, el masoquista es la persona que ejerce el control.

Objetos perdidos

En 1936, el fetiche había comenzado a ser un lugar común en manos de surrealistas que parecían preparar los objetos basándose en Freud. Salvador Dalí en particular fue reprendido por Breton por la «incorporación voluntaria» de la interpretación psicoanalítica al arte de una manera que debilitaba su efecto. Para Breton, esta preparación inmovilizaba el deseo en vez de motivar la ambivalencia, pero también buscaba esa fijación. Pues también sostenía que todo deseo tiene un objeto distintivo, que el azar produciría con la misma puntualidad con que lo había hecho su cuchara-zapatilla en el mercado de viejo. Pero el psicoanalista francés Jacques Lacan, que en su juventud fue colega de los surrealistas, ha mostrado que esta idea del deseo satisfecho es una ilusión. En su explicación, la necesidad (la necesidad que tiene el niño, por ejemplo, de la leche materna) puede satisfacerse, pero el deseo (el deseo del niño, por ejemplo, del pecho ausente) no puede satisfacerse, pues su objeto está precisamente perdido (el deseo no surgiría de otro modo) y sólo puede crearse de nuevo en la fantasía. Por una parte, pues, como observó Freud, «el hallazgo de un objeto [sexual] es de hecho un hallarlo de nuevo». Por otra, como sugirió Lacan, este reencuentro es siempre una búsqueda: el objeto no puede recuperarse porque es fantasmal, y el deseo no puede satisfacerse por-



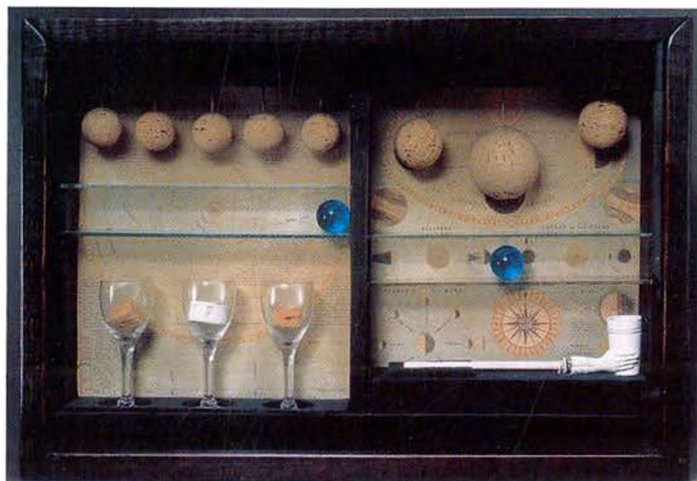
3 • Meret Oppenheim, *Ma gouvernante—My Nurse—Mein Kindermädchen*, 1936
Metal, papel, zapatos y cuerda, 14 x 21 x 33 cm

que se define en la carencia. Desde esta perspectiva, el objeto surrealista es imposible de una manera que la mayoría de los surrealistas nunca captaron, pues siguieron insistiendo en su descubrimiento, en un objeto adecuado al deseo.

Esta confusión se ve también con claridad en el episodio del mercado de viejo de la cuchara-zapatilla, en el que Breton cuenta cómo hizo Giacometti *Objeto invisible* (*Manos sosteniendo el vacío*), también conocido como *Personaje femenino* [4]. Esta figura nació de una crisis romántica, nos cuenta Breton, y Giacometti tuvo problemas con las manos, la cabeza e, implícitamente, los pechos, que no resolvió hasta que descubrió una extraña máscara-yelmo en el mercado. Para Breton se trata de un caso modélico de maridaje perfecto entre deseo y objeto. Pero lo cierto es que *Objeto invisible* evoca el estado contrario, la imposibilidad del objeto perdido recuperado. Con sus manos ahuecadas y la mirada en blanco, este personaje femenino da forma al «objeto invisible» en su ausencia misma; tal es el patetismo misterioso de esta suplicante alienada. De este modo el objeto surrealista es no sólo un fetiche que oculta una carencia; es también una figura de esta carencia, un análogo del objeto perdido unido a un pecho materno, como el objeto invisible esta unido aquí. Llegamos, pues, a esa fórmula



4 • Alberto Giacometti, *Objeto invisible (Manos sosteniendo el vacío)*, 1934
Bronce, 153 x 32 x 29 cm



5 • Joseph Cornell, *Juego de burbujas de jabón*, 1947-1948
Construcción, 32,4 x 47,3 x 7,6 cm

la paradójica del objeto encontrado en el Surrealismo: objeto perdido, nunca se recupera pero siempre se busca; siempre un sustituto, impulsa su propia búsqueda.

Ante esta dificultad, Giacometti regresó de la fantasía traumática a la representación mimética como fuente de su arte: «Trabajé con el modelo todo el día de 1935 a 1940». Pero, cargados por la ambivalencia fetichista, sus objetos surrealistas de los primeros años de la década de 1930 siguen siendo el punto culminante de esta práctica. Con excesiva frecuencia en otras manos estos cuadros de «objetos móviles y mudos» se convirtieron en tabulaciones de cosas inertes y parlantes. Por ejemplo, en el mismo número de *Le Surréalisme au service de la révolution* Dalí presentó una tabulación de objetos surrealistas que intenta ser absurda (enumera los objetos como «transustanciados», «proyectados», «envueltos», etc.), para trastornar cualquier orden de las cosas. Pero sigue habiendo una «tabla» debajo de esas tabulaciones para ordenarlas, del mismo modo que sigue habiendo una tabla de mesa para soportar el «encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas» del verso de Lautréamont. A menudo esa mesa es de exposición —muchos objetos surrealistas aparecen en cajas o vitrinas— y esta exposición no es tan extraña a los modos de exposición de una galería o de una tienda. Los objetos de la célebre muestra de objetos surrealistas de 1936 han circulado de nuevo de este modo hasta un escenario como un mercado de viejo: estos fetiches otrora extraños se han convertido una vez más en baratijas a la venta.

El teatro de la fantasía surrealista fue desarrollado con la mayor eficacia por el estadounidense Joseph Cornell (1903-1972). Inspiradas en viejos palomares, máquinas tragaperras, etc., sus cajas adaptan los modelos de jaula y tablero de juego de Giacometti, y a menudo mezclan lo asombroso y lo anticuado a la manera surrealista. Pero incluso cuando estos «juguetes filosóficos» crean una estética de prodigio —espacios oníricos donde arena y estrellas, o pompas de jabón y mapas lunares, parecen tocarse [5]— divierten más que asombran. Por eso también, incluso cuando tratan de la pérdida, la dejan de lado nostálgicamente más que activarla traumáticamente. Así pues, por muy distintos que sean sus objetos, Cornell deja que la subjetividad sea coherente a través del medio de la memoria. Y aunque el deseo corre por algunas de sus cajas (varias se titulan «hotel», y algunas se anuncian con sofisticadas estrellas), en otras cajas este deseo a menudo parece solitario y onanista, y a veces desconectado y muerto (varias se titulan «museo», y algunas contienen aves disecadas). Aquí el objeto surrealista llega a otro destino, no una exposición donde los objetos desagradables se han vuelto adornos agradables, sino un relicario donde el sujeto persigue su deseo como un fantasma.

BIBLIOGRAFÍA

- BENJAMIN, Walter, «Surrealism: The Last Snapshot of the European Intelligentsia» (1929), *Reflections*, trad. Edmund Jephcott, Nueva York, Harcourt Brace Jovanovich, 1978 [ed. cast.: *El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea*, trad. Jesús Aguirre, en *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*, Madrid, Taurus, 1998].
- BRETON, André, *Mad Love* (1937), trad. Mary Ann Caws, Lincoln, N.E., University of Nebraska-Lincoln, 1987 [ed. cast.: *El amor loco*, trad. Juan Malpartida, Madrid, Alianza, 2000].
- FOSTER, Hal, *Compulsive Beauty*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1993.
- KRAUSS, Rosalind, *The Optical Unconscious*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1993.
- KRAUSS, Rosalind, y LIVINGSTON, Jane, *L'Amour fou: Surrealism and Photography*, Nueva York, Abbeville Press, 1987.

Estalla el escándalo por el retrato de Lenin pintado por Diego Rivera en los murales del Rockefeller Center: el movimiento muralista mexicano realiza obras políticas públicas en diversos emplazamientos estadounidenses y sienta un precedente para el arte de vanguardia político en los Estados Unidos.

El movimiento muralista mexicano fue una vanguardia de las décadas de 1920 y 1930 patrocinada por el Estado e impulsada por la ideología cuyo principal objetivo era recuperar y recrear la identidad mexicana basada en el pasado precolonial de México. Diego María Rivera (1886-1957), David Alfaro Siqueiros (1896-1974) y José Clemente Orozco (1883-1949) ejercieron una inmensa influencia no sólo en su México natal sino también en la escena internacional, sobre todo en los Estados Unidos.

El movimiento surgió al término de la Revolución Agraria de 1910-1920, que enfrentó a campesinos, intelectuales y artistas con el dictador Porfirio Díaz y los grandes terratenientes y los inversores extranjeros a los que éste apoyaba. Después de diez años de guerra civil, la toma de posesión en 1920 del presidente Álvaro Obregón, ex dirigente revolucionario, reformista y amante del arte, marcó el comienzo de un periodo de esperanza y optimismo. A este renacimiento mexicano contribuyó en gran medida el idealismo filosófico del secretario (ministro) de Educación Pública, José Vasconcelos, que creía apasionadamente que el arte público podía ser un componente vital en su misión de educar y entusiasmar al público y recabar apoyo para el nuevo gobierno. Fue Vasconcelos quien puso en marcha el programa muralista del gobierno, lo que le convierte, en un sentido perfectamente real, en el fundador del movimiento. Vasconcelos y el gobierno posrevolucionario esperaban que colaborando con los artistas en las reformas culturales, el pueblo mexicano tendría poderes para participar en el desarrollo de la nación y en la creación de una nueva identidad nacional, cultural e intelectual. Vasconcelos y la mayoría de los artistas implicados en el movimiento muralista creían que la mejor manera de lograrlo era recurrir a su herencia compartida en vez de al pasado colonial que los había dividido.

Los artistas se estremecieron ante el desafío de crear un nuevo arte nacional y una nueva identidad cultural, y muchos regresaron a México o visitaron el país para participar. Uno de los primeros fue el francés de nacimiento y mexicano en parte Jean Charlot (1898-1979), que explicó cómo la elección del estilo y del motivo tuvo siempre una importancia social y política para los artistas mexicanos:

Puntos de vista divergentes en cuestiones estéticas contribuyen de manera sustancial a separar a las clases sociales de México. El indígena conserva y practica el arte prehispánico. La clase media conserva y practica un arte europeo matizado por el prehispánico o el indígena. La clase llamada aristocrática afirma que su arte es europeo puro. [...] Cuando los indígenas y la clase media compartan un criterio en el que interviene el arte, estaremos redimidos cultural-

mente, y el arte nacional, de bases sólidas de conciencia nacional, será un hecho.

Vasconcelos no estipuló ningún estilo o motivo en particular, pero la mayoría de los muralistas adoptaron un modo de realismo social nacionalista que se inspiraba en las formas artísticas prehispánicas y mostraba a los héroes y al pueblo mexicanos. El respeto por las tradiciones indígenas y la historia popular impregnaron su arte, como también la exploración de sus orígenes indígenas. Pero esto no excluyó el compromiso con la modernidad europea, pues la nueva generación deseaba crear un nuevo arte nacional que fuera a la vez independiente, socialmente comprometido, populista y de vanguardia. La búsqueda también suponía ser capaz de comunicar estos ideales revolucionarios a un público en gran medida analfabeto para transmitirlos.

Entre los precursores importantes del movimiento muralista estuvieron los pintores Francisco Goitia (1882-1960) y Saturnino Herrán (1887-1918), que en los primeros años del siglo comenzaron a desarrollar un arte específicamente mexicano mediante sus escenas poderosas, a menudo trágicas, de la población indígena y de hechos de la historia mexicana. Las caricaturas satíricas y las imágenes propagandísticas a menudo ásperas para los periódicos y las estampas del grabador José Guadalupe Posada (1852-1913) ejercieron una influencia importante sobre muchos de los futuros muralistas, entre ellos Rivera y Orozco, por su estilo y contenido y su existencia como forma artística realmente popular [1]. Otra figura importante fue el artista Dr. Atl (Gerardo Murillo Cornado, 1875-1964). Desde su puesto de profesor de la Academia de San Carlos, enardeció a sus alumnos con sus ideales revolucionarios, su anticolonialismo y su ferviente creencia en la necesidad de crear un arte nacional moderno en México que incorporase las cualidades «espirituales» de los frescos renacentistas.

A estas influencias mexicanas se añadieron las del Renacimiento italiano y el conocimiento del Cubismo, el Futurismo, el Expresionismo, el Postimpresionismo, el Surrealismo, el neoclasicismo que por aquellas fechas recorría Europa y las ideas de Marx y Lenin. Rivera, por ejemplo, pasó los años de la revolución en Europa, sobre todo en París, asimilando las diversas novedades de la vanguardia. Siqueiros se encontró con Rivera en París en 1919: hablaron de la revolución, del arte moderno y de la necesidad de transformar el arte mexicano con un movimiento artístico social.

En 1920, Vasconcelos, a la sazón rector de la Universidad Nacional de México, sugirió a Rivera que viajase a Italia para estudiar el arte del Renacimiento, con la esperanza de que éste pudiera constituir la géne-

sis de un arte adecuado para el México posrevolucionario. Rivera dedicó los diecisiete meses siguientes a estudiar la obra de Giotto, Uccello, Mantegna, Piero della Francesca y Miguel Ángel, entre otros. La escala épica del arte religioso del Renacimiento italiano y su poder para educar y sobrecoger a las masas analfabetas serían un ejemplo importante para quienes poco después serían los muralistas mexicanos.

El programa muralista de Vasconcelos comenzó en 1921, y a petición suya, Rivera regresó a México para tomar parte. En el mismo año, Siqueiros publicó su «Manifiesto para los artistas de América» en el único número de *Vida Americana*, en el que proclamaba que debían «crear un arte heroico y monumental, un arte humano y público, con el ejemplo directo y vivo de nuestros grandes maestros y las extraordinarias culturas de la América prehispánica». A principios de 1922, Rivera comenzó a trabajar en su primer encargo de mural en el Anfiteatro Bolívar de la Escuela Nacional Preparatoria de Ciudad de México y se afilió al Partido Comunista. En septiembre, Siqueiros regresó a México, se afilió al Partido Comunista y, con el apoyo de Orozco, Rivera y él colaboraron en la fundación del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores. En 1923, Siqueiros y Orozco recibieron sus primeros encargos de murales, también para la Escuela Preparatoria Nacional [1].

Bajo los auspicios del nuevo sindicato, Siqueiros formuló un nuevo manifiesto que exponía la ideología revolucionaria del incipiente movimiento muralista. Firmado por la mayoría de los artistas muralistas, se publicó en 1924. Haciéndose eco del lenguaje de los constructivistas soviéticos, «Una declaración de principios sociales, políticos y estéticos» proclamaba:

Rechazamos la llamada pintura de caballete [...] porque es aristocrática, y elogiamos el arte monumental en todas sus formas, porque es un bien público [...] el arte debe dejar de ser la expresión de la satisfacción individual que hoy es, pero debe aspirar a ser un arte combativo, educativo para todos.

Este manifiesto materializó los principios del movimiento muralista y ayudó a definirlo como arte público, de motivación ideológica y didáctico. Aunque, en términos generales, los muralistas trabajaron en un estilo figurativo socialrealista, esto no les impidió desarrollar formas de expresión sumamente individualistas. A mediados de la década de 1920, «los tres grandes» habían desarrollado sus estilos y temas revolucionarios distintivos.

Rivera creó composiciones atestadas de figuras y hechos que trataban motivos tradicionales y modernos que pretendían inspirar una sensación de orgullo en la herencia mexicana de su público y proclamar un futuro mejor mediante el socialismo. Trabajó en un estilo plano y decorativo que simplificaba las formas, utilizando figuras estilizadas junto a personajes realistas e identificables para contar sus historias. Su proyecto más ambicioso fue la *Historia de México* para el Palacio Nacional de Ciudad de México, comenzado en 1929 e inacabado a su muerte [2]. En dos partes, «De la civilización prehispánica a la conquista» y «De la conquista al futuro», contaba el relato de la historia de México desde la caída de Teotihuacán (ca. 900) hasta Karl Marx mostrando el camino hacia un futuro ideal.

Durante toda su carrera, Siqueiros experimentó con diversas técnicas y materiales en sus audaces, turbulentos y dinámicos murales. Su obra contiene elementos firmemente surrealistas, utilizando múltiples perspectivas, distorsión, colores vibrantes y una mezcla de realis-



1 • José Clemente Orozco, *La trinchera*, 1926

Fresco, Escuela Preparatoria Nacional, Ciudad de México

mo y fantasía para expresar la fuerza en bruto de la lucha universal de los trabajadores [3]. Por su parte, Orozco prefirió expresar el terrible sufrimiento humano de los oprimidos en un realismo social expresionista sincero y a menudo angustioso, como se comprueba en sus murales para la Escuela Preparatoria Nacional.

Los muralistas mexicanos en los Estados Unidos

La obra de los tres, sobre todo de Rivera, comenzaba también a atraer la atención del otro lado de la frontera. A partir de mediados de la década de 1920, su obra comenzó a aparecer en los periódicos y en la prensa de arte, y artistas e intelectuales comenzaron a viajar a México para verlos en plena faena. También comenzaron a exponerse en Nueva York, y en 1929 se publicó *The Frescoes of Diego Rivera*, de Ernestine Evans, el primer libro en inglés sobre su obra.

Esta atención pronto se tradujo en encargos para los tres en los Estados Unidos, que llevaron su obra a un público aún más amplio. Orozco pintó frescos en la New School for Social Research de Nueva York en 1930-1931, en el Dartmouth College de Hanover, New Hampshire, de 1932 a 1934, donde también enseñó las técnicas de la pintura al fresco, y en el Pomona College de Claremont, California, en 1939. En 1932, Siqueiros aceptó la invitación para impartir clase en la Chouinard School of Art de Los Ángeles, y mientras estuvo allí realizó murales para la escuela y en el Plaza Art Center. En 1935-1936 abrió un taller experimental en Nueva York. Anunciándolo como «un laboratorio de técnicas modernas», enseñó el uso de materiales, herramientas y técnicas innovadores, como arrojar, gotear y rociar. Es



2 • Diego Rivera, *Historia de México; de la conquista al futuro*, 1929-1935
Fresco, muro meridional, Palacio Nacional, Ciudad de México



3 • David Alfaro Siqueiros, *Retrato de la burguesía*, 1939-1940
Pyroxaline sobre cemento, Sindicato Mexicano de la Electricidad, Ciudad de México

▲ significativo que el futuro pintor expresionista abstracto Jackson Pollock fuera uno de los participantes en el taller.

Aunque Orozco y Siqueiros causaron impacto debido a su obra y sus enseñanzas, fue la obra de Rivera en los Estados Unidos la más señalada. En 1930 y 1931 celebró exposiciones en San Francisco y Detroit y ejecutó murales para la California Stock Exchange y la California School of Fine Arts, recibiendo también el encargo de pintar murales para el Detroit Institute of Arts. Pero más espectacular fue, en diciembre de 1931, la segunda retrospectiva celebrada por el nuevo Museum of Modern Art de Nueva York, dedicada a Rivera (la primera, en el mismo año, había estado dedicada a Matisse). La exposición fue un éxito de crítica y público, con cifras de asistencia récord: casi 57.000 personas pudieron contemplar su obra de temática mexicana y fueron introducidas en el nuevo tema que a la sazón exploraba: el paisaje industrial moderno de la Norteamérica del siglo xx.

Rivera también dirigió su mirada a la escena estadounidense contemporánea en sus murales para Detroit (*Detroit Industry*, 1932-1933). La introducción de temas estadounidenses y comentarios sociales en su obra fue un importante catalizador para regionalistas de los Estados Unidos como Thomas Hart Benton (1889-1975) y realistas sociales como Ben Shahn (1898-1969). Benton comentaría más adelante:

Vi en el esfuerzo mexicano una profunda y muy necesaria reorientación del arte hacia sus antiguas funciones humanistas. La preocupación mexicana por los significados públicamente significantes y por el espectáculo de la vida nacional mexicana se correspondían a la perfección con lo que yo tenía en mente para el arte en los Estados Unidos. También miré con envidia las oportunidades que se les brindan a los pintores mexicanos para la obra mural pública.

En octubre de 1932, Rivera, el muralista catalán José María Sert (1876-1945) y el artista inglés Frank Brangwyn (1867-1956) recibieron de la familia Rockefeller el encargo de producir nueve murales para el vestíbulo del RCA Building del Rockefeller Center de Nueva York. La familia de magnates del petróleo era una de las más ricas del mundo, y John D. Rockefeller, Jr. era para muchos la manifestación última del capitalismo americano. La esposa de Rockefeller, Abby Aldrich Rockefeller, fue una de las fundadoras del Museum of Modern Art, y eran ya coleccionistas de la obra de Rivera, y en 1931 habían comprado su cuaderno de bocetos de 1928 *Desfile del 1.º de Mayo en Moscú*.

El título del mural de Rivera fue *Hombre en el cruce de caminos mirando con esperanza y alta visión la elección de un futuro mejor*, y comenzó a trabajar en él en marzo de 1933 [4]. En un momento indeterminado de abril, la cabeza inconfundible de Lenin apareció en el mural, lo que suscitó críticas en la prensa, como el titular del *World Telegraph*: «Rivera perpetra escenas de actividad comunista para las paredes del RCA – y Rockefeller, Jr. paga la factura».

Aunque los Rockefeller estaban al corriente de las ideas políticas de Rivera, y no les preocupaban en exceso, este nuevo giro y la publicidad negativa que recibía los colocó en una posición insostenible, que hacía peligrar la relación con sus asociados en la empresa del Rockefeller Center. Nelson Rockefeller, hijo de la familia y principal contacto y enlace de Rivera, escribió al artista:

Mientras veía los progresos de su emocionante mural, he reparado en que en la parte más reciente de la pintura ha incluido usted un retrato de Lenin.

Esta pieza está bellamente pintada, pero me parece que el retrato que aparece en este mural podría ofender con gran facilidad a mucha gente. [...] Por mucho que me desagrade hacerlo, me temo que debemos pedirle que ponga el rostro de otro hombre en el lugar donde ahora aparece la cabeza de Lenin.

Rivera se había pintado literalmente a sí mismo en una esquina, perfectamente consciente de las acusaciones procedentes del Partido Comunista de que se había vendido al trabajar para el archicapitalista en primer lugar, y de que se había convertido en una figura decorativa para sus ayudantes, que amenazaron con ponerse en huelga si cedían a la petición. Tras analizar detenidamente la situación, y con la ayuda de Shahn, uno de sus ayudantes, Rivera respondió que Lenin debía quedarse, pero a modo de compromiso añadiría a la composición algunos héroes estadounidenses. Y agregó, en tono profético, «en vez de mutilar la concepción preferiría la destrucción física de la composición en su totalidad».

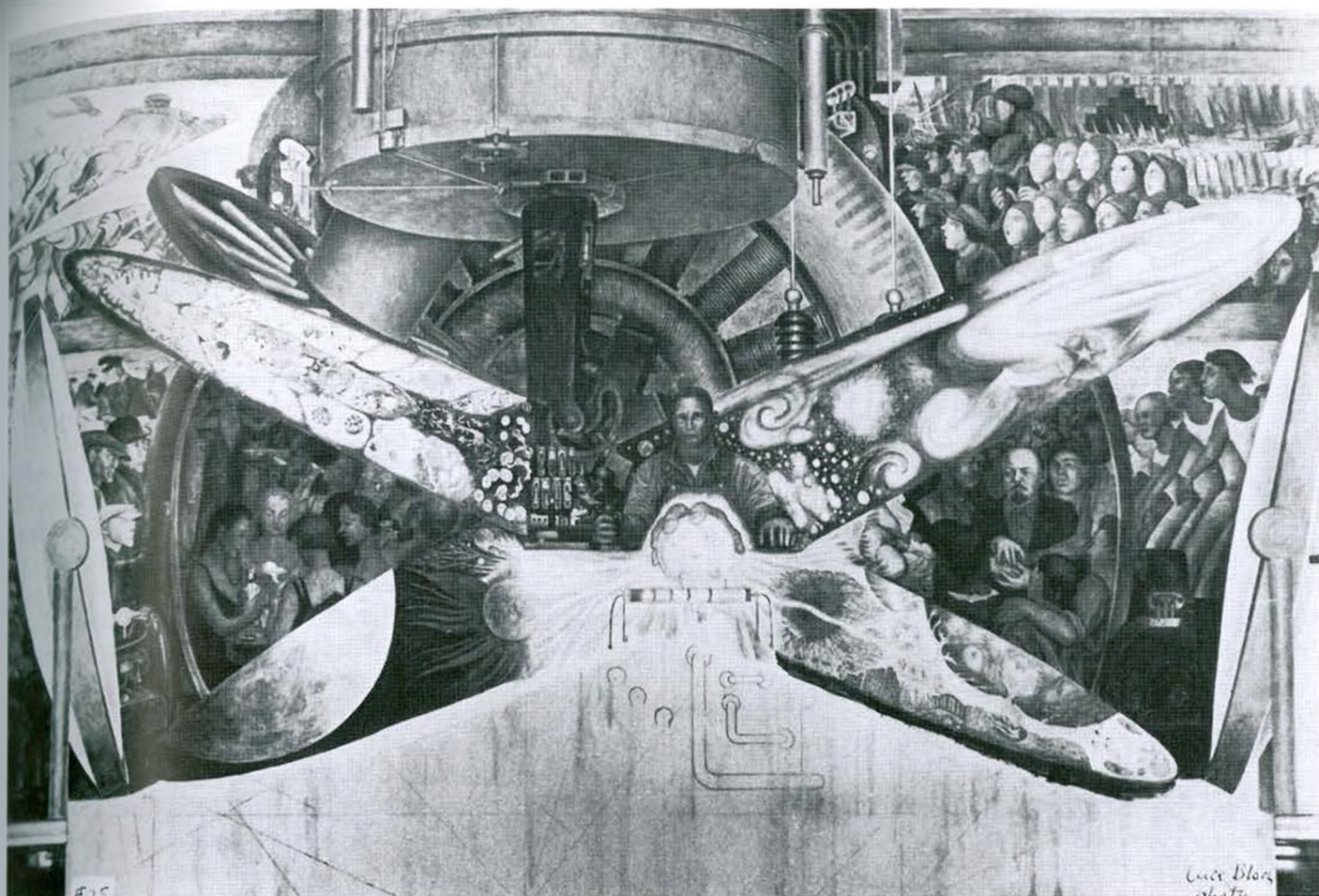
Unos días después, el 9 de mayo, Rivera fue despedido, pagado íntegramente y acompañado a la salida de las instalaciones. La «batalla del Rockefeller Center» había comenzado: el mural fue tapado y la prensa nacional e internacional cubrió la historia y las protestas políticas que acompañaron a la interrupción forzada. El mural fue destruido los días 10 y 11 de febrero de 1934. El escándalo y la publicidad convirtieron a Rivera en el muralista más famoso de América y en héroe de los artistas de izquierdas de los Estados Unidos, que, después de la Depresión y el ascenso del fascismo en Europa, habían intentado distanciarse de la decadencia que percibían en Europa y de la abstracción europea. Aspiraban a un arte autóctono americano que abordase la difícil situación del hombre corriente y los aspectos que definían a los Estados Unidos y los diferenciaban de Europa.

Cuando los artistas estadounidenses de la década de 1930 buscaron un arte «americano» único que no estuviera basado en modelos franceses, volvieron la vista hacia los muralistas mexicanos, cuya creación de un estilo épico nacional pero no antimoderno constituía un modelo poderoso. Como dijo el artista estadounidense Mitchell Siporin (1910-1976): «Gracias a las lecciones de nuestros maestros mexicanos, hemos aprendido el alcance y la plenitud del alma de nuestro entorno. Hemos aprendido la aplicación de la modernidad a un arte épico socialmente emotivo de nuestro tiempo y nuestro lugar».

Otro artista de los Estados Unidos que quedó profundamente impresionado por los mexicanos y lo que habían logrado fue George Biddle (1885-1973). En mayo de 1933 escribió al presidente Franklin D. Roosevelt sugiriendo que pusiera en marcha un programa muralista patrocinado por el gobierno en los Estados Unidos:

Los artistas mexicanos han producido la mayor escuela nacional de pintura mural desde el Renacimiento italiano. Diego Rivera me dice que sólo fue posible porque Obregón permitió a los artistas mexicanos trabajar por salarios de fontanero para expresar en las paredes de los edificios oficiales los ideales sociales de la revolución mexicana.

Los artistas más jóvenes de Estados Unidos son conscientes como nunca lo han sido de la revolución social que nuestro país y nuestra civilización experimentan; y estarían deseosos de expresar estos ideales en una forma artística permanente si contaran con la colaboración del gobierno. Aportarían y expresarían en monumentos vivos los ideales sociales que usted se esfuerza por alcanzar.



4. Fotografía del mural inacabado de Diego Rivera en el RCA Building, tomada por Lucienne Bloch poco antes de que se detuviera el trabajo en mayo de 1933

Concedor de la «batalla del Rockefeller Center», Roosevelt comentó que no quería que «un montón de jóvenes entusiastas pintaran la cabeza de Lenin en el Edificio de Justicia», pero asumió la sugerencia y nacieron los programas de apoyo cultural del New Deal.

Después de su estancia en los Estados Unidos, «los tres grandes» siguieron trabajando en América Latina, atrayendo a numerosos seguidores. Dejaron tras ellos un poderoso ejemplo de un tipo de arte de vanguardia nacional y público que podía ser a la vez crítico, satírico, inspirador y festivo. Su auténtica popularidad con críticos, mecenas y coleccionistas así como con la gente señaló una convergencia de gustos que no se volvería a ver en los Estados Unidos hasta la llegada del

• Pop Art.

Las meras dimensiones y la altanería de los murales de los mexicanos influyeron también en artistas de los Estados Unidos como Ben Shahn, al igual que su creación de un arte figurativo popular con contenido social. Aunque la influencia de los muralistas mexicanos en los artistas de la década de 1930 fue profunda, su influencia puede detectarse también en la obra de generaciones posteriores de artistas que produjeron arte de motivación política, y también puede considerarse que prefiguraron movimientos posteriores que abordaron cuestiones de identidad, como el movimiento mural comunitario de finales de la década de 1960 y la década de 1970 en los Estados Unidos y América Latina y el más reciente movimiento muralista comunitario urbano en el África poscolonial.

BIBLIOGRAFÍA

- ANREUS, Alejandro, *Orozco in Gringoland: The Years in New York*, Albuquerque: University of New Mexico Press, 2001.
- BARNITZ, Jacqueline, *Twentieth-Century Art of Latin America*, Austin, Texas, University of Texas Press, 2001.
- DOWNS, Linda, *Diego Rivera: A Retrospective*, Nueva York y Londres, Founders Society, Detroit Institute of Arts in association with W. W. Norton & Company, 1986.
- ROCHFORD, Desmond, *Mexican Muralists*, Londres, Laurence King Publishing, 1993 [ed. cast.: *Pintura mural mexicana: Orozco, Rivera, Siqueiros*, México, Limusa, 1993].
- RODRÍGUEZ, Antonio, *A History of Mexican Mural Painting*, Londres, Thames & Hudson, 1969.

En el Primer Congreso de la Unión de Escritores, Andrei Zhdanov establece la doctrina del Realismo Socialista soviético.

El Realismo Socialista soviético surgió como una variante específica desde el punto de vista histórico y geopolítico de las tendencias antimodernas que prevalecían universalmente a finales de la década de 1920 y en la de 1930: *rappel à l'ordre* en Francia, Neue Sachlichkeit en Alemania, la pintura nazi en el Tercer Reich, el neoclasicismo fascista en la Italia de Mussolini y las diversas formas de realismo social en los Estados Unidos. El régimen de terror de Josif Stalin (1879-1953) no sólo constituyó el marco ideológico y político, sino también las demandas pragmáticas, de los extraordinarios esfuerzos propagandísticos del aparato ideológico del Estado. En consecuencia, los hagiógrafos de Stalin incluso le atribuyeron el mérito de haber inventado el término «Realismo Socialista», afirmando que durante una reunión secreta de escritores en el piso de Maksim Gorky (1868-1936) el 26 de octubre de 1932, Stalin supuestamente afirmó lo siguiente:

Si el artista va a representar la vida correctamente, no puede dejar de observar y señalar lo que lleva hacia el socialismo. Así que éste será el arte socialista. Será el Realismo Socialista.

El primer uso público documentado del término «Realismo Socialista», sin embargo, había aparecido ya en un artículo de la *Literaturnaya Gazeta* (*Gaceta Literaria*), del 25 de mayo de 1932, en el que se definía –en el lenguaje tautológico típico de la ideología– como un arte caracterizado por la «honestidad y la veracidad, y revolucionario en la representación de la revolución proletaria».

Andrei Zhdanov (1896-1948), principal comisario cultural de Stalin y secretario del Comité Central del Partido Comunista, ofreció una definición programática del Realismo Socialista en el Primer Congreso de la Unión de Escritores, en agosto de 1934. Citando la (tristemente) célebre exhortación de Stalin de que los artistas y los escritores debían ser los «ingenieros de las almas humanas», Zhdanov (y Stalin) se hacía eco en realidad de la teoría del teórico de la estética prerrevolucionario Aleksandr Bogdanov, que había hablado de la literatura como una práctica que debía «organizar a los trabajadores y a los oprimidos en la lucha por la destrucción definitiva de toda clase de explotación».

La estética normativa de Zhdanov era paradójica, pues exigía al Realismo Socialista la práctica del «romanticismo revolucionario», pero también que estuviera con «los dos pies en el suelo de la vida real y su base materialista». Afirmaba que los artistas debían «representar la realidad en su desarrollo revolucionario» pero que también debían educar al trabajador en el espíritu utópico del comunismo. De enero a marzo de 1936 –el año de los juicios ejemplares y de la eliminación

definitiva de los últimos restos del movimiento moderno en la Unión Soviética–, Zhdanov publicó una serie de artículos en el periódico del partido, *Pravda* (*La verdad*), que denunciaban el formalismo en todas las artes. Estas publicaciones, que adquirieron la condición de prescripciones y prohibiciones, introdujeron el periodo conocido como *zhdanovschchina*, que estableció no sólo el control total del partido sobre la cultura, sino también la hegemonía del Realismo Socialista como cultura exclusiva y oficial del socialismo de Estado autoritario.

El Realismo Socialista intentó fundir los legados de la *agitprop* y de los proyectos documentales de la década de 1920 con relatos heroizantes que ahora –en una época de control del partido intensamente centralizado y su ideología correlacionada de populismo autoritario– hubo de presentarse a la manera de la pintura de género premoderna del siglo XIX. Este énfasis en la representación narrativa y figurativa no sólo entraba en profundo conflicto con las prácticas ya existentes de la vanguardia soviética, desde los constructivistas hasta los artistas de la *proletkult* y el grupo LEF (prácticas todas ellas que no tardarían en ser eliminadas), sino que resultaba incompatible incluso con los decisivos legados del movimiento moderno del siglo XIX. Aunque el arte de Jacques-Louis David y Eugène Delacroix, o de Honoré Daumier, François Millet, Gustave Courbet y Adolph Menzel se exaltarían como arte de fervor revolucionario o como arte del pueblo, el Impresionismo y el Postimpresionismo –sobre todo la obra de Paul Cézanne– serían ahora objeto de interminables debates, ya que constituían una amenaza para la iconografía fraudulenta del Realismo Socialista y su falsa homogeneidad estilística. La idea de la pintura como proyecto crítico autorreflexivo hubo de ser desmantelada: el Realismo Socialista impondría las formas más banales de la representación ilusionista, resaltando sus funciones puramente miméticas y sus habilidades artesanales al tiempo que reclamaba el acceso a la supuesta monumentalidad transhistórica de la pintura.

El reflejo como proceso

Georgy Plekhanov (1856-1918), uno de los fundadores del marxismo ruso, fue uno de los primeros en criticar a los impresionistas, juxtaponiendo su obra a la de un grupo de artistas rusos del siglo XIX a los que ahora se presentaba como los predecesores realmente autóctonos del Realismo Socialista, a saber los Peredvizhniki («Trotamundos» o «Itinerantes»). Este grupo había sido fundado en 1870 para escindir a la Academia de San Petersburgo, diversificar el mecenazgo organi-

ando exposiciones ambulantes por toda Rusia (y cobrando la entrada) y ofrecer una imagen realista —a veces políticamente crítica— de Rusia. Con ocasión de la 47 exposición de los Trotamundos en 1922, publicaron una declaración que parece una definición temprana de las tareas del Realismo Socialista:

Queremos reflejar con veracidad documental en el género, el retrato y el paisaje la vida de la Rusia contemporánea y toda la variedad de sus diversas etnias y sus vidas profundamente dedicadas al trabajo. [...] Aunque seguimos fieles a la pintura realista, queremos buscar los mecanismos que estén más cerca de las masas del pueblo [...] para ayudar a las masas, en obras de pinturas formalmente acabadas, a que tomen conciencia y recuerden el gran proceso histórico que tiene lugar.

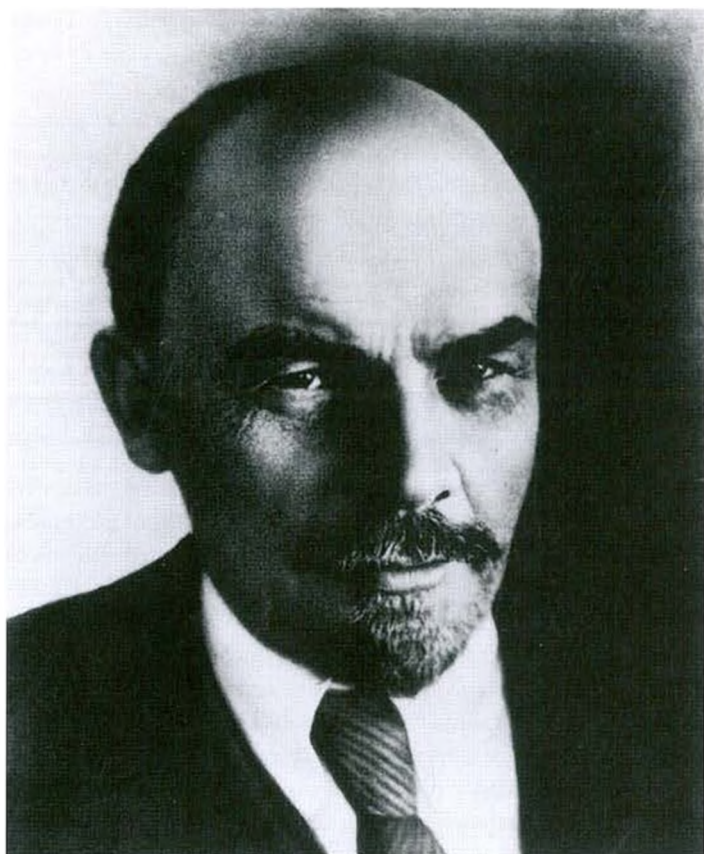
Vladimir I. Lenin (1870-1924) y Lev Trotsky (1879-1940), pero sobre todo Josif Stalin, sentían verdadera aversión por el movimiento moderno, sobre todo por sus recientes encarnaciones vanguardistas soviéticas, y los tres preferían a los Peredvizhniki. En *Materialismo y empiriocriticismo*, Lenin argumentaba contra las teorías de la percepción dominantes en el siglo XIX (e indirectamente contra el Impresionismo y el Postimpresionismo) afirmando que las sensaciones ópticas no eran —como habían sugerido los seguidores rusos del fisiólogo austriaco Ernst Mach (incluidos Aleksandr Bogdanov [1873-1928] y, en sus primeros escritos, el teórico de la estética Anatoly Lunacharsky)— elementos reales dentro de la experiencia del mundo, sino meros reflejos de las cosas reales.

Así pues, Lenin [1] se remitía a la famosa afirmación del socialista alemán Friedrich Engels (1820-1895) según la cual «las copias, las fotografías, las imágenes son reflejos de las cosas en el espejo». Pero Lenin no definía ya el reflejo como una mera imagen en el espejo sino como un proceso por el cual la conciencia se apropia activamente del mundo y lo transforma; esta condición de la praxis se convertiría ahora en el criterio de la verdad filosófica. En consecuencia, la *Teoría del reflejo* surge como uno de los programas teóricos fundacionales del Realismo Socialista, desarrollado sobre todo a principios de la década de 1930 durante la estancia en Moscú de György Lukács, el filósofo húngaro-alemán que fue el más destacado teórico marxista de la literatura de la época.

Entre los pintores, el Impresionismo seguía siendo objeto de constante debate. Todavía en 1939, Aleksandr Gerasimov (1881-1963) y sus colegas artistas en el poder (como Boris Ioganson [1893-1973] e Igor Grabar [1871-1960]) podían seguir pidiendo la «iluminación desde todas partes del Impresionismo que fue una grandísima contribución al tesoro del arte». Pero menos de diez años después, estaría entre los que condenaron el Impresionismo en favor de un estilo pictórico sumamente acabado. Como afirma Matthew Cullerne Bown:

La concentración de los impresionistas en la luz, el color y la libertad de pincelada se consideraron negativamente como tendencias a la disolución de las formas sólidas, modeladas académicamente en la pintura. [...] Se pensaba que [el Impresionismo] era hostil a la pintura del Realismo Socialista, que estaba decidida a desvelar las esencias de los acontecimientos desde el punto de vista de del partido, la clase obrera y las «leyes» del desarrollo histórico.

A partir de mediados de la década de 1920, fue cada vez más evidente que la vanguardia constructivista no había producido una cul-



1 • Moisei Nappelbaum, *Fotografía de V. I. Lenin*, 1918
Copia de época en gelatina de plata

tura para las nuevas masas proletarias industriales y rurales. Seguía habiendo apasionados debates acerca de las funciones renovadas o restantes de la pintura en aquel momento histórico, que iban desde las llamadas a la vuelta al tradicionalismo representacional y los relatos a la manera de los Peredvizhniki (como el programa emergente de AKhRR) hasta los modelos más complejos que incorporaban el diseño de carteles revolucionarios y las formas cinemáticas del montaje y la temporalidad, como las pinturas de la OST (Sociedad de Pintores de Caballete). Anatoly Lunacharsky, a quien Lenin había nombrado a regañadientes en 1917 primer jefe de Narkompros (Comisariado Popular de Instrucción), al principio permaneció fiel a los artistas de vanguardia a los que había defendido y dotado de poder institucional. Pero ahora, es de suponer que bajo la presión del Partido, él también abogó por el restablecimiento urgente de la narración y la figuración en la pintura, afirmando en un discurso del 9 de mayo de 1923, titulado «El arte y la clase obrera» que «lo principal es vencer la aversión al tema». No es de extrañar que en 1925 Lunacharsky afirmase que los Peredvizhniki eran los verdaderos predecesores igualmente históricos de un arte socialista populista del presente, y reintrodujo en los debates artísticos uno de sus conceptos fundamentales, el de *kartina*, «imagen» en ruso. Sin embargo, el término definiría ahora no sólo la *narración* pictórica obligatoria (preferentemente una escena dramática que el «realismo» debía representar en el escenario de la pintura), sino también de modo más específico la reproducción y distribución en masa y barata de esa imagen en la tradición de los grabados *lubki*. En un discurso de ese año, Lunacharsky asoció explícitamente el concepto de *kartina* con

las necesidades del proletariado: «El proletariado necesita la *kartina*. La *kartina* se entiende como un acto social».

▲ Así pues, la AKhRR (Asociación de Artistas de la Rusia Revolucionaria), el grupo que se consideró legítimo heredero de los Peredvizhniki, sentó las bases del Realismo Socialista, afirmando que sus miembros aislaron «el contenido ideológico como signo de la veracidad de la obra de arte». La AKhRR se fundó oficialmente en una reunión celebrada el 1 de marzo de 1922, y Yevgeny Katsman (1890-1976), uno de los fundadores –irónicamente, cuñado de Kazimir Malevich– definió en un principio su proyecto como «realismo heroico».

Dos grandes figuras del Realismo Socialista soviético

Al terminar 1925, los miembros de la AkhRR rondaban el millar y representaban una amplia gama de las posiciones pictóricas que pronto definirían el Realismo Socialista: desde el academicismo neoclásico de Katsman y el realismo fotográfico de enfoque nítido de Isaak Izraelevich Brodsky (1884-1939) hasta los enfoques más pictóricos de los artistas de Moscú Ioganson, Gerasimov [2] e Ilya Mashkov (1881-1944). Para otros, sin embargo, era evidente que la tarea de construir representaciones de una sociedad recién industrializada no podía cumplirse con el desarrollo de las prácticas de la pintura convencional que sugerían que la realidad y sus objetos surgían sin más de las fuerzas originarias e inmutables de la naturaleza. En cambio, la nueva sociedad exigía un tipo nuevo de pintura, en su caso, en las que podían articularse las relaciones sociales contradictorias y su transformación. Así pues, la crítica de los pintores de la AKhRR se formuló ya a finales de la década de 1920, en su manifestación más ruidosa por el teórico alemán exiliado Alfred Kurella, que había sido nombrado director de la División de Bellas Artes (IZO) de Narkompros:

Cuando se oye la definición de arte expresada por la AKhRR, y cuando se ven sus obras (sobre todo las pinturas de Brodsky, Jakovlev, Katsman, *et al.*), no podemos sino preguntar: ¿por qué no se limitan a hacer fotografías? [...] Los artistas de AKhRR han olvidado por completo la diferencia entre pintura y fotografía. [...] En nuestro siglo de fotografía artística, el lado puramente documental del arte está condenado a desaparecer.

En parte para oponerse a las ideas reaccionarias de la AKhRR, en 1924 se fundó la OST, entre cuyos miembros se contaban Aleksandr Deineka (1899-1969), Yury Pimenov (1903-1977), Kilment Redko (1881-1948), David Shterenberg (1881-1948; su presidente) y Aleksandr Tyshler (1898-1980). Algunos de estos pintores habían sido alumnos de los institutos de vanguardia Inkhuk y Vkhutemas que se habían convertido en el centro de debates entre los constructivistas, los productivistas y los stankovistas, es decir, los pintores que ahora cerraban filas para mantener la pintura como espacio de relativa autonomía de la propaganda tanto de la *agitprop* (como los proyectos de fotomontajes y carteles) como de la producción de objetos utilitarios que propugnaban los productivistas.

Aleksandr Deineka, la figura fundamental de la OST –y sin duda el artista más importante del capítulo histórico del Realismo Socialista–, intentó fundir los legados de la cultura del cartel y el cine soviéticos con las tradiciones de la pintura de caballete, haciendo hincapié en que la temporalidad debía convertirse en un elemento esencial de la pintura



2 • Aleksandr Gerasimov, *Lenin en la tribuna*, 1929

Óleo sobre lienzo, 288 x 177 cm

ra para que ésta intentase articular los procesos histórico-políticos de cambio y transformación dialéctica. Concibiendo un modelo de montaje pictórico, Deineka quiso trasladar la dinámica de la revolución y la industrialización a una dinámica pictórica y compositiva mediante el uso de perspectivas espaciales que se alternaban con rapidez, puntos de vista cinemáticos y modos cambiantes de ejecución pictórica.

Tanto los artistas de la AKhRR como los de la OST (junto con miembros de otros grupos) contribuyeron a una exposición organizada en 1928 para conmemorar el décimo aniversario del Ejército Rojo (que se había convertido ya en el mecenas más importante de retratos de sus heroicos guerreros y de escenas de sus victorias). La pintura de Deineka *La defensa de Petrogrado* fue ampliamente elogiada por los críticos, en parte porque se oponía no sólo al modelo de pinturas del siglo XIX que sirvió de punto de partida a la mayoría de los pintores de la AKhRR, sino también al fotonaturalismo de pinturas como *La sesión del Consejo Revolucionario de Guerra* (1928) y *Lenin en el palacio Smolny* [4] de Brodsky. La pintura de Deineka, en cambio, representaba la guerra civil no como un episodio heroico del pasado sino como un proceso de transformación colectiva que continuaba en el presente. Como afirmó el crítico Chvoynik en su reseña de la exposición, «La simplicidad del ritmo bien articulado de la pintura ofrece una exposición clara de la corriente interminable y la voluntad inflexible del proletariado revolucionario». La concepción compositiva de Deineka seguía un principio pictórico que Ferdinand Hodler había desarrollado antes, en la primera década del siglo, con figuras posiblemente correlacionadas y fondo negativo en un friso de formas alternas estructuradas casi temporalmente que cruzan la superficie de la pintura.



1930 - 1939

tura. Aunque podría decirse que la peculiar y magistral síntesis que hizo Deineka del movimiento moderno soviético y una definición más tradicional de la pintura mural pública y monumental fue uno de los proyectos de más éxito dentro de los perímetros del Realismo Socialista, su obra también guarda claras semejanzas con el dilema de la Neue Sachlichkeit en Alemania, que había intentado también fundir la realidad de las nuevas tecnologías industriales con la aparente obsolescencia de los medios y temas pictóricos. Su obra *Construcción de nuevas fábricas* [3] encarna todas estas contradicciones. Aunque Deineka equipara la nueva arquitectura industrial con la cuadrícula modular del cuadro, vuelve a situar la segunda dentro del espacio de perspectiva en retroceso. Y en la construcción de las figuras, nos ofrece el modelado más detallado de los cuerpos femeninos, pero sus rostros siguen las reglas de encasillamiento del sujeto socialista anónimo.

La segunda gran figura del Realismo Socialista —y en muchos aspectos opuesta a Deineka— fue Isaak Brodsky, que se había incorporado a la AKhRR en 1923. Su obra y su biografía ilustran las contradicciones que regían la política y la estética del Realismo Socialista. Brodsky había conocido a Lunacharsky en Petrogrado en compañía de Maksim Gorky a finales de 1917 o principios de 1918, y Lunacharsky le había avalado en una carta a Lenin: «Desde el punto de vista ético y político, el artista Brodsky merece absoluta confianza». Antes de la consolidación definitiva de Stalin en el poder, sin embargo, Brodsky fue sometido a severas críticas en la Asociación por parte de la generación de artistas más jóvenes y fue excluido de la AKhRR en su conferencia de mayo de 1928 por su «extremo fotonaturalismo», su *brodskyismo*, como llamaba el edicto de exclusión a su realismo neoclásico de enfoque nítido.

Pero las llamadas de los primeros años del plan a un nuevo arte proletario, revolucionario, de base no académica que había negado la continuidad de la validez de la imagen de caballete realista, no tardaron en extinguirse. Brodsky reapareció, para convertirse en el artista preferido de Stalin y amigo personal del mariscal Voroshilov, comisario de defensa de Stalin. En 1934 fue nombrado rector de la Academia de Arte de Leningrado, donde impulsó el regreso a las reglas más estrictas de la educación artística académica tradicional, y después fue el primer artista a quien se concedió la Orden de Lenin. Al parecer, Brodsky coincidió con Stalin al menos en una ocasión en 1933, cuando —en compañía de Gerasimov y Katsman— Stalin abogó por que pintasen «cuadros que fueran comprensibles para las masas y retratos que no exigieran adivinar quién estaba retratado».

Una de las pinturas de más éxito de Brodsky —entre su diligente producción de retratos de héroes soviéticos en óleos y litografías— fue *Lenin en el palacio Smolny* [4]. Aunque es evidente que se trata del resultado de una proyección fotográfica a partir de una fotografía de Moisei Nappelbaum, Brodsky intentó no obstante renegar de sus fuentes fotomecánicas. De hecho, afirmó que había producido aquel asombroso parecido a partir de algunos bocetos de Lenin que había hecho en el Tercer Congreso de la Comintern; Brodsky llegó a presentar fotografías en las que aparecía haciendo los bocetos preparatorios. Así pues, Leah Dickerman argumenta convincentemente que:

La dependencia y la ocultación simultáneas de la fotografía que se halla en el centro de la práctica realista socialista ofrecen una estructura de ambivalencia. Por una parte, el uso por el realismo socialista

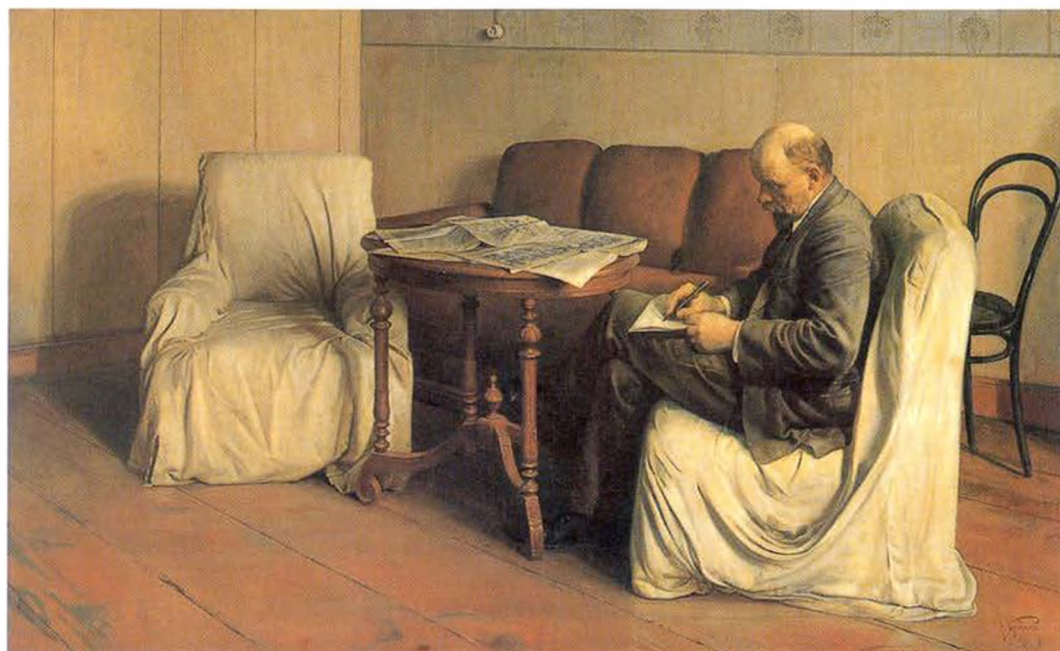
de (y más aún su insistente fidelidad a) una fuente fotográfica habla del deseo de lo fotográfico. Por otra, el borrado de los orígenes mecánicos de la imagen habla de miedo a lo fotográfico.

El retrato que hizo Brodsky del mariscal Voroshilov [5], uno de los más fervientes mecenas del Realismo Socialista, es una obra maestra de la ideología naturalizadora. Sitúa al jefe del más importante aparato militar del Estado, el Ejército Rojo, en una fusión perfecta de pacífico tiempo libre y la naturaleza más detallada de un paisaje ruso. La exposición naturalista, sin embargo, tiene su origen en el aparato técnico oculto de la reproducción fotográfica.

Aunque la última gran retrospectiva de «Artistas de la Federación Rusa durante 15 Años» pudo seguir incluyendo un segmento significativo de obras de la vanguardia soviética cuando se exhibió por primera vez en el Museo Ruso de Leningrado en 1932, esa proporción

hubo de ser eliminada ya en favor del Realismo Socialista cuando la exposición viajó a Moscú en junio de 1933. Ossip Beskin, editor de *Iskusstvo* (Arte) –la revista oficial de arte de la Unión fundada poco antes (todas las demás revistas habían sido suprimidas)–, anunció la batalla definitiva contra la vanguardia con la publicación de su libro *El formalismo en la pintura* (1932).

Esta batalla contra el movimiento moderno culminaría en la liquidación total de la cultura de vanguardia soviética durante 1932 y 1933. Un decreto del Comité Central del Partido Comunista suprimió todas las agrupaciones artísticas independientes y estableció una Unión de Artistas Soviéticos para todo el país, el *orgkomitet* MOSSKh, la sección de Moscú de esta unión prevista, se formó en 1932 y se convirtió en la organización más importante del país, desplazando o absorbiendo a todos los demás grupos (AKhRR, OSI, OMKh, RAPHk, etcétera).



4 • Isaak Brodsky, *Lenin en el palacio Smolny*, 1930
Óleo sobre lienzo, 190 x 287 cm



5 • Isaak Brodsky, *El comisario del pueblo de Defensa, mariscal de la Unión Soviética K. E. Voroshilov, esquiando*, 1937
Óleo sobre lienzo, 210 x 365 cm

Aleksandr Gerasimov se había erigido ya en la tercera figura fundamental del Realismo Socialista. Típicamente, pasó de un puesto de poder a otro, sin tener en cuenta el hecho de que a partir de 1936 la situación política en general se había vuelto cada vez más difícil de manejar para la mayoría de los intelectuales y artistas. Así, Gerasimov se eligió presidente de MOSSKh, y en un discurso en 1939 definió el Realismo Socialista como «un arte realista en la forma y socialista en el contenido», un arte que cantase la construcción del socialismo y heroificase a quienes trabajaban con denuedo para conseguirlo. Creándose como un hombre del pueblo ruso, disfrutó de la compañía y el apoyo de la élite del partido, y dedicó buena parte de sus energías a encargos oficiales de retratos de Lenin, Stalin y Voroshilov, que ejecutó en un estilo vidriado que infundía a los rostros del socialismo de Estado autoritario un doble brillo: el de la afirmación de su autenticidad mediante la presencia fotográfica y el de la trasposición a su condición de héroes dentro de un pasado atemporal de neoclasicismo.

Aunque el Realismo Socialista seguiría constantemente asediado desde 1934 hasta el comienzo del deshielo de Krushev en 1953 y después, se definía básicamente por los siguientes conceptos fundamentales:

1. *Narodnost'* (*narod* significa «pueblo», «nación»). Acuñado por un ex miembro del grupo Mundo del Arte, el pintor simbolista Aleksandr Benua (1870-1960), *narodnost'* insistía en la relación entre el arte y el pueblo. Concebido al principio como un modelo multicultural, lo que sin embargo tenía en cuenta la especificidad de cada grupo étnico dentro de la recién formada Unión Soviética, se convirtió en una norma monolítica y etnocéntrica para producir una cultura chauvinista soviética (es decir, rusa ficticia). *Narodnost'* exigía que la pintura apelase primero a los sentimientos y las ideas populares, pero el concepto también trataba de la tarea del artista de documentar el trabajo en curso de la población, de comunicarse con las masas trabajadoras y de reconocer y dignificar las estructuras de sus vidas diarias. El concepto de *narodnost'* sirvió también de apoyo a una versión soviética de regreso a la tradición. Los teóricos del Realismo Socialista —del mismo modo que sus homólogos franceses e italianos— del *rappel à l'ordre*— adoptaron el arte de la Grecia clásica, del Renacimiento italiano y de los maestros antiguos holandeses y flamencos de la pintura de género. Nikolai Bukharin, por ejemplo, afirmó que los artistas debían «combinar el espíritu del renacimiento con el inmenso bagaje ideológico de nuestra época de revolución socialista». Ivan Gronskey, editor de *Novy Mir* (*Mundo Nuevo*), afirmó en 1933 que el Realismo Socialista es Rubens, Rembrandt y Repin puestos al servicio de la clase obrera.

2. *Klassovost'* insistía en que el Realismo Socialista debía articular claramente la conciencia de clase del artista en la misma medida que la de los sujetos representados, una conciencia que se había acentuado durante la Revolución Cultural.

3. *Partiynost'* exigía que las representaciones y su ejecución artística confirmasen públicamente que el Partido Comunista era el protagonista en todos los aspectos de la vida soviética. La primera definición de este concepto se hizo en el ensayo de Lenin «La organización del Partido y la literatura del Partido» (1905).

4. *Ideynost'* exigía la introducción de nuevas formas como algo esencial para la obra de arte. Estas nuevas formas y actitudes debían ser aprobadas por el Partido. El concepto aspiraba también a hacer

evidente que cada obra de arte del Realismo Socialista aplicaría el proyecto del socialismo y articularía el futuro glorioso prometido por Stalin y el Partido.

5. *Tipichnost'* exigía que los retratos y la pintura de figuras representasen personajes típicos en circunstancias típicas como héroes y heroínas, tomados de circunstancias reconocibles y familiares. Como afirma Cullerne Bown, «*tipichnost'* fue una espada de doble filo en el Realismo Socialista: por una parte, ayudó a la creación de obras de arte social accesibles y elocuentes, por otra fue un pretexto para criticar (por «atípicas») las pinturas que no presentaban una imagen lo bastante halagüeña de la realidad soviética».

El aguante de Gerasimov superó al de todos sus colegas. Y así, cuando se creó la Academia de Artes de la URSS, el 5 de agosto de 1947, como institución de control total del Partido, Gerasimov ascendió a otro cargo de poder supremo para ser el primer presidente de la Academia. En esta función, Gerasimov viajaría por todos los Estados satélites soviéticos —Alemania Oriental, Hungría, Polonia y Checoslovaquia— para inspeccionar el éxito en la aplicación de los programas del Realismo Socialista en las academias de arte de esos países. Sus decretos definían ahora las tareas del Realismo Socialista con un espíritu autoritario y una agresividad antimoderna crecientes:

Combatir el formalismo, el naturalismo y otras manifestaciones del arte decadente burgués contemporáneo, la ausencia de ideología y de compromiso político en el trabajo creativo, las teorías falsamente científicas e idealistas en el área de la estética.

BIBLIOGRAFÍA

- BOWN, Matthew Cullerne, *Socialist Realist Painting*. Londres y New Haven, Yale University Press, 1998.
- DICKERMAN, Leah, «Camera Obscura: Socialist Realism in the Shadow of Photography», *October* 93 (primavera 2000).
- ELLIOTT, David (ed.), *Engineers of the Human Soul: Soviet Socialist Realist Painting 1930s-1960s*. Oxford, Museum of Modern Art, 1992.
- GUENTHER, Hans (ed.), *The Culture of the Stalin Period*. Nueva York y Londres, St. Martin's Press, 1990.
- LAHUSEN, Thomas, y DOBRENKO, Evgeny (eds.), *Socialist Realism without Shores*. Durham, N.C. y Londres, Duke University Press, 1997.
- TAYLOR, Brandon, «Photo Power: Painting and Iconicity in the First Five Year Plan», en Dawn Ades y Tim Benton (eds.), *Art and Power: Europe Under the Dictators 1939-1945*, Londres, Thames & Hudson, 1995.
- ZHDANOV, Andrei, «Speech to the Congress of Soviet Writers» (1934), traducido y reeditado en Charles Harrison y Paul Wood (eds.), *Art in Theory 1900-1990*, Oxford y Cambridge, Mass., Blackwell, 1992.

En «The Sculptor's Aims», Henry Moore articula una estética británica de la talla directa en la escultura que ocupa una posición intermedia entre la figuración y la abstracción, entre el Surrealismo y el Constructivismo.

Lo que se tenía por tradición nunca estuvo tan bien consolidado en la escultura como en la pintura, por lo que cuando el modelado académico de figuras ideales basadas en precedentes (neo)clásicos hubo perdido toda validez en el cambio de siglo, no estaba claro qué podía sustituirlo como forma de trabajar básica. En Gran Bretaña la cuestión se complicó debido a que las respuestas modernas a esta decadencia de la escultura en la Europa continental no eran bien conocidas todavía en este periodo temprano: algunas noticias de las figuras fragmentadas de Auguste Rodin habían cruzado el canal de la Mancha, pero escasas informaciones sobre la talla semiabstracta practicada por Constantin Brancusi, y mucho menos de los modelos radicalmente distintos del objeto, la construcción y el *readymade* propuestos por Picasso, Tatlin y Duchamp.

Sin embargo, antes de la Primera Guerra Mundial, el grupo británico de artistas conocidos como vorticistas había rechazado ya la tradición humanista del arte académico por «plana e insípida» (como señaló el crítico T. E. Hulme), y volvieron la mirada sobre todo a Jacob Epstein para que les mostrara el camino en aquel nuevo páramo escultórico. Nacido de judíos ortodoxos polacos en los Estados Unidos, Epstein se había mudado a Londres en 1905 después de tres años de estudio en París. Aunque formado en el modelado tradicional de la figura, buscó de inmediato modelos alternativos en las formas talladas de las artes preclásicas y primitivas del British Museum, el Louvre y otros lugares, en particular de la Grecia antigua, Egipto, Asiria y América. La influencia de estas fuentes era ya evidente en su primer encargo importante en Londres, en 1908, un conjunto de enormes desnudos tallados toscamente en piedra para representar diferentes fases de la vida humana para el nuevo edificio de la British Medical Association en el Strand. Pese al tema de larga tradición del desnudo masculino, aquellos gigantes arcaicos provocaron una gran controversia, lo que indica en cierto modo el conservadurismo británico en el arte en aquellas fechas. Pero aquel escándalo no fue nada comparado con el que recibió su siguiente obra importante, *La tumba de Oscar Wilde* en el cementerio del Père Lachaise de París [1], que sigue siendo sorprendente en nuestros días. En alto relieve, Epstein talló de un gran bloque de piedra caliza un ente al que sólo cabe llamar extraño, una esfinge implacable que es a partes iguales dios maya y toro alado asirio (basado en esa clase de figura del British Museum, es probable que se inspirase en el poema de Wilde «La esfinge»). Congelado en un vuelo horizontal, este extraño ángel custodia al gran escritor irlandés que había sido desterrado a una muerte temprana por su homosexualidad («pues le llorarán los hombres marginados», dice en parte la ins-



1 • Jacob Epstein, *La tumba de Oscar Wilde*, 1912
Cementerio del Père Lachaise, París

cripción de la tumba, «y los marginados siempre lloran»). Pero la tumba también necesitaba custodia, pues los genitales de la esfinge pronto fueron destruidos, un gesto en el que parecen haber convergido la reacción sexual y estética.

Donde toda la energía se concentra

Atraído al círculo vorticista en los años anteriores a la Primera Guerra Mundial, Epstein pasó de las alusiones a lo primitivo, que su íntimo amigo Hulme no podía soportar, a una evocación distinta de lo primitivo, del hombre moderno como atávico, agresivamente mecánico.



2 • Jacob Epstein, *Taladradora de roca*, 1913-1915 (reconstrucción de 1973)
Piedra de poliéster, metal y madera, 205 x 141,5 cm



3 • Henri Gaudier-Brzeska, *Bailarina en piedra roja*, ca. 1913
Piedra roja de Mansfield, 43,2 x 22,9 x 22,9 cm

incluso asesino. Su *Taladradora de roca* [2], perdida hace tiempo, una conjunción en gran formato de criatura de escayola y taladradora auténtica, es aún más extraña que su ángel para Wilde, y sin la redención nominalmente prometida por ésta. Con una cabeza que es mitad casco y mitad hocico, este hombre-máquina con costillas de listones capta el espíritu vorticista de un «nuevo ego» (como señaló el líder vorticista Wyndham Lewis), endurecido contra las conmociones del mundo moderno, con más eficacia que ninguna otra obra. «Aquí está la figura armada, siniestra de hoy y de mañana», observó Epstein a posteriori, cuando ya se había apartado de esta clase de obra. «No hay humanidad, sólo el terrible monstruo de Frankenstein en que nos hemos convertido». Pero este monstruo no es estéril, pues lleva su amorfa prole dentro de su sección intermedia al descubierto, como para literalizar la fantasía masculina de la reproducción sin mujeres. Esta fantasía es muy habitual entre los modernos, pero aquí esta creación parece tener lugar totalmente fuera de la humanidad. (El número contrario de este robot agresivo es *El objeto invisible* suplicante de Alberto Giacometti.)

Epstein no volvió a producir nada tan radical en su antihumanismo como *Taladradora de roca*, y fueron, de hecho, sus fragmentos comprimidos de figuras talladas en piedra los que influyeron más en otros vorticistas como Henri Gaudier-Brzeska, así como en escultores posteriores como Henry Moore (1898-1986) y Barbara Hepworth (1903-1975). En París, durante el invierno de 1912-1913, Epstein había conocido a Brancusi y había trabado amistad con el italiano Amedeo Modigliani (1884-1920); es posible que esta confirmación de la talla directa fomentase la práctica en Gran Bretaña. En cualquier caso, aun cuando Epstein volvió al modelado después de la guerra, Gaudier-Brzeska adoptó la talla antes que él.

Aunque sólo tenía 24 años en 1914, este hijo de un carpintero francés ayudó a Lewis y Ezra Pound a dar forma a la revista vorticista *Blast*. (Gaudier-Brzeska talló su *Cabeza hierática de Ezra Pound* en el mismo año —el título capta esta intensa evocación de Pound como sumo sacerdote de la poesía moderna inglesa— y publicó un libro sobre Gaudier-Brzeska en 1916 que mantuvo viva su obra para Moore, Hepworth y otros.) «En el corazón de la vorágine [...] donde se concentra toda la energía» fue la definición de «vórtice» que Lewis hizo en *Blast*, y Gaudier-Brzeska asumió como su meta esta concentración de energía en la compresión de la masa. Para alcanzar esa densidad vitalista entrelazó a menudo las formas de tal manera que compartían los modelos cubistas y africanos. Y así, Gaudier-Brzeska dio a su *Bailarina en piedra roja* [3] un *contrapposto* salvaje a la manera del *Desnudo azul* de Matisse; al mismo tiempo, sus signos esquemáticos —triángulos inscritos para el rostro, elipses para una mano (¿o es un pecho?)— poseen algo de la ambigüedad semiótica de la obra de Picasso de esta época. Pero *Bailarina en piedra roja* manifiesta asimismo una tensión característica de Gaudier-Brzeska, una tensión entre una clase expresiva de vitalismo y una idea antinatural de la abstracción que Hulme había elaborado a partir de la tesis de 1908 *Abstraktion und Einfühlung* (*Abstracción y empatía*) del historiador del arte alemán Wilhelm Worringer. En algunas ocasiones Gaudier-Brzeska pudo sacar partido de esta tensión: por ejemplo, las formas entrelazadas de su escayola tallada *Ave engullendo un pez* (1914) literalizan la concepción vorticista de la naturaleza como comer o ser comido. Por sombria que fuera, este vitalismo atrajo a Moore y Hepworth más que la mecanicidad de otras obras vorticistas, pues mantenía la naturaleza como referencia primaria de la práctica escultórica.

▲ Como algunos futuristas, algunos vorticistas fueron devorados por la misma guerra que habían acogido como «un gran remedio»: Gaudier-Brzeska murió en el frente en 1915 cuando tenía 23 años, Hulme en 1917 (dejando un libro inacabado sobre Epstein). «El Vorticismo no fue tanto el presagio de un nuevo orden como un síntoma de la enfermedad terminal del viejo», escribió Lewis más tarde. «El mundo feliz era un espejismo, una trampa y una falsa ilusión». Escultores como Moore y Hepworth, que se habían formado en la década de 1920, se alejaron de la arrogancia antihumanista de los vorticistas (sólo, como veremos, para pasar a un sentimentalismo humanista propio). También estuvieron menos a la defensiva en relación con los acontecimientos modernos que tenían lugar en el Continente: mientras que los vorticistas mantenían una relación de rivalidad con el Cubismo y el Futurismo, la generación siguiente avanzó a través de la negociación de vanguardias tan diferentes como el Surrealismo y el Constructivismo. Al mismo tiempo, Moore y Hepworth no abandonaron los principios de antes de la guerra de Gaudier-Brzeska y Epstein: en oposición a la tradición académica, ellos también miraron hacia fuentes preclásicas y primitivas en busca de «una visión del mundo» de la escultura (como Moore señaló en 1930), y en el proceso renovaron el compromiso con la talla directa como valor casi ético. Por último, al igual que Gaudier-Brzeska y Epstein, Moore y Hepworth estuvieron al principio al margen del sistema artístico británico: Moore por ser hijo de un minero de Yorkshire, y Hepworth, que también era originaria del norte de Inglaterra, también por ser mujer.

Una vida intensa y propia

En sus primeras tallas de la década de 1920, Moore no hacía sino reproducir modelos prehistóricos en madera y piedra, un pequeño ca-

ballo redondeado, una cabeza lisa y esquemática, un conjunto de madre e hijo que recordaba a una figura de la fertilidad, etc. En 1930 predominaban las figuras semiabstractas, tanto maternas como recostadas. Hepworth trabajó también con estos tipos simpáticos, todos en marcado contraste con los «Frankenstein» y los fragmentos mecánicos del Vorticismo. En oposición al relieve (que Epstein seguía practicando a veces), estos talladores insistieron en «la realización tridimensional plena» de la escultura en el bulto redondo. Con este fin comenzaron también a abrir la figura y a rotarla en torno a su núcleo hueco, con el fin de hacer el todo escultórico a través de este mismo orificio, por así decirlo, con una reciprocidad fluida del interior y el exterior que invitaba a una visión casi táctil de la obra acabada.

El paso siguiente fue ampliar este cuerpo abstracto, incluso romperlo en partes desiguales sobre una base alargada. Se hacía que estas partes formasen una unidad como una suerte de paisaje (lo cual podía invertirse también en paisaje como una suerte de cuerpo), como en *Composición de cuatro piezas: Figura recostada* [4] de Moore. O se unían como una clase de conjunto de madre e hijo (que también podía evocar una suerte de paisaje), como en *Forma grande y pequeña* [5] de Hepworth. Su *Pictorial Biography* ilustra esta pieza enfrente de una fotografía de Hepworth con uno de sus trillizos en sus rodillas en una composición que la escultura parece reproducir de forma abstracta. Esta disposición da a entender que sus formas biomórficas aspiran a un estado psicológico o relación emocional de una manera que señala a su vez la influencia del Surrealismo, y Hepworth reconoció el impacto de Hans Arp en su obra, sobre todo «la manera en que Arp había fundido el paisaje con el cuerpo».

Moore también mencionó esta influencia en una publicación de 1934 de *Unit One*, un grupo de artistas británicos que, según su líder, el pintor Paul Nash (1889-1946), tenía «dos objetos definitivos»: «la búsqueda de la forma», como en el arte abstracto, y «el in-



4 • Henry Moore, *Composición de cuatro piezas: figura recostada*, 1934
Alabastro de Cumberland, longitud 51 cm



5 - Barbara Hepworth, *Forma grande y pequeña*, 1934

Alabastro, 23 x 37 x 18 cm

tento de encontrar la "psique", como en el Surrealismo. En este breve texto (ahora conocido como «The Sculptor's Aims»), Moore articula en cinco puntos su estética de la talla directa. Primero, la fidelidad al material: «el escultor trabaja directo» para que «el material pueda tomar su parte en la configuración de una idea»; así, por ejemplo, el veteado de la madera en la diminuta *Figura* (1931) parece guiar el movimiento de sus hombros, cuello, cabeza y cabello (o capa). Segundo, realización tridimensional plena: aquí Moore aboga por la escultura de bulto redondo por su «tensión dinámica entre las partes» y los múltiples «puntos de vista», así como en *Composición de cuatro piezas*. Tercero, observación de los objetos naturales: deben extraerse diferentes «principios de la forma y el ritmo» de cosas como guijarros, huesos, árboles y conchas. Cuarto, visión y expresión: aquí, en consonancia con el plan Unit One, Moore insta a los escultores a atender a las «cualidades abstractas del diseño» y al «elemento humano psicológico». Y, por último, vitalidad: el objetivo último de la escultura es «una vida intensa y propia, independiente del objeto que pueda representar».

A pesar de su seguridad en sí mismo, este programa señala una tensión básica en Moore, así como en Hepworth: los dos eran ambivalentes en relación con la abstracción total, al menos hasta esta época. Estaban casi demasiado dispuestos a encontrar una huella de la figura en sus materiales, como si fuera de alguna manera inmanente en la madera o la piedra, latente en sus granos o vetas, sus curvas o grietas. Proyectada de este modo en el material, esta figura liminal cimenta a su vez la escultura, la mantiene alejada de la misma abstracción que de otro modo parece adoptar. En ocasiones, Moore y Hepworth llega-

ron a inscribir perfiles parciales en la superficie (como en *Composición de cuatro piezas*), como para llevar de nuevo la escultura a una lectura semifigurativa.

Hepworth superó esta ambivalencia de manera más completa que Moore, sobre todo al relacionarse con Ben Nicholson (se casaron en 1932), que acababa de pasar de las pinturas poscubistas a los relieves geométricos en blanco por los que es más conocido. «La experiencia», observó más tarde Hepworth, «ayudó a liberar todas mis energías para una exploración de la forma escultórica libre». Esta entrada en la abstracción se ahondó coincidiendo más o menos con el nacimiento de sus trillizos (en octubre de 1934). En ese punto Hepworth se «concentró en las relaciones en el espacio, en las dimensiones y la textura y el peso, así como en la tensión entre las formas». En esta tensión esperaba «descubrir alguna esencia absoluta en términos escultóricos»; una «esencia absoluta» que sin embargo debía transmitir «la cualidad de las relaciones humanas». Esta última condición es reveladora, pues incluso cuando su escultura se volvió abstracta, a menudo geométricamente, siguió siendo implícitamente figurativa en la racionalidad misma de sus formas. De este modo, la figura no se suprimió tanto como se elevó a lo general; se la hizo parecer universal mediante la abstracción, no a pesar de ella.

Ésta es la clave de esta estética británica, y fundamental para su gran elogio (al menos en el contexto anglo-americano). Pues en efecto esta escultura actuó como una clase de compromiso, como una resolución estética de tensiones problemáticas. En primer lugar, estas tensiones eran técnicas: Moore y Hepworth propugnaban la talla directa en oposición a la práctica tradicional de modelado y vaciado, pero todas

las referencias naturales y las alusiones maternales hacían que esta talla se pareciera al modelado –por la analogía de la erosión o gestación– y por tanto señalase una anulación de esta antigua oposición en la técnica. De una manera relacionada, Moore y Hepworth aliviaron la tensión entre la opacidad del material escultórico y la claridad de la idea escultórica, pues la segunda parecía surgir naturalmente del primero en la clase de transformación que la estética moderna prefería desde hacía tiempo. Por último, también parecían superar la oposición más reciente entre la escultura como fragmento (asociada a Rodin) y la escultura como totalidad (asociada a Brancusi).

Al mismo tiempo, Moore y Hepworth gestionaron contradicciones estilísticas. Junto con otros del entorno de Unit One, trabajaron para conciliar las tendencias surrealistas y constructivistas, el «elemento psicológico» y los «principios abstractos» (Moore). Esta conciliación fue preparada por la suavización del Surrealismo al cruzar el Canal y por la reducción del Constructivismo a diseño abstracto en el grupo **▲** Circle en torno a Naum Gabo. Pero Moore y Hepworth también contribuyeron a este desdibujamiento de los dos movimientos. Por ejemplo, para los constructivistas rusos, «fidelidad a los materiales» significaba el tratamiento de los materiales industriales de una manera que pudiera volver el proceso constructivo del arte no sólo físicamente transparente sino también socialmente relevante. Para Moore y Hepworth, por otra parte, era un medio de dejar que los materiales tradicionales de la escultura guiasen su ejecución semifigurativa. El servicio ideológico de esta obra fue humanizar la abstracción y mantenerla dentro del campo del arte. Prestó un servicio semejante en relación con el Surrealismo. Aunque el crítico de arte británico Adrian Stokes relacionó esta escultura con las pulsiones agresivas realzadas en el psicoanálisis de Melanie Klein, el «elemento humano psicológico» en Moore y Hepworth era demasiado no específico para ser muy perturbador, mucho menos perverso. En efecto, ofrecieron un Surrealismo sin lo siniestro, en el que se preferían las analogías naturales a las provocaciones psicológicas.

Una visión del mundo de la escultura

Pero en esta obra se ofreció más conciliación. Como se ha indicado más arriba, en vez de derrocar la figura, como en la construcción y el *readymade*, Moore y Hepworth tendieron a generalizarla mediante la abstracción. De este modo, el antiguo régimen del arte persistió en la apariencia misma de lo nuevo, que de nuevo forma parte del gran atractivo de esta obra, y también parte de su servicio ideológico. Como ha afirmado el crítico de arte británico Charles Harrison, Moore y Hepworth trabajaron para generalizar la «escultura» como «una categoría innata de experiencia, la respuesta a la “forma significativa”, dondequiera que se encontrase», en huesos o piedras, cuerpos o paisajes («forma significativa» era una expresión de Clive Bell, crítico formalista británico de principios del siglo xx). Quizá, como sugiere Harrison, esta «globalidad de la escultura» fue «una idea radical y progresista» en la Gran Bretaña de la época, pero se alcanzó mediante el relajamiento de las diferencias estéticas y los límites políticos. Es evidente que esta «universalización» de la escultura fue también una «rehumanización» del arte, emprendida como reacción contra la «deshumanización» preconizada por los vorticistas y que se hizo demasiado real en la Primera Guerra Mundial. Pero es igualmente evi-

dente que esta rehumanización no fue un remedio para «la enfermedad terminal de lo viejo» (Lewis). Como también ha sugerido Harrison, fue una respuesta liberal a lo que era ya una crisis en el liberalismo, un liberalismo que estaba a punto de verse abrumado por varios fascismos y otra guerra mundial.

Esta escultura parece en gran medida tan humana, casi natural, incluso universal, debido a su creación de alusiones modernas y primitivas. En un breve texto de 1930 (conocido ahora como «A View of Sculpture»), Moore daba a entender que este efecto primigenio estaba paradójicamente, mediado:

El mundo produce escultura desde hace al menos unos treinta mil años. Gracias al desarrollo moderno de las comunicaciones, ahora conocemos gran parte de ella, y los pocos escultores de un periodo de más o menos 100 años en Grecia no emborronan ya nuestros ojos para los logros escultóricos del resto de la humanidad. Escultura paleolítica y neolítica, sumeria, babilonia y egipcia, griega primitiva, china, etrusca, india, maya, mexicana y peruana, románica, bizantina y gótica, negra, de las islas de los Mares del sur y de los indios de América del Norte; ejemplos reales de fotografías de todas están disponibles, dándonos una visión del mundo de la escultura que nunca antes había sido posible.

- ▲** Esta declaración anticipa la idea propuesta por André Malraux unos años más tarde de un *musée imaginaire* del arte mundial. Esta idea de un «museo sin muros» se basaba por igual en el imperio de Occidente (su apropiación de artefactos culturales de todo el mundo) y en el imperio de la fotografía (su capacidad para convertir estos artefactos dispares en ejemplos semejantes de «estilo»). A su manera, Moore y Hepworth produjeron una clase de *sculpture imaginaire*, «una visión del mundo de la escultura» elaborada en una práctica de la escultura moderna. ¿Por qué fue tan atractiva esta «visión del mundo de la escultura» en la época? ¿A qué necesidades respondía? Y cómo llegó a contar como una clase primaria de escultura moderna (junto con el diseño abstracto de Gabo y compañía)? Sumamente elogiada en las décadas de 1940 y 1950, esta escultura fue castigada después por su mismo éxito, cuando los artistas avanzados de la década de 1960 desdénaron su receta de Surrealismo y Constructivismo y recurrieron a los modelos a los que parecía ocluir: los *readymades* de Duchamp y las construcciones de Rodchenko. Y todavía hoy, después de su gran inflación y su igualmente grande deflación, es difícil ver con claridad esta escultura.

BIBLIOGRAFÍA

- HARRISON, Charles, *English Art and Modernism 1900-1939*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1981.
- HEPWORTH, Barbara, *A Pictorial Autobiography*, Londres, Tate Gallery, 1970.
- POTTS, Alex, *The Sculptural Imagination: Figurative, Modernist, Minimalist*, New Haven y Londres, Yale University Press, 2000.
- POUND, Ezra, *Gaudier-Brzeska: A Memoir* (1916), Nueva York, New Directions, 1961 [ed. con *Memoir de Gaudier-Brzeska*, Barcelona, Antoni Bosch, 1980].
- READ, Herbert, *Henry Moore: A Study of His Life and Work*, Londres, Thames & Hudson, 1965.
- THISTLEWOOD, David (ed.), *Barbara Hepworth Reconsidered*, Liverpool, Tate Gallery, 1996.

1935

Walter Benjamin escribe «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», André Malraux inicia «El museo sin muros» y Marcel Duchamp comienza *Boîte-en-Valise*: el impacto de la reproducción mecánica, que se introduce en el arte a través de la fotografía, se deja sentir en la teoría estética, la historia del arte y la práctica artística.

En 1931 Walter Benjamin escribió el ensayo «Pequeña historia de la fotografía», en el que, como crítico y teórico cada vez más determinado por el pensamiento marxista, analizó la relación entre el medio y la clase social. Compartiendo algo así como un puesto histórico con la novela decimonónica, la fotografía comenzó (en las décadas de 1840 y 1850) participando en el apogeo de la cultura burguesa, según el relato de Benjamin. Pasatiempo de aficionados, conmemoró el sincero intercambio de intimidad entre amigos, pues sus primeros practicantes —escritores o pintores— se hacían retratos unos a otros, imágenes cuyo largo tiempo de exposición (unos cinco minutos) imponía una suerte de mirada abierta y autenticidad fisonómica.

Al terminar el siglo, la comercialización que se había apoderado rápidamente de la fotografía se había apoderado también de la clase que la apoyaba. La claridad y la fuerza con que las nuevas lentes y emulsiones habían captado al principio a los magnates de la industria habían sucumbido también ante una incertidumbre que se expresaba en los escenarios de invernaderos de los retratos de la clase media con sus aspiraciones al «arte»: el modelo posaba entre las flores de un jardín de invierno, o invernadero, moteado de luces y sombras. Ésta fue la pérdida por la burguesía de su condición de propietaria como clase, escribió Benjamin, y la única manera auténtica de fotografiar lo que le había sucedido en el marco urbano que la albergaba era mostrar su extinción como clase. Esto es lo que hizo Eugène Atget cuando, en una imagen tras otra, fotografió las calles de París vacías de gente, como si estuviera en «la escena de un crimen».

El rostro del tiempo

La reinención del «retrato» por la fotografía tuvo que esperar a la década de 1920, afirma Benjamin. Aquí el individualismo burgués cedió su lugar a la despersonalización que pertenece a una estructura diferente de la sociedad: una estructura más colectiva, como en las masas de rostros plasmados apasionadamente en las películas del director ruso Sergei Eisenstein; o una más anónima, como en *Mujer hablando por teléfono* de Aleksandr Rodchenko [1]; o una más sociologizada, como en los «tipos» sociales catalogados por el fotógrafo alemán August Sander a finales de la década de 1920, en su *Antlitz der Zeit* [1929], por ejemplo, y a principios de la década de 1930 [2, 3].

Al regresar cuatro años después al problema de la fotografía y el cine en su ensayo «La obra de arte en la época de su reproductibili-

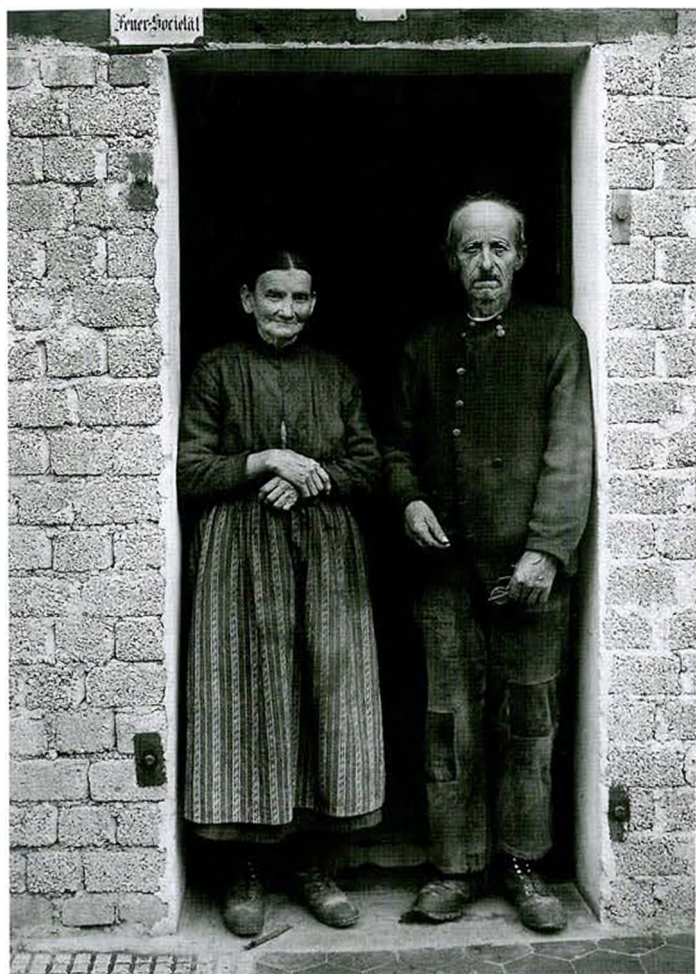


1 • Aleksandr Rodchenko, *Mujer hablando por teléfono*, 1928

Copia en gelatina de plata, 39,5 x 29,2 cm

dad técnica», Benjamin cambió el análisis anterior basado en la clase por otro fundamentado en los modos de producción. El valor de uso de una obra, razonó, no puede separarse de las condiciones en las que se produce. En las sociedades primitivas estas condiciones suponen inevitablemente la fabricación manual, ya sea mediante procedimientos artesanales o por la simple transferencia de propiedades mágicas a un objeto mediante el toque del chamán o sacerdote. Este «valor de culto», que a menudo se lleva a cabo fuera de la vista de la comunidad, depende de la autenticidad del objeto sagrado, cuyas propiedades de curación u otras no será inherente a meras réplicas o reproducciones. La cultura de las copias grabadas de obras

1930-1939



2 • August Sander, *Pareja de agricultores*, ca. 1932
Copia en gelatina de plata, 26 x 18,2 cm

de arte originales que comienza a desarrollarse en el Renacimiento añade «valor de exposición» al valor de culto y es evidente que impone un nuevo uso al objeto de arte, que implica su impacto de propaganda al circular su imagen a través de canales papales o diplomáticos. Pero esta forma de copia traza una clara distinción entre ella y el original artístico cuya condición de original no se menoscaba. Benjamin llama «aura» a esta condición de la obra, con lo que designa su singularidad intransferible. La artesanía que produce la copia grabada participa del modo de producción del original; los dos llevan la huella de su creador.

Con la industrialización, las condiciones de producción cambian radicalmente, al crearse ahora una matriz o «molde» del que producir en serie los objetos. La producción en serie entró en el mundo de la imagen inicialmente a través de la litografía, que, aunque dibujada a mano, se imprime mecánicamente. Pero la fotografía no tardó en imponerse por completo como reproducción mecánica. El trabajo a mano no interviene al tomar la fotografía ni en su impresión y, en consonancia con otras formas industriales, su matriz —el negativo— no es su «original» ya que no guarda una semejanza completa con la imagen terminada. En cambio, la fotografía es un múltiple sin original. «De la placa fotográfica, por ejemplo, son posibles muchas copias; preguntarse por la copia auténtica no tendría sentido alguno», escribió Benjamin.

La autenticidad y el aura conectados al original están, pues, estructuralmente lejos del objeto producido mecánicamente, que, como señala Benjamin, «al multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible». Si esa presencia pudiera definirse como vinculada al lugar y al tiempo de su origen y por tanto psicológicamente distante de su espectador, la reproducción mecánica saltaría esa distancia. Satisface «la necesidad de adueñarse de los objetos en la más próxima de las cercanías, en la imagen, más bien en la copia, en la reproducción». La reproducción mecánica desarrolla, pues, una pulsión psicológica correspondiente, con su propia forma de ver: «Quitarle su envoltura a cada objeto, triturar su aura, es la signatura de una percepción cuyo *sentido para lo igual en el mundo* ha crecido tanto que incluso, por medio de la reproducción, le gana terreno a lo irrepetible». Así pues, una serialización de la (base de la) producción comienza a llevar a cabo una serialización de la visión, la cual impulsa a su vez el gusto por la serialización en la obra de arte misma (superestructura). Pasando del modo de producción al «valor de uso», Benjamin escribe ahora: «La obra de arte reproducida se convierte, en medida siempre creciente, en reproducción de una obra artística dispuesta para ser reproducida». El número de artistas cuya obra ha sido «dispuesta para ser reproducida» consciente o inconscientemente (desde Duchamp hasta Warhol y más allá) confirma la predicción de Benjamin de que el cambio en el modo de producción barrería todos los valores estéticos ante ella. «En vano se aplicó por de



3 • August Sander, *Hacendado y su esposa*, 1924
Copia en gelatina de plata, 26 x 18,3 cm

▲ 1914, 1918, 1960c, 1964b, 1966a



1930 - 1939

pronto mucha agudeza para decidir si la fotografía es un arte (sin plantearse la cuestión previa sobre si la invención de la primera no modificaba por entero el carácter del segundo)», escribió.

El museo fuera de los muros

En 1935, Walter Benjamin no fue el único que planteó «la cuestión previa» en relación con la fotografía. El novelista y personaje político de izquierdas francés André Malraux (1901-1976) entendió también el medio como transformador de «la naturaleza entera del arte», pero llegando a conclusiones diametralmente opuestas a su homólogo alemán. En lo que coincidieron fue en el hecho de que la fotografía liberó al original del lugar para el que estaba hecho y volvió a colocarlo en un lugar totalmente nuevo, más cerca de su espectador y reorganizado para un nuevo conjunto de usos. También coincidieron en que esta extracción desnaturaliza en cierto modo las obras originales, ya que en el proceso de incorporarse a la fotografía que reproduce esas obras, «han perdido», como sostenía Malraux, «sus propiedades como objetos». Pero donde estos dos autores discrepaban era en la interpretación de esta pérdida, pues para Malraux, «de la misma manera, han ganado algo: la máxima significación en cuanto a estilo que pueden adquirir».

Esta estilización que permitía la fotografía estaba en función de las clases de primeros planos y ángulos de cámara excéntricos que comenzaron a vincularse en la década de 1920 con lo que se llamó ▲ «nueva visión» fotográfica. La capacidad de la fotografía para las alteraciones masivas de la escala original (pequeños sellos de cilindros ampliados hasta ser de las mismas dimensiones visuales que bajos relieves monumentales, por ejemplo), su capacidad para usar ángulos de cámara extraños o iluminaciones teatrales para llevar a cabo deslumbrantes reinversiones (erigiéndose de este modo las figuras de terracota de la antigüedad sumeria en parientes de las esculturas de Joan Miró en el siglo xx), y sus posibilidades de arrancar un fragmento enmarcado espectacularmente de una obra más grande por medio del corte o el recorte: todo esto interviene quirúrgicamente en la unidad estética del original para permitir nuevos y sorprendentes injertos. La conclusión que extrae Malraux de esto es un saludo al medio que lo hace posible: «La estética clásica iba de la parte al todo; la nuestra, que a menudo va del todo al fragmento, encuentra un precioso aliado en la reproducción fotográfica».

La fotografía es, pues, la gran niveladora, el medio de someter los objetos de cada periodo y cada lugar a una suerte de homogeneidad estilística, para que asuman los rasgos de «nuestra estética». Y el beneficio de este procedimiento es un compendio de información total acerca del arte del mundo que es posible gracias a la nueva herra-

mienta. Este compendio, el libro de arte, es lo que Malraux comenzó a llamar «el museo sin muros» [4]. La expresión original francesa —«musée imaginaire» (museo imaginario)— hace salir la antimaterialidad de la operación, su impulso para reducir la materialidad del objeto a la virtualidad de la imagen, un impulso que no se reforzará hasta más avanzado el siglo, cuando el museo imaginario alcance de verdad cobertura mundial y su hogar virtual no sea el libro de arte sino Internet.

Si para Malraux el valor del libro de arte reside en que democratiza la experiencia del arte al llevarlo a las vidas de un número de personas muy superior que el que han conseguido los museos elitistas (un valor que aumenta exponencialmente merced a Internet, a juicio de los entusiastas de la «autopista de la información»), no era ésta su función primordial. En cambio, era que, por medio de su concatenación de reproducciones fotográficas, el libro recodifica las obras de arte de «objetos» a «significados»; según sus palabras, las obras ganan «la máxima significación en cuanto a estilo que pueden adquirir». El libro de arte es, pues, una máquina semiótica; y la fotografía es lo que le da influencia. Pues la fotografía es el gran facilitador de la comparación, del paso de la contemplación de una obra aislada a la experiencia diferencial de ella, surgiendo su significado —como el lingüista Ferdinand de Saussure nos había asegurado que lo haría— en relación con lo que no es.

Uno de los primeros textos de Malraux, un prefacio de 1922 para el catálogo de una exposición, presenta ya esta idea del arte como un amplio sistema semiótico, un coro múltiple de significado. Malraux escribió en ese texto: «Podemos sentir sólo por comparación. Quien conozca *Andromaque* o *Phèdre* se hará una idea mejor del genio francés leyendo *A Midsummer Night's Dream* que leyendo todas las demás tragedias de Racine. El genio griego se entenderá mejor comparando una estatua griega con una egipcia o asiática que conociendo cien estatuas griegas».

Malraux, a los veinte años de edad, no dio por sí solo con esta concepción de la estética como comparativa y por tanto como fundamentalmente semiótica. Mientras trabajaba como aprendiz del marchante de arte Daniel-Henry Kahnweiler, Malraux fue adoctrinado en una experiencia de las artes plásticas que se inspiraba en la historia del arte alemana y en la estética cubista, es decir, en una manera de ver que había prescindido de la idea de la forma como belleza en favor de una concepción de ella como «lingüística». El arte clásico, como absoluto estético para el gusto occidental, había instituido la belleza como el ideal de la práctica y la experiencia artísticas. A finales del siglo XIX, el historiador del arte suizo Heinrich Wölfflin había relativizado este absoluto afirmando que el clasicismo sólo puede «leerse» dentro de un sistema comparativo mediante el cual puede contrastarse con el Barroco. Creando un grupo de vectores formales mediante los cuales hacer esas lecturas comparativas —lo táctil frente a lo óptico, lo plano frente a lo recesivo, la forma cerrada frente a la forma abierta— Wölfflin transmutó la forma en la condición del signo lingüístico: opositivo, relativo y negativo. La forma no tenía ya valor en sí misma, sino sólo dentro de un sistema y en contraste con otro conjunto de formas. El componente estético no era ya bello; era significativo.

La relación de Kahnweiler con esta temprana historia del arte estructuralizante en Alemania influyó en su propia interpretación del Cubismo. Pues el marchante de Picasso entendió la explotación del arte africano por los cubistas, por ejemplo, como un gran avance hacia la

producción de formas que actuaran como signos. Malraux adoptó esta máxima, y nunca la olvidó. El arte produce signos que pueden leerse comparativamente. La comparación descentraliza y desjerarquiza el arte, pues la comparación actúa sobre la yuxtaposición de sistemas, de todos los sistemas: el este frente al oeste, lo alto frente a lo bajo, lo refinado frente a lo popular, el norte frente al sur. Y la fotografía, al fragmentar y aislar los elementos significativos desde dentro de la complejidad de una obra, es la ayuda última para esta lectura.

Si el voluminoso estudio que finalmente surgió de la contemplación de este problema por Malraux se tituló *Las voces del silencio* (1951), se debió a que los «textos» —a los que llamó «ficciones»— que esas lecturas pueden producir liberarían un nuevo poder de la obra de arte muda. Es esta transformación en un sistema de significado que compensa lo que la reproducción se lleva, sin dejar margen para lamentar que estas figuras hayan perdido «su significación original como objetos y su función (religiosa o de otro tipo); las vemos», declaró, «sólo como obras de arte y nos hacen caer en la cuenta sólo del talento de sus creadores».

Benjamin había dicho que «en la época de la reproducción técnica de la obra de arte lo que se atrofia es el aura de ésta»; Malraux insistió en conservar la idea de aura al margen de lo transformada que estuviera. La «ficción» creada por el libro de arte transmite lo que llama «el espíritu del arte». Y este espíritu el que la reproducción libera para contar su historia, sin importar hasta qué punto lo haga en silencio. «Y así es que, gracias a la unidad ciertamente engañosa impuesta por la reproducción fotográfica a una multiplicidad de objetos, desde la estatua hasta el bajo relieve, desde los bajos relieves hasta las impresiones de sellos, y desde éstas a las placas de los nómadas, un «estilo babilónico» parece surgir como entidad real, no una mera clasificación, como algo que se asemeja, en cambio, a la historia de la vida de un gran creador».

La copia «original»

Las fechas parecen tener su propio centro de gravedad: el año 1935 no fue sólo el momento en que Benjamin y Malraux contemplaron el destino del arte en manos de la reproducción, sino que también fue el año en que Duchamp comenzó a crear su propio museo sin muros, aunque si iba a contar o no «la historia de la vida de un gran creador» (el propio Duchamp), como sucedía siempre en el caso de Duchamp, es rehén del extremo sentido de la ironía del artista. La *Boîte-en-valise* [5] se inició en 1935 como una gran retrospectiva de la obra de Duchamp hasta esa fecha llevada a cabo mediante 69 reproducciones, incluidas pequeñas réplicas de varios *readymades*. Miniaturizando la exposición del museo hasta el tamaño de una caja portátil, este «libro de arte» establece de manera inconfundible una semejanza familiar con el muestrario del viajante. Es de este modo como las elocuentes «voces del silencio» de Malraux se recomponen para anuncios publicitarios y el «espíritu del arte» se reelabora a la luz de la mercancía.

Pero nada es sencillo en Duchamp. Durante los cinco años siguientes produjo minuciosamente sus reproducciones mediante el laborioso método de la impresión de colotipos, en la que el color se aplica a mano mediante plantillas, por término medio treinta para cada una de esas pruebas. Al ejecutarlas personalmente, se convirtieron en color.



1 - Marcel Duchamp, *Boîte-en-valise*, 1935-1941 (versión de 1941)
 Assemblage, dimensiones variables

originales (coloreados originales), que derivaron a la mutación estética extrema de las copias «originales» autorizadas (algunas de ellas incluso firmadas y autenticadas) de las obras originales, algunas de las cuales (los *readymades*) eran a su vez múltiples absolutos. En esta perspectiva interminable de espejos enfrentados, el original y la reproducción continúan de este modo cambiando de lugar, con Duchamp definiendo ahora las máximas de Benjamin mediante el regreso al toque autenticador del artista, y ahora metiendo la nariz en el «gran creador» de Malraux encadenando este espíritu a la representación compulsiva de la repetición serializada.

Resumiendo el efecto de la *Boîte*, David Joselit ha escrito que podría parecer que está a punto de apuntalar la «identidad artística de Duchamp mediante un resumen coherente de su obra, pero como una representación compleja de la repetición compulsiva —la misma forma de repetición que Freud asoció con la pulsión del inconsciente de muerte y Eros— Duchamp representó un yo que es alternativamente orgánico e inorgánico, masculino y femenino. El acto de copiar constituye y destruye a la vez el yo. [...] Se había encontrado a sí mismo: un *readymade*».

BIBLIOGRAFÍA

- BENJAMIN, Walter, *Illuminations*, Nueva York, Schocken Books, 1969 [ed. cast.: *Iluminaciones* (I, II y III), trad. Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1971, 1972 y 1975].
- , *One Way Street*, Londres, New Left Books, 1979 [ed. cast.: *Dirección única*, trad. Juan J. del Solar, Madrid, Allaguara, 2002].
- BONK, Ecke, *Marcel Duchamp: The Box in a Valise*, Nueva York, Rizzoli; y Londres, Thames & Hudson, 1989.
- JOSELYN, David, *Infinite Regress: Marcel Duchamp 1910-1941*, Cambridge, Mass, MIT Press, 1998.
- MALRAUX, André, *Museum without Walls*, trad. Stuart Gilbert y Francis Price, Nueva York, Doubleday, 1967.
- , *The Voices of Silence*, trad. Stuart Gilbert, Princeton, Princeton University Press, 1978 [ed. cast.: *Las voces del silencio*, trad. Damian C. Bayón y Elva de Lóizaga, Buenos Aires, Emecé, 1956].

En el marco del *New Deal* de Franklin D. Roosevelt, Walker Evans, Dorothea Lange y otros fotógrafos reciben el encargo de documentar la Norteamérica rural asolada por la Gran Depresión.

Dos películas inolvidables del cineasta documental estadounidense Pare Lorentz (1905-1992) —*The Plow That Broke the Plains* (1936) y *The River* (1937)— surgieron de las muchas producidas por el Departamento de Información de la Farm Securities Administration (FSA), un organismo del gobierno de los Estados Unidos creado en 1936 como parte del *New Deal* del presidente Franklin D. Roosevelt. Los dos films eran documentales de las condiciones de crisis de la Norteamérica rural asolada por la Gran Depresión, el primero representaba el territorio semidesértico de Oklahoma, y el segundo las catastróficas inundaciones del sistema fluvial del Mississippi.

Pero más allá de limitarse a documentar la difícil situación de las víctimas de estos desastres naturales, Lorentz estaba decidido a conseguir al menos otras dos cosas: articular la causa humana de estos hechos en el persistente uso incorrecto de la tierra por sus propietarios y hacer propaganda de programas gubernamentales concretos para abordar esta situación, como la Tennessee Valley Authority (TVA) y sus proyectos de construcción de presas en el sistema del río Mississippi. Y para que el segundo objetivo fuera efectivo, Lorentz tenía que captar la imaginación del público, primero informando a los ciudadanos de un país inmenso con partes que no habían visto nunca o de las que apenas sabían; y segundo, imprimiendo a su película objetiva la pulsión emocional de un relato de ficción. Sólo de este modo podía superar la caracterización derivada de algunas partes del Congreso de los Estados Unidos según la cual los programas de Roosevelt eran una forma del «socialismo» al que muchos estadounidenses temían, al tiempo que contrarrestaba esa demonización propugnando una versión de ese mismo socialismo (es decir, la centralización de la autoridad necesaria para la TVA, o el uso de las cooperativas agrarias para reestructurar las perspectivas del campesino arrendatario).

A las olas ámbar de grano...

En vísperas de su traslado a la FSA para dirigir su Departamento de Historia, Roy Emerson Stryker (1893-1975) mantuvo largas reuniones con el sociólogo Robert Lynd para matizar su propio sentido de la misión con respecto al documental. Salió de estas sesiones con la idea de coordinar los esfuerzos del Departamento preparando «guiones de filmación» que se distribuirían al equipo de fotógrafos que trabajaban a sus órdenes. Una versión previa de uno de esos guiones dice:

CASA, NOCHE

Fotografías que muestran las diversas maneras en que grupos con diferentes ingresos pasan la noche, por ejemplo:

Indumentaria informal
Escuchando la radio
Partida de bridge
Atuendo más preciso
Invitados

Es evidente que el carácter estático de este «guión» lo aparta del espléndido flujo del relato cinematográfico, que puede controlar su propio impulso temporal, pasado en unos pocos segundos dramáticos, por ejemplo, de las gotitas que se deslizan de las ramas en la primavera de Wisconsin a la inmensa curva del Mississippi al llegar al Delta, como Lorentz hizo en *The River*. Y de hecho, la idea de Stryker sobre cómo reunir los resultados de las imágenes que sus fotógrafos acumularían durante los nueve años de sus esfuerzos colectivos (formados por más de 100.000 imágenes) no era un relato secuencial sino un contenedor espacial: una carpeta o archivo enciclopédico, organizado por categorías y subcategorías y subdivisiones de éstas.

El uso inmediato que se dio a las fotografías de la FSA fue el suministro de información visual al público, ya fuera a través de los libros y las exposiciones del gobierno o, con mayor eficacia, a través de los medios de comunicación de masas, en semanarios ilustrados recién fundados como *Life* (nacido en 1936) o *Look* (nacido en 1937). Para Stryker, el material de la FSA era, sin embargo, sustancialmente distinto del fotoperiodismo en el que estas revistas prosperaron, ya que entendía la fotografía periodística como «dramática, todo sujeto y acción», mientras que, por otra parte, dijo: «La nuestra muestra lo que hay en [la] parte de atrás de la acción». En contra del sujeto y el verbo de la fotografía periodística, Stryker definió la obra de la FSA como adjetivo y adverbio.

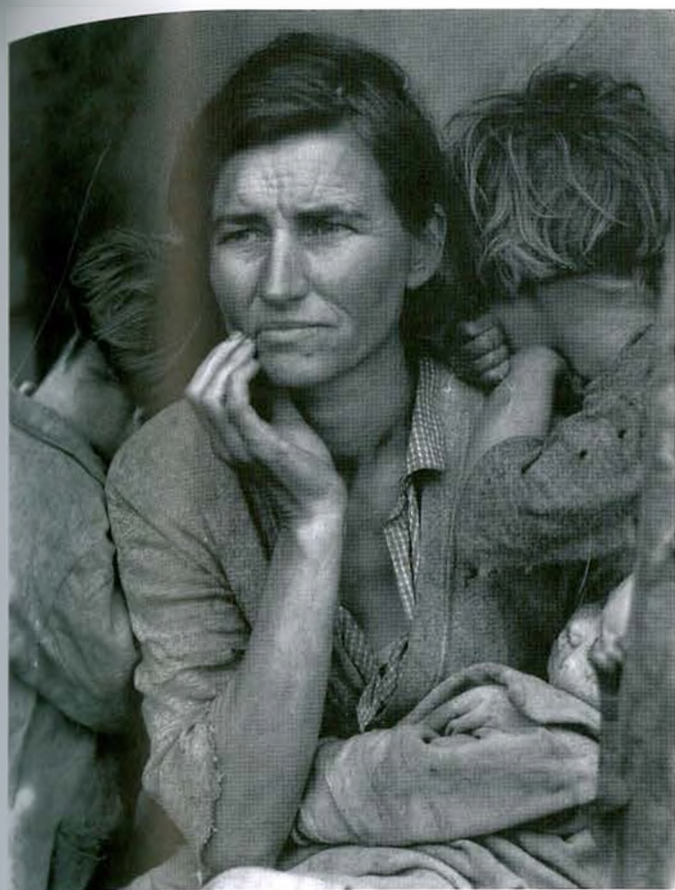
Esta descripción es probablemente tan buena como cualquiera de *Madre emigrante* [1] de Dorothea Lange, la fotografía que tal vez como ninguna otra representaría el atractivo emocional, la eficacia y el carácter de cauterización de la memoria de la obra de la FSA. Porque esta imagen no lleva asociada acción alguna, a no ser que llamemos acción a la mirada de su modelo hacia un futuro totalmente incierto. Y en cuanto a la relación del adjetivo y el verbo, en su ida y venida entre lo universal —la lectura que sugiere de una «dignidad humana» atemporal que surge de una situación de desesperación— y

En el periodo que media entre la toma de posesión de Franklin Delano Roosevelt como presidente de los Estados Unidos, en enero de 1933, y el verano de 1935, el gobierno federal llevó a cabo una serie de proyectos de prestaciones laborales en un intento de ayudar al ingente número de desempleados generados por la Gran Depresión. A requerimiento de Henry Hopkins, director de la Civil Works Administration, se hizo una pequeña asignación para los artistas a través del Public Works of Art Project. Este programa, típico de la primera fase de la ayuda federal, fue efímero (sus fondos se agotaron en cuatro meses) y objeto de controversia política. En Nueva York, los afortunados que fueron contratados dedicaron el tiempo a limpiar y reparar las estatuas y los monumentos de la ciudad; al desaparecer se vieron obligados a engrosar de nuevo las listas de prestaciones sociales.

En el verano de 1935, Hopkins había logrado convencer a Roosevelt de que creara la Works Progress Administration, un colosal programa de prestaciones laborales que «sacaría a América del subsidio de desempleo y la pondría de nuevo a trabajar». Tal como dijo Hopkins: «A quienes se ven obligados a aceptar la caridad, aunque sea a regañadientes, primero se los compadece, después se los desdeña». Durante sus seis años, la WPA dio trabajo a un promedio de 2.100.000 trabajadores y gastó 2.000 millones de dólares. Sus casi 250.000 proyectos iban desde la recogida de hojas con rastro hasta la construcción de aeródromos. Como había hecho en la Civil Works Administration, Hopkins se aseguró de que el dinero se canalizase a los artistas. En consecuencia, durante este mismo periodo el 5 por ciento de los fondos de la WPA (46 millones de dólares) y el 2 por ciento de sus empleados (38.000) se asignaron a las artes creativas e interpretativas. Para las artes visuales esto significó el Federal Arts Project, dirigido por Holger Cahill, además del cual hubo un Proyecto Federal de Música, un Proyecto de Teatro y un Proyecto de Escritores.

En Nueva York, unos 1.000 artistas se incorporaron a la nómina de la FAP en sus primeros cuatro meses. Las directrices que exigían que los pintores se dividieran entre las divisiones de murales y de caballete también ordenaban un proceso de selección según el cual los artistas se clasificaban en «no cualificados, intermedios, cualificados o profesionales», y su nivel salarial se regulaba conforme a estos grados. Tradicionalistas y modernos competían ferozmente por el poder administrativo y el control de este y otros procesos. Aunque los tradicionalistas dominaban en términos generales, un pequeño grupo de artistas abstractos encabezados por Burgoyne Diller y Harry Holtzman (discípulos de Piet Mondrian) pudieron conseguir suficiente poder para asignar murales a jóvenes pintores abstractos como Arshile Gorky, Stuart Davis, Byron Browne, Jan Matulka e Ilya Bolotowsky.

El efecto del Federal Arts Project fue abrumador en la reunión de artistas de una manera nueva: los artistas no sólo se ayudaban unos a otros a sortear las reglas burocráticas, sino que también las oficinas de la WPA a las que acudían a recoger sus cheques y sus encargos se convirtieron en lugares de reunión junto con los bares y cafés del Village. No obligados ya a trabajar en empleos a tiempo parcial, estos artistas a tiempo completo se veían ahora como una sola comunidad.



1. Dorothea Lange, *Madre emigrante*, 1936

La particularidad de la mujer que la cámara capta, esta imagen constituye un ejemplo de la clase de «realismo humanitario» que Stryker apoyaba. De hecho, la fotografía de Lange, a la que se llamaría «Virgen de los emigrantes», crea ciertos ecos con las pinturas religiosas, ya sean la proyección de la madre de Cristo a las más humildes mujeres campesinas romanas del pintor italiano del siglo XVII Caravaggio, o una obra como *Cristo muerto* de Rosso Fiorentino (1525-1526) que, como la imagen de Lange, sitúa la figura del *Ecce homo* entre dos ángeles que la flanquean.

El tenor redentor sugerido para la obra de Lange por tales comparaciones no desentonaba con una preocupación general del estudio. Un contemporáneo de Stryker escribió: «Se podía sentir la Depresión ahondarse pero no se podía mirar por la ventana y verla. Los hombres que perdieron su trabajo quedaron fuera de la vista. Estaban callados y había que saber cuándo y dónde encontrarlos». Stryker vio la misión de su estudio, con su búsqueda de los detalles de la vida rural y la pobreza de las pequeñas ciudades, como un proyecto «para encontrarlos». Y se recreó en las fotografías en toda una gama de tipos humanos, cuyos rostros, pensaba, proclamaban la voluntad y la capacidad para sobrevivir a las máximas penalidades. Stryker diría más tarde: «Los rostros eran para mí la parte más importante del archivo».

Pero si Stryker leía un mensaje de supervivencia y redención en las fotografías, otros han entendido que proyectan globalmente un mensaje totalmente distinto. El historiador Alan Trachtenberg, por ejemplo, ha escrito: «Si hay un gran tema general en el archivo de la FSA, es sin duda el fin de Norteamérica rural y su desplazamiento por una cultura comercial y urbana, con sus relaciones de mercado. Automó-

viles, películas, postes de teléfono, vallas publicitarias, alimentos enlatados, ropa de confección: estos iconos familiares del archivo indican una gran convulsión [...] una profunda ruptura en la relación de la sociedad americana con su «naturaleza» y con la producción de sustento de la tierra».

En esta lectura, en la que las imágenes del archivo de trenes pasando junto a silos de grano pueden entenderse como representaciones de la máquina como agente de mayor empobrecimiento de los desposeídos, o las reiteradas imágenes de vallas publicitarias anuncian la sustitución de los rótulos manuscritos por los impresos, se anuncia un alejamiento importante respecto al rostro humano. Y en ese cambio puede percibirse el desacuerdo de Stryker con el más famoso de sus fotógrafos. Porque Walker Evans (1903-1975) sentía predilección precisamente por las fachadas de edificios y los carteles que proyectaban una tierra vaciada de su contenido «humano» a la que Stryker se resistía [2].

El estilo de la FSA

Walker Evans se incorporó al proyecto de Stryker en 1935, cuando la FSA recibía aún el nombre de Resettlement Administration, y trabajó para él durante dieciocho meses. Sus diferencias se manifestaron como la ruptura entre la exigencia de Evans de un «registro puro» y el deseo de Stryker de imágenes que promovieran el cambio social o político, un deseo que condujo al fotógrafo decididamente no adscrito al estudio Ansel Adams (1902-1984) a quejarse a Stryker: «Lo que tienen no son fotógrafos. Son un grupo de sociólogos con cámaras». De hecho, Evans puso cuidado en separarse del verdadero documental, tér-

mino que no quería aplicar a su obra, diciendo: «El término debería ser estilo documental. Mire, un documento tiene un uso, en tanto que el arte es en realidad inútil. Por lo tanto, el arte no es nunca un documento, aunque puede adoptar ese estilo».

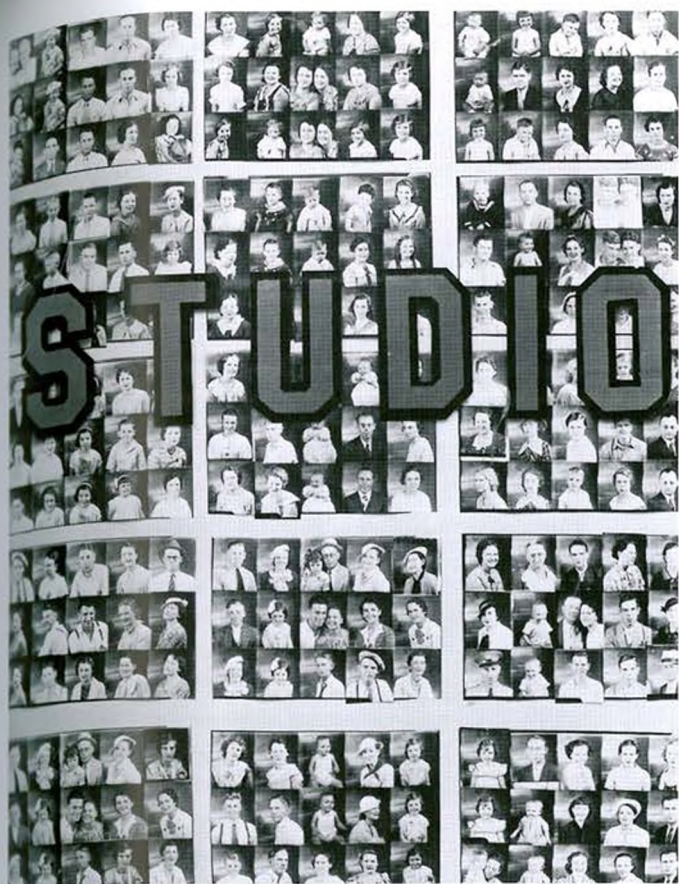
La afirmación en apariencia paradójica de Evans —que el documental podía ser sólo otro «estilo», si bien el estilo en el que la fotografía «como tal» se esencializa— contiene toda una estética que se desarrolló en torno al medio en la década de 1930, que se incorporó lentamente a los años de posguerra y floreció plenamente en la década de 1960 para convertirse en la postura oficial de árbitros del gusto fotográfico y de la historia de la fotografía como el Departamento de Fotografía del Museum of Modern Art. Aunque el museo apoyó con entusiasmo la obra de Evans, el fotógrafo documental a quien se consideraría el representante más perfecto de la esencia de la fotografía fue un francés que trabajó en las primeras décadas del siglo, Eugène Atget (1856-1927).

Al igual que la obra de Evans, las fotografías documentales de Atget fueron encargadas en el contexto de diversos estudios: de la Biblioteca de la Ciudad de París, de sociedades anticuarias francesas, de gremios de constructores, etc. Pero también como Evans, la obra de Atget estableció fuertes relaciones con sensibilidades estéticas que iban más allá de lo sociológico para alojarse con firmeza en los gustos del arte contemporáneo. Fotografías como *Penny Picture Display*, *Savannah* de Evans, con sus hileras de hojas de contacto pegadas a un escaparate convertidas en sinónimo de la superficie de la propia impresión, el rótulo del escaparate —STUDIO— como fuerza tan compresiva como cualquiera del *collage* cubista, se consideraron autorreflexivamente modernas en vez de documentales. Y si esa postura autorreferencial podía encontrarse en Evans, esta misma posición podía descubrirse



2 • Walker Evans, Casas. Atlanta, Georgia, 1936

Copia en gelatina de plata



3 - Walker Evans, *Penny Picture Display, Savannah, 1936*

Copia en gelatina de plata

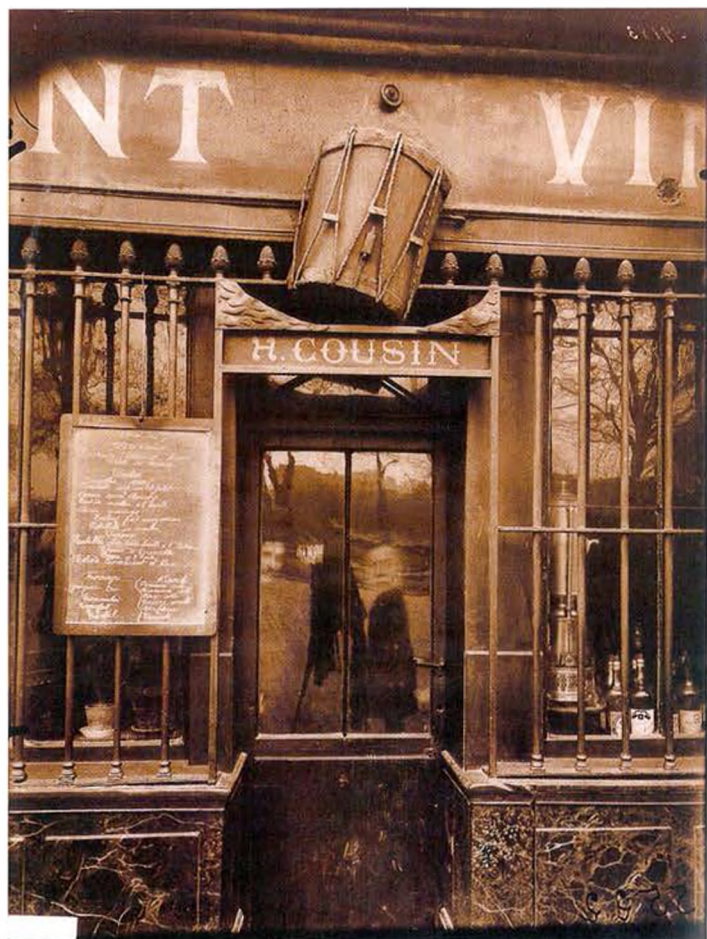
con idéntica facilidad en Atget. Sus fachadas de cafés parisinos se presentan como brillantes ejercicios modernos, fotografiados frontalmente, de tal manera que el reflejo del cuerpo de Atget de pie junto a su cámara fija envuelta se deposita en el cristal de la puerta en el mismo punto en que el rostro curioso del propietario del café atraviesa la misma superficie especular desde dentro para posarse, mágicamente, encima del cuerpo del cámara, sumiendo el espacio que hay delante y detrás de la superficie de la imagen en único plano liso [4].

De hecho, Atget fue adoptado por todas las variedades de la sensibilidad moderna a partir de la década de 1920. Sus montajes «encontrados» de reflejos de escaparates fueron surrealistas para los surrealistas; sus «acumulaciones» de mercados de viejo fueron imágenes de la vida en serie de la mercancía para la Neue Sachlichkeit alemana; sus limpios jardines franceses fueron paisajes sublimes para los estilos estadounidenses que se desarrollaron a partir del Precisionismo como forma de «fotografía directa» que incluyeron a Paul Strand, Edward Weston (1886-1958) y el Ansel Adams que había acusado a Stryker de sociologismo. De hecho, podían encontrarse tantos «Atgets» diferentes entre los 8.000 negativos que dejó que podría ser difícil centrar todos ellos en la clase de obra que asociamos con un autor concreto, con su coherencia que refleja la unidad orgánica de una sola persona y la intencionalidad centrada de una conciencia individual.

Pero si el Museum of Modern Art se decidió a hacerlo fue porque, en las décadas de 1960 y 1970, la idea misma de un «autor» fotográfico se proyectaría a través de la fórmula del «estilo documental» de Evans, que ahora se proclamaba como la esencia del arte de la fotografía. Para comprender esto debemos tener en mente a la vez dos

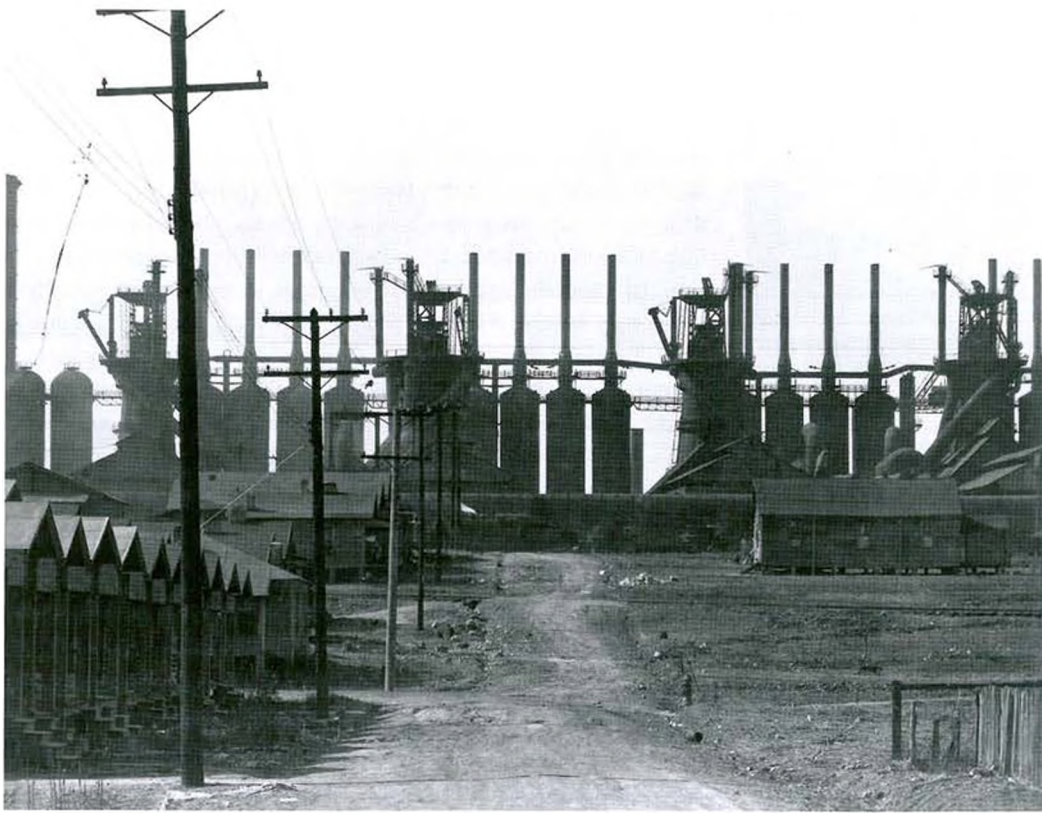
ideas (contradictorias): la idea de la transparencia total de la fotografía documental con su referente en el mundo real, o contenido, un contenido con el que no se interfiere en modo alguno; y la idea del estilo como registro del propio temperamento del artista, su visión, su conciencia configuradora. Pero también debemos considerar que hay un plano en el que estas dos contradicciones pueden resolverse. Es el de la cámara misma, o más bien la superficie de la placa-cristal en la que, en una cámara réflex, la imagen en la lente se refleja para la visión del fotógrafo; es ahí donde la imagen se previsualiza cuando se dirige a abandonar el mundo real del que es «despegada» para entrar en la otra realidad aplanada de la «imagen». Es esta diferencia entre el mundo de la materia y el mundo de la imagen el que el fotógrafo ve en el espejo de la cámara réflex, una diferencia que otorga a ese fotógrafo una distancia irónica, una relación de «segundo grado» con la realidad que puede registrar en los propios resultados. Y es este registro, por muy sutil que sea, el que entra en la obra como estilo.

El estilo de Evans se construye precisamente a partir de este segundo grado. La valla publicitaria en el margen de la carretera sostenida absolutamente paralela a la superficie de la imagen de modo que sólo un pequeño fragmento del paisaje se asoma por detrás de sus bordes, enfrenta la propia representación ilusionista en la valla del interior de una casa con los datos ahora aplanados de la cámara del mundo real de tal modo que el colapso entre las dos produce la sensación de que la realidad y la ilusión cambian de lado, convirtiéndose la realidad misma en simulacro. O en sus fachadas de casas inexpresivas, herma-



4 - Eugène Atget, *Café «Au Tambour», Quai de la Tournelle, 1908*

Copia en gelatina de plata (virada a sepia)



1930-1939

nadas, aplanadas por la cruda iluminación que parece convertirlas en dibujos de sí mismas, la sensación de su existencia como «duplicados» o meras copias no sólo repite esta sensibilidad de simulacro sino que también la une a la naturaleza duplicativa y serial de la fotografía. Esta frontalidad y este aplanamiento tan coherentes dentro de Evans convierte finalmente incluso las acererías y las viviendas de los trabajadores de una ciudad empresarial en una mera «imagen» de sí mismas, irreal y siniestra [5].

Pero si estos rasgos son propios del estilo de Evan —personal, inconfundible, original—, también están dispersos en todo el abanico del material fotográfico de la FSA. Se encuentran, por ejemplo, en las fotografías de Arthur Rothstein de fachadas rítmicas, lisas de las infraviviendas de los aparceros, sus desafortunados hospedajes grabados en formas elegantes por la luz, o en las hileras paralelas de revistas *Newsstand* de John Vachon, con sus repeticiones alineadas de las mismas portadas. De hecho, si Alan Trachtenberg llamó la atención hacia ese desplazamiento de lo natural por lo mecánico como el «tema general» del archivo de la FSA, no fue para convertir a Walker Evans en el «autor» del archivo. Pero tampoco convertiría a Stryker en ese «autor», como algunos estudiosos hacen ahora. En cambio, fue un intento de dispersar la autoría como tal, haciendo que el ámbito del estudio y la especificidad maquinal de la cámara se entrecrucen en cierto momento del tiempo histórico.

La muerte del autor

Esta despersonalización de la idea misma de autor también está presente, como cabía imaginar, en cierta rama de la valoración crítica de la obra de Atget. Si el deseo del Museum of Modern Art de unificar la

inmensidad de su producción en torno a una única intención de autor coincidió, históricamente, con la súbita aparición a mediados de la década de 1960 de la fotografía como un tipo de obra de arte enardecido y coleccionable, también coincidió con la proclamación de la «muerte del autor» por el estructuralismo. La institución de la «función de autor» o del «efecto de autor» en lugar de un sujeto original, la dispersión de ese sujeto en el laberinto de un espacio textual cuyas miríadas de voces ya escritas y oídas que cualquier pretendido autor se limita a citar; todo esto considera la autoría como nada más que un efecto del espacio de una multiplicidad de archivos o, como señala Michel Foucault, de discursos. Para el crítico estructuralista, Atget «mismo» es simplemente un «efecto de autor», cuya fuente fracturada es la multiplicidad de los muchos archivos para los que trabajó.

BIBLIOGRAFÍA

- AGEE, James, y EVANS, Walker, *Let Us Now Praise Famous Men*, Boston, Houghton Mifflin, 1941 [ed. cast.: *Elogiemos ahora a hombres famosos*, Barcelona, Seix Barral, 1993].
- LEVINE, Lawrence W., y TRACHTENBERG, Alan, *Documenting America, 1935-1943*, Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 1988.
- MORRIS HAMBOURG, Maria et al., *Walker Evans*, Princeton, Princeton University Press, 2004.
- NESBIT, Molly, *Atget's Seven Albums*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1992.
- SZARKOWSKI, John, *Atget*, Nueva York, Museum of Modern Art, 2000.
- STRYKER, Roy E., y WOOD, Nancy, *In This Proud Land: America 1935-1943 As Seen in the FSA Photographs*, Greenwich, Conn., New York Graphic Society, 1973.

Las potencias europeas compiten entre sí en los pabellones nacionales de arte, comercio y propaganda en la Exposición Internacional de París, mientras los nazis inauguran en Múnich la exposición «Arte» degenerado», una amplia condena del arte moderno.

El 19 de julio de 1937 se inauguró en Múnich, ciudad insignia del nazismo, la exposición «Arte» degenerado», al día siguiente de que Hitler inaugurase la de «Gran Arte Alemán» en la inmensa Casa del Arte Alemán de nueva construcción al otro lado de la calle. Los nazis querían que las dos muestras fueran demostraciones complementarias de tipos raciales y motivos políticos en el arte. La primera pretendía desvelar la degeneración del arte moderno como intrínsecamente judío y bolchevique; la segunda, exhibir la pureza del arte alemán como manifiestamente ario y nacional socialista (irónicamente, solo seis de los 112 artistas de «Arte» degenerado» eran judíos). Según el ministro de Propaganda, Joseph Goebbels, el arte degenerado «insulta al sentimiento alemán, o destruye o confunde la forma natural, o simplemente revela una ausencia de aptitud manual y artística adecuada».

El arte nazi se presentaba como su antítesis: de temática archinacionalista, exaltaba el «sentimiento alemán» y, de estilo architradicionalista, blincaba la «forma natural» con un revestimiento neoclásico, como en las figuras infladas de sus escultores más destacados, Arno Breker (1900-1991) y Josef Thorak (1889-1952). En gran medida, pues, la estética nazi proyectaba una imagen paranoide del arte moderno y reaccionaba contra esta imagen en su propio arte. Con este fin, tildaba de abyecto el arte de los «primitivos», los niños y los enfermos mentales, las afiliaciones principales que se usaron para condenar el arte moderno en «Arte» degenerado», que también acusaba a este arte de «falta de respeto» a la religión, la feminidad y el ejército [1].

Pero las dos exposiciones no fueron complementarias en cuanto a asistencia: «Arte» degenerado» atrajo cinco veces más visitantes que

1930-1939



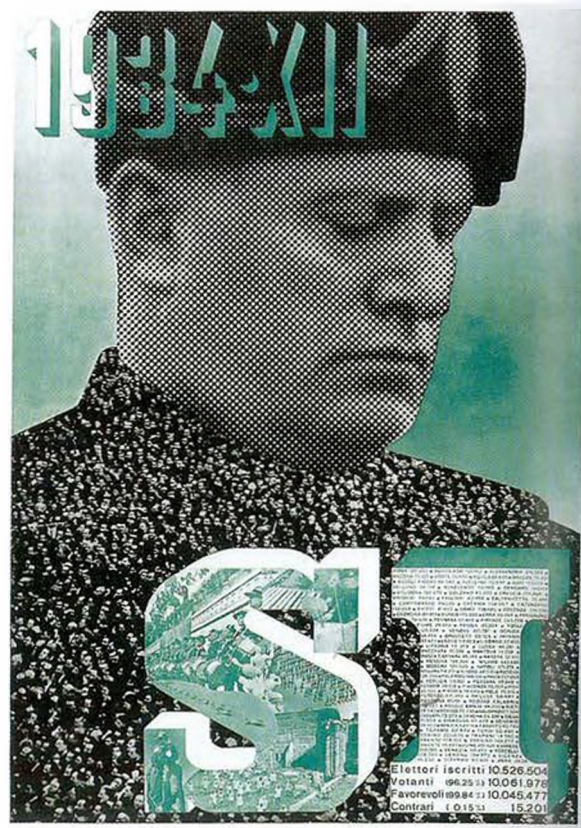
1. Sala 3 de la exposición «Arte» degenerado», 1937, Múnich
Muestra del montaje de la pared sur, incluida la pared dadaísta

«Gran Arte Alemán» –dos millones sólo en Múnich, casi un millón más en su gira por otras 13 ciudades de Alemania y Austria en los tres años siguientes–. Sigue siendo la muestra de arte moderno más visitada. Se trata de una estadística sumamente ambigua: si la obra era tan repulsiva, ¿por qué atrajo a tantos espectadores? ¿Es el desprecio nacido del resentimiento la respuesta más «popular» al arte moderno? ¿Había formas alternativas, incluso subversivas, de ser espectador, una que apreciaba en secreto el arte que veía (existen algunas pruebas de ello)? La muestra fue sólo un acto entre muchas otras exposiciones antimodernas, películas antisemitas, quemadas de libros, etc. Además, «Arte» degenerado» exhibió sólo 650 de las 16.000 obras modernas confiscadas en 32 museos de arte públicos sólo en 1937, la mayoría de las cuales fueron quemadas, se «perdieron» o se vendieron para sacar dinero, procedencia que colecciones de todo el mundo siguen aceptando. Así pues, por infame que fuera, la exposición sólo fue un único episodio de una larga guerra contra la cultura moderna, una purga total de las instituciones progresistas. En 1933 los nazis cerraron la **▲ Bauhaus**; en 1935, Hitler ordenó la erradicación de todo arte moderno; en 1936, Goebbels prohibió la crítica de arte no nazi; etc. Ésa es la penetración cultural de un Estado totalitario, y la importancia política del movimiento antimoderno para el régimen nazi.

El cuerpo político

Para el historiador del arte ruso Igor Golomstock, varios principios regían las políticas artísticas de los regímenes totalitarios del periodo de entreguerras (incluye por igual la Unión Soviética estalinista y la Italia fascista): el arte se consideraba un arma ideológica; el Estado asumía el monopolio sobre las instituciones culturales; el movimiento artístico más conservador se convertía en oficial; y todos los demás estilos se condenaban. Estas reglas tienen excepciones, sobre todo las dos últimas, especialmente con Mussolini. El movimiento moderno era anatema en muchos aspectos, pero no siempre por ser antitradicional o antiburgués. Al principio Mussolini adoptó el Futurismo por su ideología de la destrucción, y todos estos regímenes intentaron sustituir las antiguas afiliaciones de cultura y clase por nuevas identificaciones con el líder, el partido y el Estado. Sin embargo, ningún régimen podía tolerar las deformaciones modernas del cuerpo. Y así, los nazis condenaron el Expresionismo, aunque fuera «alemán», con más virulencia que la abstracción, a la que consideraban «bolchevique», para gran disgusto del expresionista Emil Nolde, miembro del Partido Nazi que estuvo bien representado en «Arte» degenerado». En general, el arte moderno era peligroso porque privilegiaba al individuo en cuanto a visión original, estilo singular, redención personal, etc. Más aún que sus deformaciones, este «subjetivismo» iba en contra del imperativo colectivo de los regímenes totalitarios, la necesidad de unir a las masas psíquica y casi físicamente con el líder, el partido, el Estado [2]. En este esquema el cuerpo individual sólo podía figurar el cuerpo político, y a menudo se imaginaba como fóbicamente intacto, incluso fálicamente agresivo, como en *Disposición* de Breker [3], una figura alegórica del militarismo nazi.

Por una parte, cada cultura totalitaria tenía que representar su régimen político con sus símbolos específicos –la esvástica teutónica recuperada por Hitler para su bandera nazi, o las antiguas *fascas* de los legisladores romanos (un hacha sobresaliendo de un haz de varas ata-

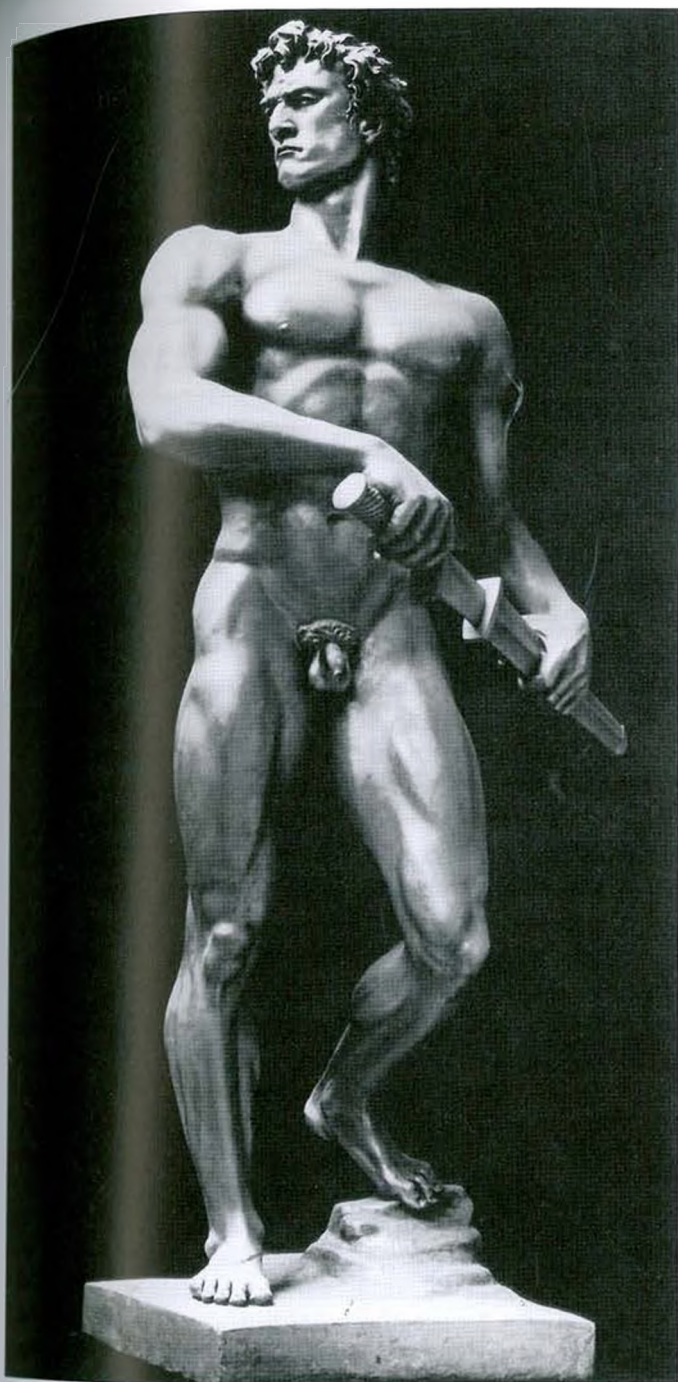


2 • Xanti Schawinsky, 1934-Año XII de la Era Fascista, 1934

Cartel tipográfico, 95,7 x 71,8 cm

do con una correa roja) recuperadas por los fascistas italianos para el logotipo de su partido. Por otra parte, tenía que representar a este régimen como *no* específico, suprahistórico, incluso transcendental: de ahí el uso general de un neoclasicismo monumental. (Otro fenómeno sumamente ambiguo es que otros gobiernos, no considerados totalitarios, han recurrido también a este lenguaje por motivos semejantes.) En esta regresión al neoclasicismo, señala Golomstock, la antigua jerarquía de los géneros académicos se recuperó y reestructuró. El retrato real se convirtió en el retrato del jefe del partido y conservó su «tendencia a deificar». La pintura de historia se convirtió en el «tema histórico-revolucionario» y conservó su tendencia a mitificar, con los líderes, mártires del partido (en el caso de los nazis o fascistas) o héroes-trabajadores (en el caso de los estalinistas) representados como «creadores de la historia». La pintura de género se convirtió en representaciones del trabajo como una «lucha encarnizada o una fiesta lúdica». Y la pintura paisajista se trataba «como una imagen de la Madre Patria [...] o como un escenario de transformaciones sociales, el llamado «paisaje industrial»». Las pinturas «histórico-revolucionarias» estaban especialmente cargadas, pues también tenían otra contradicción a la que enfrentarse: había que contar la historia de la nación, pero su época más grande sólo comenzaba con el régimen totalitario. En este escenario restrictivo, los mejores héroes, es decir los más seguros, eran los alegóricos o los muertos o ambos. Este modo de alegoría y culto a los muertos impregnó también la arquitectura totalitaria.

Sin embargo, el término «totalitario» confunde tanto como esclarece. Políticamente, elide el hecho fundamental de que el nazismo y el fascismo (que no son precisamente idénticos) lucharon implacable-



3 • Arno Breker, *Disposición*, Berlín, 1939

Bronce, altura 320 cm

mente contra el comunismo. En el campo artístico solamente, los neoclasicismos de los tres regímenes eran tan diferentes como los mitos nacionalistas a los que servían. Los nazis idearon un neoclasicismo masivo con el fin de postular una Alemania aria como la heredera guerrera de la Grecia de la antigüedad, en tanto que los fascistas produjeron un neoclasicismo de líneas elegantes para presentar una Italia fascista como la resurrección moderna de la Roma de la antigüedad. El academicismo un tanto *kitsch* de la Unión Soviética fue diferente de los anteriores: al no estar estrechamente vinculado a mitos originarios de la antigüedad, su «Realismo Socialista» se centró en la ideología presente, es decir, según las palabras del comisario de cultura Andrei Zhdanov, «educar a los trabajadores en el espíritu del comunismo».

La intensidad del movimiento antimoderno también varió de un régimen a otro. Mussolini permitió la coexistencia, de hecho la combinación, de algunas formas modernas (del arte futurista a la arquitectura racionalista) con algunas formas reaccionarias. De este modo, como ha sugerido el crítico estadounidense Jeffrey Schnapp, el fascismo utilizó la «sobreprroducción estética» para encubrir su inestabilidad ideológica. Y aunque Stalin suprimió el Constructivismo, también empleó a algunos de sus jefes, como Aleksandr Rodchenko y El Lissitzky. (El argumento reciente, propuesto por el crítico ruso Boris Groys, según el cual Stalin fue la personificación del ingeniero constructivista de la cultura es reduccionista, de hecho antimoderno por derecho propio.) El carácter antimoderno de los nazis era el más sólido, pero ellos también combinaron formas atávicas del ritual (por ejemplo, las concentraciones del partido en el Nuremberg Zeppenfeld diseñado por Albert Speer [1905-1981]) con formas avanzadas de medios (por ejemplo, *El triunfo de la voluntad* [1935] la película de Leni Riefenstahl [1902-2003] sobre la concentración del partido en 1934, «El nacimiento de una nación» nazi). En diferentes aspectos, pues, los tres regímenes mezclaron lo moderno y lo reaccionario. Aun cuando les atraía lo moderno por su transgresión de la cultura burguesa, les repugnaba su alejamiento de las masas; y aunque estaban deseosos de explotar los efectos manipuladores del espectáculo de los medios, eran reacios a sacrificar las bases comunitarias de la cultura arcaica.

Algunos de estos conflictos y contradicciones afloraron en la Exposición Internacional de París, que se inauguró en mayo de 1937 durante el gobierno de Léon Blum, la alianza en el Frente Popular de socialistas y comunistas contra el fascismo. Con varias exposiciones de arte (tanto tradicional como moderno) y muchos pabellones nacionales, el inmenso espacio se extendía desde el Hôtel des Invalides hasta la orilla del Sena en el Trocadéro, con la Torre Eiffel (emblema de exposiciones anteriores) como centro. Algunos pabellones ofrecían exposiciones de arte y comercio, otras resaltaban relatos en fotomontaje de la nación; otros combinaban las dos clases de piezas. Aunque pretendía ser una feria internacional comprometida con la paz (con una Torre de la Paz en su extremo septentrional), la Exposición Internacional estuvo dominada por una guerra cultural que pronto se convirtió en militar de verdad. De hecho, estaba ya en marcha la Guerra Civil española, que presionó aún más los enfrentamientos aquí.

El enfrentamiento fundamental tuvo lugar en la orilla derecha del Sena, poco más arriba del Pont d'Iena [4]. Allí el pabellón soviético, diseñado por Boris Iofan (1891-1976), arquitecto primario de monolitos estalinistas, se alzaba enfrente del pabellón alemán, diseñado por Albert Speer, arquitecto principal del orgullo hitleriano. (En el *continuum* entre cultura y guerra que estaba en juego aquí, este maestro constructor de los nazis sería ministro de armamentos durante la Segunda Guerra Mundial.) En sus memorias *Dentro del Tercer Reich* (1970), Speer reveló que un boceto secreto del pabellón soviético influyó en su diseño: «Un par de figuras esculpidas de 33 [metros] de altura, en una alta plataforma, avanzaban triunfalmente hacia el pabellón alemán. En consecuencia diseñé una masa cúbica, también elevada sobre robustos pilares, que parecía controlar aquella invasión, mientras de la cornisa de mi torre un águila con una esvástica en las garras miraba hacia abajo a las esculturas rusas. Me dieron una medalla de oro por el edificio; y también a mi colega soviético».

▲ 1921, 1926, 1928



LES MOTIFS DE SCULPTURE QUI COURONNENT TROIS DES PRINCIPAUX PAVILLONS ÉTRANGERS
L'Allemagne (Aigle profanes) Schmidt-Erkens; L'U.R.S.S. (Industrie et l'agriculture, groupe en acier de M^{me} Moustine); L'Italie (les diverses corporations, par les sculpteurs Savatini, Mascheroni, Fontana, Minguzzi et Bertoldi)

4 • Detalles de los pabellones nazi (arriba, izquierda), soviético (arriba, derecha) e italiano (abajo) en la Exposición Internacional de París, 1937

Tal como sugiere Speer, los dos pabellones se entendieron como ejemplos iguales de propaganda eficaz, pero la semejanza termina aquí. La construcción soviética servía de pedestal cinético que empujaba hacia delante al *Obrero industrial y muchacha de granja colectiva* esculpidos por Vera Mukhina (1889-1953), como hacia la prominencia histórica mundial; son encarnaciones escultóricas del proletariado como nuevo héroe de la historia. Nadie podría confundir este conjunto con el *Monumento a la Tercera Internacional* (1920) propuesto por el constructivista ruso Vladimir Tatlin: estas figuras alegóricas representaban a la Unión Soviética de Stalin, en concreto sus brutales planes quinquenales para industrializar la producción y colectivizar la agricultura. Pero, al igual que el *Monumento*, el pabellón soviético ascendía dinámicamente, aquí a la unión de la hoz y el martillo, los emblemas comunistas de la fábrica y la explotación agrícola. Y tal como también sugiere Speer, este avance fue detenido de hecho por el pabellón alemán, un templo opresivo del poder imperial que anunciaba una idea muy diferente de la nación y la historia; por señalar sólo lo obvio, culminaba en emblemas del partido, no en figuras del trabajo.

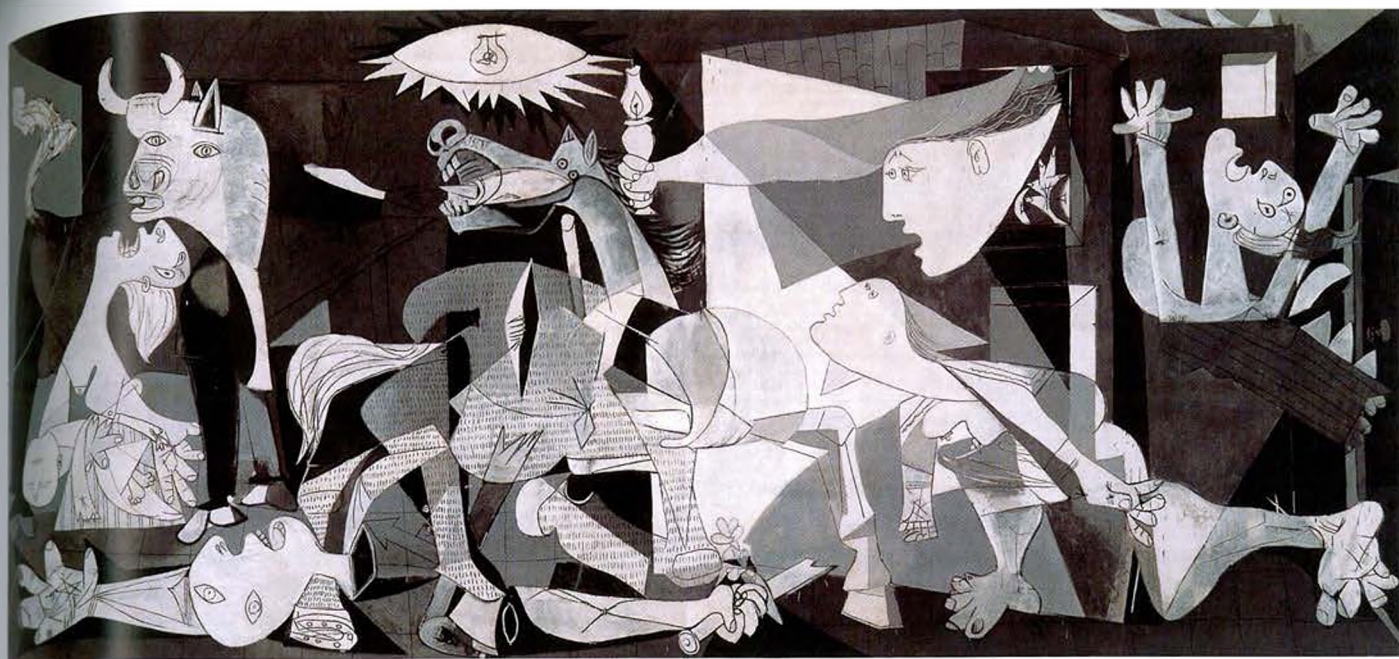
Aunque su construcción de acero puede parecer moderna, este pabellón estaba vestido de piedra caliza alemana, por no hablar de las losas con esvásticas de color dorado y rojo empotradas entre sus entrepaños. Y aunque su fachada listada pueda parecer moderna, esto

sólo «purificaba» la referencia clásica de las columnas y el entablamento. De hecho, el pabellón era un pastiche tipológico disfrazado de monumento puro, pues incluso cuando su torre aludía a un templo clásico, su exhibición había aludido a una iglesia medieval, en cuyo «ábside» había una reproducción de la Casa del Arte Alemán maurleana diseñada por Paul Troost (1878-1934), el predecesor recientemente fallecido de Speer como principal arquitecto jefe nazi, un «retablo» apropiado en esta arquitectura de la muerte. Porque lo que está en juego en estas alusiones históricas es la ambición orgullosa de subsumir la historia, de hecho trascenderla. Y esta ambición era programática. Speer y Hitler, artista frustrado y arquitecto aficionado por derecho propio, idearon una «teoría de la ruina» de la arquitectura, según la cual las edificaciones nazis (como la descomunal Gran Sala concebida por Speer para el nuevo Berlín ordenado por Hitler) se construirían para que durasen más allá del milenio del Reich de los Mil Años, para someter a toda la posteridad a un sobrecogimiento sublime ante sus gloriosas ruinas. Así pues, «muerta» ya en su neoclasicismo, esta estética intentaba dominar el tiempo a título póstumo, convertir el tiempo en un espectáculo de dominación. Tal vez sea esto lo que Walter Benjamin tenía en mente cuando escribió las últimas líneas de su famoso ensayo sobre la nueva «humanidad» configurada por esos espectáculos: «Su alejamiento de sí misma ha alcanzado un grado tal que puede experimentar su propia destrucción como placer estético de primer orden».

Una réplica moderna

En el marco de la guerra de pabellones se libró también una batalla de figuras. Eliminada de la mayor parte del arte moderno durante las dos primeras décadas del siglo, la figura humana regresó con fuerza en el *rappel à l'ordre* (llamada al orden) de las décadas de 1920 y 1930, no sólo en el arte reaccionario sino también en la política antidemocrática, en la que, de nuevo, la identificación con el cuerpo del líder, el partido y el Estado se tornó imprescindible. Figuras como las soviéticas de *Obrero industrial y muchacha de granja colectiva* no eran precisamente realistas: eran tipos alegóricos no sólo de la camaradería sino de la igualdad en el trabajo comunista. No menos alegóricos, los *Grupos monumentales* de Thorak que flanqueaban el pabellón alemán resaltaban lo contrario: aquellos tríos de un hombre desnudo y dos mujeres desnudas insistían en la diferencia sexual. Esta insistencia concordaba con las estrictas divisiones de la sociedad nazi en su conjunto, pero también se percibe aquí una trascendencia psíquica, como si el ego corporal fálico del ideal masculino nazi exigiera un otro «femenino» al que agredir, un otro representado en diferentes aspectos por judíos, bolcheviques, homosexuales, gitanos, etcétera.

Las figuras italianas de la otra orilla del Sena volvían a ser diferentes. Aquellas representaciones con túnicas de diversas corporaciones pretendían conectar el Estado fascista con la Roma de la antigüedad (la misma asociación se proponía en el interior del pabellón italiano). Pero en vez de dar vida al pasado, petrificaban el presente y convertían aquella historia mítica de Italia en una clase *kitsch* de baile de disfraces. También eran diferentes las dos fotografías de dos mujeres (el cambio de medio es significativo) que destacaban en las exhibiciones de fotomontajes del pabellón español, que estaba bajo el control del gobierno republicano del Frente Popular. La mujer de la izquierda,



Pablo Picasso, *Guernica*, 1937
 Óleo sobre lienzo, 349 x 777 cm

muerta en el traje tradicional de Salamanca, está muda y adusta, como si llevase encima la carga de su condición de fetiche folclórico, mientras que la mujer de la derecha avanza hacia nosotros con el uniforme de la milicia, desbordando la realidad, con la boca abierta para cantar o gritar. La metáfora aquí es de metamorfosis: la mariposa militante de la resistencia republicana sale del capullo de la tradición nacionalista, como afirma la leyenda: «Liberándose de su envoltura de superstición y miseria, de la esclava inmemorial nace LA MUJER, capaz de participar activamente en el desarrollo del futuro». A diferencia de las figuras fascistas, se despoja del pasado en nombre de un futuro liberado; pero, a diferencia de las figuras soviéticas, lo hace con una especificidad geográfica que hace real su lucha.

Y era real. En febrero de 1936, el Frente Popular ganó las elecciones en España; en julio, el general Francisco Franco encabezó una rebelión armada que desembocó en tres años de guerra civil entre los nacionalistas (principalmente el ejército, la Iglesia y los industriales) y los republicanos (principalmente socialistas, comunistas, anarquistas y liberales, apoyados por vascos y catalanes). Hitler y Mussolini ayudaron activamente a los nacionalistas, mientras Stalin apoyaba débilmente a los republicanos. Éste era, pues, el campo de batalla que había detrás de la mujer militante del pabellón, un pabellón que relacionaba la resistencia democrática y el arte moderno en varios niveles. El edificio, una construcción corbusieriana diseñada por Josep Lluís Sert (1902-1983), era moderno, al igual que sus principales contenidos: dos pinturas de protesta ejecutadas en nombre de la causa republicana: *Payés catalán en rebeldía* de Miró y *Guernica* de Picasso, el eje de la exposición [5].

El 26 de abril de 1937, la Legión Cóndor alemana había bombardeado la población vasca de Guernica. Picasso, que se había convertido en director simbólico del Museo del Prado de Madrid un año antes, pintó *Guernica* en seis semanas, con motivos y formas tomadas de una obra híbrida cubista-surrealista de esa época. La enorme pintura muestra a cuatro mujeres aterrorizadas: una cae de una casa en lla-

mas; otras dos huyen distorsionadas por el miedo; la cuarta acuna a su hijo muerto y grita. Un soldado desmembrado yace en el suelo, mientras un caballo relincha en la agonía y un toro nos mira a los ojos. Estos animales atestiguan la bestialidad del bombardeo, pero en este mundo vuelto del revés también poseen una humanidad que aquí parece arrancada de los humanos. Picasso mantiene unidos todos estos desechos mediante una concentración piramidal de figuras y una gama apagada de negros, blancos y grises. Pero su genialidad reside en transformar sus propias invenciones modernas de la fragmentación cubista y la distorsión surrealista en una expresión de indignación: esto es arte moderno al servicio de la realidad política. Respuesta al bombardeo nazi, réplica a la acusación nacionalista de que los republicanos habían profanado los «tesoros artísticos» de España, *Guernica* desafía también las historias míticas de los regímenes totalitarios y rebate las creencias reaccionarias de que el arte político sólo puede ser realista social y el arte moderno nunca puede ser público. Aquí lo moderno se concilia con la referencialidad, la responsabilidad y la resistencia. «¿Ha hecho usted eso?», preguntó un funcionario nazi a Picasso delante de *Guernica*. «No», se cuenta que respondió Picasso, «Lo ha hecho usted».

BIBLIOGRAFÍA

- ADES, Dawn, y BENTON, Tim (eds.), *Art and Power: Europe Under the Dictators 1939-1945*, Londres, Thames & Hudson, 1995.
- BARRON, Stephanie (ed.), «Degenerate Art»: *The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 1991.
- GOLOMSTOCK, Igor, *Totalitarian Art*, Londres, Icon, 1990.
- GROYS, Boris, *The Total Art of Stalinism*, trad. Charles Rougle, Princeton, Princeton University Press, 1992.
- MICHAUD, Eric, *The Cult of Art in Nazi Germany*, trad. Janet Lloyd, Palo Alto, Stanford University Press, 2004.
- SCHNAPP, Jeffrey, *Staging Fascism*, Palo Alto, Stanford University Press, 1996.

Naum Gabo, Ben Nicholson y Leslie Martin publican *Circle* en Londres, solidificando la institucionalización de la abstracción geométrica.

Circle: *International Survey of Constructive Art*, editado por el escultor ruso Naum Gabo (1890-1977) y por el pintor Ben Nicholson (1894-1982) y el arquitecto Leslie Martin (1908-2000), británicos, y publicado coincidiendo con la exposición «Constructive Art» que se celebró en la London Gallery en julio de 1937, es un documento extraordinario. Puede leerse de dos maneras opuestas: como la última boqueada del utopismo que caracterizó a las vanguardias históricas de la década de 1920, o como el primer paso hacia lo que podría llamarse su cooptación y delegación institucionalizada. Merece la pena examinar en detalle el contenido y la composición de este libro, que en un principio pretendía ser una revista pero que al final se produjo en forma de voluminoso almanaque único.

El diseño es decididamente poco llamativo, con su agrupación tradicional de láminas fuera del texto y su tipografía convencional. Esta clara delimitación entre el texto y la imagen recuerda la estricta observancia, en la organización del volumen, de la división de las prácticas artísticas en las bellas artes por medios: las tres primeras secciones se dedican a la pintura, la escultura y la arquitectura, respectivamente, y se ilustran con un énfasis en la continuidad histórica dentro de cada disciplina, combinando las obras de la primera generación de pioneros del «arte constructivo» con las de los artistas y arquitectos del momento en su mayoría británicos).

Sólo la cuarta y última sección, titulada «Art and Life» (El arte y la vida), transmite la sensación de interdisciplinariedad abierta que había sido la *lingua franca* de las pequeñas publicaciones de vanguardia que *Circle* emulaba o a las que respondía, aunque la escasez de ilustraciones de esta sección parece indicar que los editores consideraron que era menos importante que las tres primeras. Consta de textos sobre temas no relacionados entre sí: sobre la enseñanza artística (escrito por el ex director de la Bauhaus Walter Gropius); sobre la coreografía (por la estrella de los Ballets Rusos Leonide Massine); sobre la «Pintura de la luz» (por László Moholy-Nagy, que vivía en Londres desde 1935 pero que semanas después de la publicación de *Circle* sería nombrado director de la New Bauhaus de Chicago); sobre la tipografía (por Jan Tschichold, a la sazón todavía apasionado partidario del diseño de libros constructivista de El Lissitzky pero que no tardaría en ser uno de los más firmes defensores, en su condición de director de tipografía de Penguin Books, del regreso al neoclasicismo en este campo); sobre la «biotécnica» (por el arquitecto checo Karel Honzik, que con ese título proponía una comparación ciertamente inocua entre las formas geométricas que se encuentran en la naturaleza y los principios estructurales del funcionalismo arquitectónico, una burda

imitación de la obra de éxito de Karl Blossfeldt *Urformen der Kunst*, cuya primera edición inglesa data de 1929); y, por último, sobre la «muerte del monumento» (por el historiador estadounidense Lewis Mumford). Si no se intentó resaltar un denominador común entre las diversas contribuciones a esta sección heterogénea, es quizás porque los editores de *Circle* pensaron que esa tarea había sido realizada ya por el breve editorial sin firma y por el largo ensayo de Gabo, «The Constructive Idea in Art» (La idea constructiva en el arte), que figuraba al principio del volumen.

Dados los peligros que se divisaban en el horizonte político —como fue evidente en el pulso competitivo entre los pabellones soviético y alemán en la Exposición Internacional de 1937, que acababa de inaugurarse en París cuando se publicó *Circle*— el editorial sin firma del libro parece, a posteriori, increíblemente ingenuo en su absoluto optimismo. «Una nueva unidad cultural surge lentamente de los cambios fundamentales que tienen lugar en la civilización de nuestros días», comienza el breve texto. *Circle* no es un manifiesto, se nos dice: su objetivo es ayudar a que circule la información entre los practicantes de «la tendencia constructiva en el arte de hoy», que trabajan simultáneamente en varios países, y evitar toda «dependencia de la empresa privada» a fin de llegar directamente al público. El editorial concluye con esta frase: «Esperamos que quede clara una base común y demostrar no sólo la relación entre una obra y otra sino entre esta forma de arte y el orden social general». El ensayo de Gabo, que sigue al editorial, canta la misma melodía. Reconociendo que los esfuerzos de *Circle* tienen lugar después de un siglo de revoluciones que «no han perdonado nada en el edificio de la cultura que se había construido en épocas pasadas», Gabo afirma sin embargo: «Por muy lejos y por muy profundo que este proceso pueda llegar en su destrucción material, no puede privarnos más de nuestro optimismo acerca del resultado final, pues vemos que en el reino de las ideas ahora entramos en el periodo de la reconstrucción».

«Orden social», «periodo de reconstrucción»: es el lenguaje de la «llamada al orden» que había florecido después de la Primera Guerra Mundial, sobre todo en su versión moderna tal como la propugnaba Le Corbusier en *L'Esprit Nouveau*. Como para subrayar esta herencia, *Circle* incluye la intervención del arquitecto en un famoso simposio público celebrado en la Maison de la Culture de París, bajo los auspicios del Partido Comunista («The Quarrel with Realism» [La disputa con el realismo]), donde se muestra tan extasiado como siempre en su alabanza de la Máquina, postura que tenía su reflejo en el ensayo de Leslie Martin «The State of Transition» (El estado de transición).

en la sección del volumen dedicada a la arquitectura. Y, del mismo modo que el Purismo de Le Corbusier fue una reacción contra los «excesos» analíticos del Cubismo, Gabo entiende la tarea del artista «constructivo» como la de construir de nuevo sobre la *tabula rasa* creada por la «explosión revolucionaria» cubista. En su opinión, la función crítica del arte de vanguardia (se habla en concreto del Dadaísmo) es algo perteneciente al pasado:

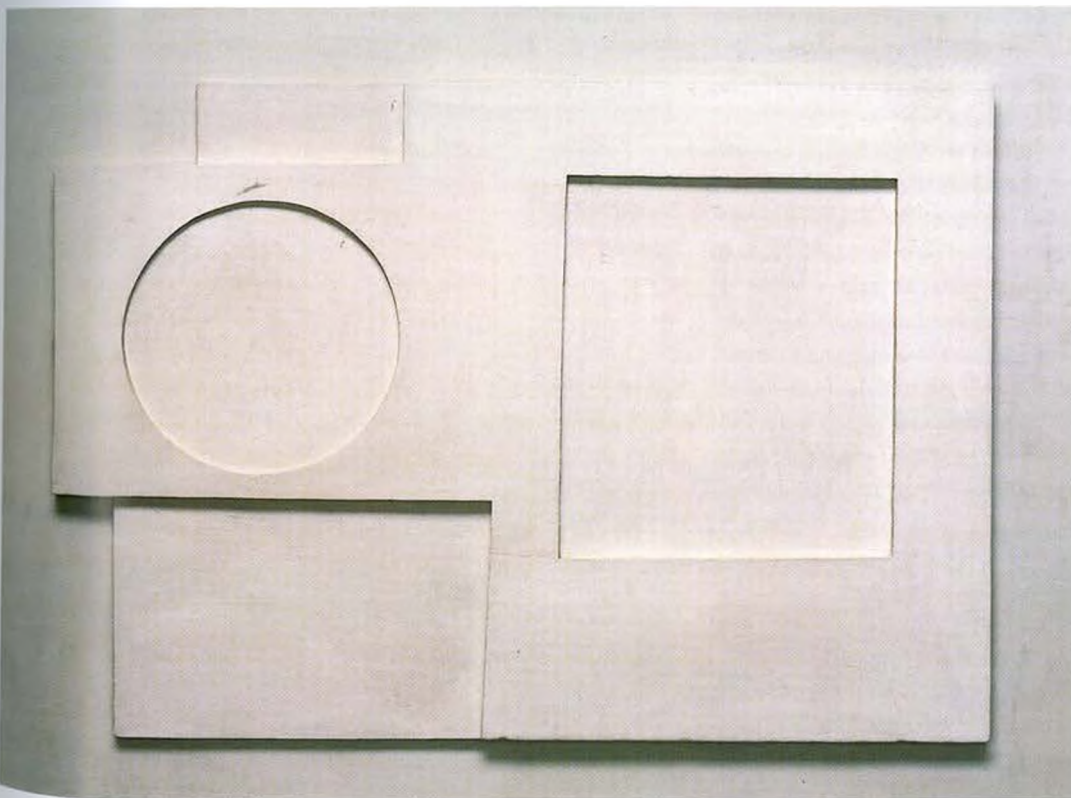
La lógica de la vida no tolera las revoluciones permanentes. [...] La idea constructiva no espera del Arte el desempeño de funciones críticas aun cuando estén dirigidas contra el lado negativo de la vida. ¿De qué sirve mostrarnos lo que es malo sin revelar lo que es bueno?

Finalmente, del mismo modo que Le Corbusier antes que él en *Après le cubisme*, de 1918, Gabo recurre a un paralelismo entre el arte y la ciencia para respaldar su posición. «Podemos encontrar apoyo eficiente para nuestro optimismo en los dos dominios de nuestra cultura en que la revolución ha sido más directa, a saber en la Ciencia y en el Arte». Crítico con un cliché de la literatura según el cual este nuevo arte representaba una «ilustración» de la teoría de la relatividad de Einstein, Gabo previene contra toda analogía pseudomórfica entre las producciones del arte y las de la ciencia (curiosamente, el único científico que contribuyó a *Circle*, J. D. Bernal, precisamente cayó en esa trampa en su ensayo «Art and the Scientist» [El arte y el científico]). El arte y la ciencia no están vinculados directamente, pero comparten una «visión del mundo» común, una búsqueda común de «leyes universales». La principal diferencia entre la postura de Gabo y la de Le Corbusier en este asunto se refiere al estilo que consideran respectivamente más idóneo para la tarea de expresar estas «leyes universales». Tanto Le Corbusier como Gabo abogan por un nuevo humanismo que estaría codificado en formas geométricas, pero

mientras el primero exige el antropomorfismo en el arte, Gabo concibe la abstracción geométrica como la «piedra angular» de su programa: «[La idea constructiva] ha revelado una ley universal según la cual los elementos de un arte visual como las líneas, los colores, las formas, poseen sus propias fuerzas de expresión independientes de toda asociación con los aspectos externos del mundo [y] que su vida y su acción son fenómenos psicológicos autocondicionados arraigados en la naturaleza humana».

La vaguedad de este programa es evidente sobre todo en la elección de pinturas y esculturas contemporáneas reproducidas en *Circle*. Además de la antología de obras de los primeros pioneros, mencionados más arriba (Arp, Brancusi, Braque, Mondrian, Duchamp, El Lissitzky, Gabo, Gris, Léger, Kandinsky, Klee, Malevich, Medunetsky, Moholy-Nagy, Pevsner, Picasso, Taeuber-Arp y Tatlin), *Circle* ofrece un panorama ecléctico de la producción en curso de una segunda generación de artistas abstractos, todos los cuales trabajaban dentro de los parámetros establecidos por sus predecesores. Como en el caso de *Cercle et Carré* y de *Abstraction-Création*, que aparecieron en París en 1930 y 1932 y que, al igual que *Circle*, se utilizaron como plataformas para organizar exposiciones, la mayor parte del arte reciente reproducido por Gabo y sus acólitos representa una versión de nivel medio, academizada de la abstracción geométrica que no tiene otra característica programática que la de ser «no objetiva», por usar el vocabulario de la época.

Las pinturas son muy diversas: las composiciones posmalevicheanas del alemán Friedrich Vordemberge-Gildewart (1899-1962) tienen poco que ver con las ovoides del suizo Hans Erni (1909-); los volúmenes abigarrados y entrelazados del británico John Piper (1903-1992) no guardan semejanza alguna con la serena oposición, en los relieves blancos de Ben Nicholson, de cuadrado y círculo [1], ni con las for-



1 • Ben Nicholson, 1934 (*relieve*), 1934
Óleo sobre tablero tallado. 71,8 x 96,5 cm

mas flotantes del francés Jean Hélion (1904-1987) [2]. Sin embargo, todos son figurativos (en el sentido de que la dualidad de figura y fondo no se pone en entredicho en ningún lugar y de que en cada uno de ellos varias figuras se sitúan sobre un fondo neutro). Además, todos parecen basarse en el supuesto de que alcanzar un estado de equilibrio entre figuras enfrentadas es lo que se le pide al arte, si se quiere de hecho que el arte exprese la clase de «ley universal» solicitada por Gabo. La receta contribuye a veces a elegantes composiciones, pero también puede producir obras superficiales y decorativas. Anunciado por *Circle* como prueba de una «nueva unidad cultural» transnacional, este estilo poscubista, en el que la principal decisión formal consiste en un acto de equilibrio, se estaba convirtiendo de hecho con rapidez en un estilo internacional, la rapidez de cuya propagación se debía en gran medida al hecho de que, con él, la abstracción había perdido su ventaja.

La sección dedicada a la escultura contemporánea, aunque menos ecléctica en la selección de obras, tenía problemas semejantes. A excepción de los móviles de Calder, la mayoría de las obras presentadas son talladas (en madera o mármol) y presentadas sobre pedestales, pues Barbara Hepworth y Henry Moore no tenían ningún reparo acerca del mismo concepto tradicional del «monumento» contra el que arremetió Lewis Mumford en su colaboración al volumen. La posición más reveladora respecto a esta cuestión es quizá la de Gabo, cuyo ensayo «Sculpture: Carving and Construction in Space» (La escultura: Talla y construcción en el espacio) representa un cambio radical de postura. Aunque reproduce algunas de sus primeras obras como la *Kinetic Sculpture* de 1920, es para menospreciarlas como experimentos («más una explicación de la idea de escultura cinética que una escultura cinética»); aunque está a punto de apropiarse de la teoría de su ex rival Tatlin, según la cual cada forma ha de ser determinada de acuerdo con las propiedades de su material, termina propugnando la idea de la forma «absoluta» (absoluta, y por tanto no supeditada a su material); repite el llamamiento de su «Manifiesto realista» de 1920 por la constitución del espacio como material escultórico, pero defiende la posibilidad contraria del traslado de sus volúmenes virtuales de los años anteriores, hechos en plexiglás, a grandes tallas en piedra. Su texto termina con una apología de la escultura como el símbolo más eficiente del poder —ensalza este arte por haber dado a las «masas de Egipto confianza y certeza en la verdad y la omnipresencia de su rey de reyes, el Sol»— que podía haber sido escrita por Aristide Maillol o Arno Breker. Como era de esperar, la mayoría de las obras posteriores de Gabo fueron modelos en miniatura de monumentos. Como ha señalado Benjamin Buchloh, cuando Gabo realizó finalmente uno de esos modelos en gran escala (la escultura situada delante del Bijenkorf de Rotterdam, terminada en 1957), la «discrepancia entre los elementos estructurales y materiales», de forma más notoria en «su red de alambre de bronce que aparenta tensión y función estructural», delataría de forma espectacular el legado de Tatlin.

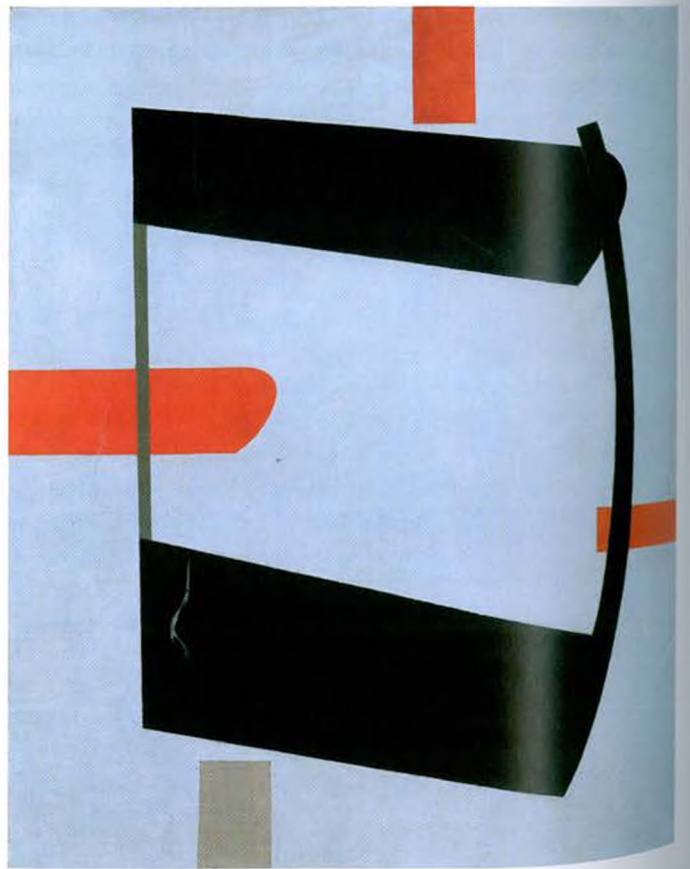
Arte «constructivo» versus Constructivismo

En realidad, Gabo no es constructivista (aun cuando catalogue su arte de «constructivo»), aunque logró convencer a generaciones de historiadores del arte de que era un portavoz legítimo del movimiento (incluido Alfred Barr, que legitimó la reivindicación). Concibe la escul-

tura como la encarnación de una idea racional que podría apelar directamente a la mente del espectador y ser interpretada como una imagen de la conciencia: mediante la transparencia material (plexiglás) de la sencillez formal (simetría, parábola), se tendría acceso al núcleo central de la escultura del cual se proyectan los volúmenes y las superficies. Esta concepción fundamentalmente figurativa de la escultura es muy distinta del Constructivismo de Rodchenko y el grupo Obmokhu, a quienes se oponía, tanto como lo está del de Kazimir Malevich y el grupo *Suprematist*, cuya postura antimonumental constituye la mejor refutación de la posición de Gabo (además de una crítica a la mayor parte de la escultura moderna).

Hay dos serias diferencias entre el programa constructivista y el de *Circle*. La primera es que apenas hay rastros de la esfera política en la publicación inglesa. Al leer la admonición de Gabo de que la idea constructiva no debería forzar al «arte a una construcción inmediata de valores materiales en la vida», podría decirse incluso que es decididamente apolítica. La inmensa cuestión de los nuevos modos de producción y distribución del arte, debatida con tanto fervor por la vanguardia soviética, se pasa por alto totalmente en las páginas de *Circle*, donde la única alusión a la vida de las obras una vez que salen del estudio del artista es una dócil referencia a los males de la «dependencia de la empresa privada» que se menciona más arriba, una clara indicación de que los editores de la revista, probablemente con el telón de fondo del *Art Deco* en mente, temían que su arte se convirtiese en mera decoración para hogares burgueses.

La segunda diferencia importante entre el arte «constructivo» y el arte constructivista se refiere a la cuestión de la composición. Para los



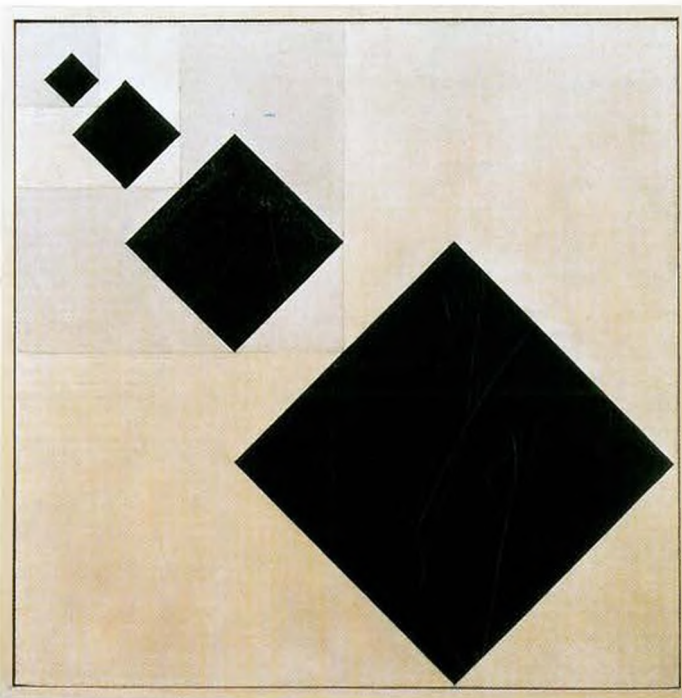
2 • Jean Hélion, *Equilibre*, 1933
Óleo sobre lienzo, 81 x 100 cm

constructivistas, el orden tradicional de la composición era lo que debía ser destruido, porque la arbitrariedad subjetiva de las opciones estéticas suscitadas y las añejas convenciones de sus recursos formales (equilibrio, jerarquía) eran para ellos claves del orden social autoritario del régimen zarista y no tenían lugar en una sociedad revolucionaria. Hicieron todo lo posible para encontrar fórmulas para motivar la organización de una obra de arte de acuerdo con las propiedades de los materiales y los procesos en uso: es esta organización motivada, «subjetiva» (en contraposición a la composición subjetiva, arbitraria) lo que llamaron construcción. Si Gabo hubiera participado en 1921 en el debate del Inkhuik (Moscú) en el que se debatieron tales cuestiones, es indudable que habría formado parte de la minoría perdedora.

En su defensa, sin embargo, cabría recordar que en 1937 se había abolido por completo la oposición absoluta trazada entre composición y construcción por Rodchenko y sus colegas. Además, fuera de Rusia la posibilidad misma de un arte no compositivo tenía muy pocos defensores (y el más articulado de ellos, Wladyslaw Strzeminski, era poco conocido en Occidente, aunque reproducciones de sus obras se aprecian regularmente en *Abstraction-Création*). Sin embargo, una tendencia emergente debería haber atraído a los editores de *Circle*, sobre todo a Gabo, dada su recurrente fantasía acerca de una convergencia de intereses entre el arte y la ciencia: el Arte Concreto de Max Bill, que acababa de ser lanzado en Zúrich (o *Circle* no tenía noticias de él, lo cual es bastante improbable, pues Bill estaba muy bien relacionado, o lo censuraron deliberadamente).

El término «Arte Concreto» no es propio de Bill sino de Theo van Doesburg. Este artista holandés, más conocido por su labor de dirección del movimiento De Stijl y a la sazón radicado en París, había publicado en 1930 una pequeña revista titulada *Art Concret* (sólo se editó un número), en torno a la cual pretendía fundar un nuevo grupo de artistas. En sus páginas, propugnaba un arte que sería programado íntegramente por cálculos matemáticos antes de realizarse («Rechazamos la caligrafía artística», escribió, para agregar: «La pintura que se hace a la manera de Jack el Destripador sólo puede interesar a detectives, criminólogos, psicólogos y psiquiatras».) La publicación no tuvo efecto alguno y el grupo nunca se unió, debido en gran parte a que Van Doesburg murió sólo unos meses después en un sanatorio suizo. Sin embargo, Bill recibió una honda impresión, tanto de los manifiestos de Van Doesburg como de su *Dibujo aritmético*, una variación sobre la *Composición aritmética* [3] en negro, gris y blanco, en la que la lógica de «muñeca rusa» de una figura dentro de una figura transforma una simple oposición —entre un cuadrado negro situado sobre su punta dentro de un cuadrado blanco cuatro veces mayor— en una estructura deductiva que determina exactamente el emplazamiento de cada elemento. El arte de Bill nunca alcanzaría la desnuda simplicidad del lienzo tardío de Van Doesburg; cabría decir que nunca pudo prescindir del «buen gusto», lo que echó por tierra su idea misma de un arte programado a priori por su introyección puramente subjetiva de factores estéticos que no podían cuantificarse, como el color.

Pero al menos teóricamente, la concepción de Bill podía haber ofrecido una salida a los artistas abstractos que no se sintieron obligados por el modelo compositivo poscubista que ofrecía *Circle*. O podrían haber recurrido a Mondrian, y muchos pensaron que en realidad lo hicieron, pero a costa de un burdo malentendido debido en parte a su contribución benevolente a *Circle* y otras publicaciones similares. Si alguien hubiera leído entonces atentamente «Plastic Art and Pure



3 • Theo van Doesburg, *Composición aritmética*, 1930

Óleo sobre lienzo, 101 x 101 cm

Plastic Art» (Arte plástico y arte plástico puro), el largo ensayo de Mondrian que acompaña a la reproducción de sus pinturas recientes en *Circle*, le habría sorprendido esta afirmación: «Lo neoplástico es tan destructivo como lo constructivo», y se habría dado cuenta de que su objetivo último era destruir todas las figuras, un objetivo diametralmente opuesto al de los artistas apoyados por *Circle*. Pero nadie prestó atención, y el arte abstracto figurativo se convirtió en una industria artesanal de la elite cultural, sobre todo en los Estados Unidos, donde durante diez años llenó el Museum of Non-Objective Painting (después llamado Guggenheim Museum) y el Museum of Living Art de Albert Eugene Gallatin, así como las exposiciones de la American Abstract Artists Association, dando mala fama a la abstracción hasta que el Expresionismo Abstracto —cuyos participantes detestaban la AAA— la dejaron de lado.

BIBLIOGRAFÍA

- BUCHLOH, Benjamin H. D., «Cold War Constructivism», en Serge Guilbaut (ed.), *Reconstructing Modernism*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1990.
- LEWINSON, Jeremy (ed.), *Circle: Constructive Art in Britain 1934-40*, Cambridge: Kettle's Yard Gallery, 1982.
- MARTIN, J. Leslie; NICHOLSON, Ben, y GABO, Naum (eds.), *Circle*, 1937; reedición Londres, Faber and Faber, 1971.

1940-1944

- 292 1942a La despolitización de la vanguardia estadounidense llega a un punto sin retorno cuando Clement Greenberg y los editores de la *Partisan Review* dicen adiós al marxismo. YAB
- 297 1942b Cuando la Segunda Guerra Mundial obliga a muchos surrealistas a emigrar de Francia a los Estados Unidos, dos exposiciones en Nueva York reflexionan de diferentes maneras sobre esta situación de exilio. HF
Recuadro: Exiliados y refugiados políticos HF
Recuadro: Peggy Guggenheim RK
- 302 1943 Se publica en Nueva York *Modern Negro Art*, de James A. Porter, primer estudio erudito sobre el arte afroamericano, mientras el Renacimiento de Harlem promueve la herencia y la conciencia de raza. AD
- 308 1944a Muere Piet Mondrian, dejando inacabado *Victory Boogie-Woogie*, obra que ilustra su concepción de la pintura como una empresa destructiva. YAB
- 313 1944b Al estallar la Segunda Guerra Mundial, los «Viejos Maestros» del arte moderno –Matisse, Picasso, Braque y Bonnard– consideran su negativa a huir de la Francia ocupada como un acto de resistencia contra la barbarie: el estilo desarrollado durante los años de guerra presenta un desafío para la nueva generación de artistas. YAB

La despolitización de la vanguardia estadounidense llega a un punto sin retorno cuando Clement Greenberg y los editores de la *Partisan Review* dicen adiós al marxismo.

En julio de 1942 se publicó «Inquiry on Dialectic Materialism» («Encuesta sobre el materialismo dialéctico») en el segundo número de la revista internacional *Dyn*, fundada y editada en México de 1942 a 1944 por el artista austriaco Wolfgang Paalen (1907-1959). Se trataba de tres preguntas que Paalen había enviado a dos docenas de «eminentes estudiosos y escritores», y de las respuestas (no todos contestaron). Las preguntas eran: (1) ¿Es el materialismo dialéctico (la filosofía de Marx y Engels) «la ciencia de un verdadero proceso “dialéctico”»?; (2) ¿Es científico el método dialéctico elaborado por Hegel (con independencia de su apropiación por el marxismo), y en caso afirmativo, «debe la ciencia descubrimientos importantes a este método»?; y (3) ¿Son las leyes establecidas por Hegel en su *Lógica*, leyes que constituyen la base de su método dialéctico, de validez y utilidad universales?

El silencio rencoroso de Breton

Los destinatarios —se incluía su lista completa— habían sido elegidos porque no habían expresado todavía su opinión sobre el asunto, o no la habían expresado en fechas muy recientes, y por su falta de implicación directa en la «política práctica». La mitad de los encuestados respondieron. El más destacado de los que *no* lo hicieron fue André Breton, el fundador del Surrealismo, hasta entonces fervoroso y eficiente seguidor del arte de Paalen. Éste había sido uno de los escenógrafos de la famosa «Exposition Internationale du Surréalisme» celebrada en París en enero-febrero de 1938, y en junio del mismo año Breton había prologado una exposición de sus *fumages*, pinturas realizadas rozando rápidamente con una vela humeante una superficie recién preparada y editando después los resultados, como siempre cuando interviene la concepción surrealista de automatismo [1].

Si hubiera respondido, Breton no habría coincidido con la mayoría de los encuestados, que respondieron «No» a las tres preguntas. La admiración de Breton por Marx y Hegel nunca menguó, y el régimen de Stalin, del que había sido uno de sus críticos más severos desde el comienzo de los procesos de Moscú en 1936, era para él doblemente criminal por cuanto sus actos brutales se cometían en nombre del materialismo dialéctico. Pero el silencio de Breton estaba motivado por el rencor: en el primer número de *Dyn*, publicado en abril de 1942, que había recibido en Nueva York, donde vivía desde hacía menos de un año, se había encontrado con la traición de su protegido, es decir, el breve pero corrosivo «Farewell to Surrealism» («Adiós al Surrealismo») de Paalen. «En 1942, después de todos los fracasos



1 • Wolfgang Paalen, *Ciel de Pieuvre*, 1938
Fumage y óleo sobre lienzo, 97 x 130 cm

sangrientos del materialismo dialéctico y la progresiva desintegración de todos los ismos», afirmaba Paalen, no era ya posible hacer la vista gorda ante la aprobación sumaria por el Surrealismo de ciertas «concepciones en exceso simplistas» de Marx y de Hegel. Descartando asimismo la adhesión del movimiento a los principios axiomáticos de Freud en lo relativo al papel fundamental de los deseos inconscientes en todo el comportamiento humano, en particular en el acto creativo, Paalen propugnaba una mayor familiaridad con «las conquistas y los métodos» de las ciencias físicas por parte de los artistas, pero descartaba la lealtad a todo sistema de pensamiento puramente dogmático y restrictivo.

Breton respondió a Paalen, aunque de forma indirecta, en los «Prolegómenos a un tercer Manifiesto surrealista o no», publicados en junio de 1942 en el primer número de *VVV: Poetry, Plastic Arts, Anthropology, Sociology, Psychology*, una nueva revista surrealista que había lanzado en Nueva York en 1940 (aunque el director oficial era el escultor David Hare [1917-1991]). Reafirmando el espíritu de rebeldía que siempre había animado al Surrealismo, Breton rechazaba la fe ciega en cualquier sistema teórico y, aludiendo al marxismo y al psicoanálisis, haciéndose eco directamente del ensayo de Paalen, subrayaba la facilidad con que un «instrumento de liberación» puede transformarse en un «instrumento de opresión», y señalaba de pasada que ni siquiera las ciencias y las matemáticas son inmunes a esa suerte. Tampoco lo es el Surrealismo, daba a entender Breton cuando de-

nunciaba lo que denominaba «cierta conformidad surrealista», términos con los que se refería a la academización de las prácticas surrealistas en el mundo artístico estadounidense y su comercialización en las industrias de la moda y el cine. (Parece ser que fue aquí donde Breton acuñó el anagrama «Avida Dollars» para menospreciar a Salvador Dalí, a quien consideraba la personificación de esta tendencia.) El más extraño despecho, que ilustraba la observación de Breton según la cual «el hombre podría no ser el centro del universo», estaba reservado para la concepción antropomórfica (y por ende no materialista) del reino animal manifestada por un pensador «excepcional» (materialista) cuya mano «había sido responsable de algunos de los más grandes acontecimientos de nuestra época», cuando había hablado con él cuatro años atrás, en México, sobre la devoción «natural» de su perro. El brillante pensador en cuestión era León Trotsky, a quien, por su condición de refugiado político, Breton pensaba que no podía nombrar públicamente; si acaso, sin embargo, la extraña alusión señalaba certeramente la importancia de Trotsky (cuyo asesinato por Stalin en 1940 afectó profundamente a Breton) para toda persona interesada en el papel de la cultura en aquel terrible momento de la historia.

El Congreso de Artistas Americanos

Es indudable que el dirigente ruso estaba en la mente de algunos destinatarios de la encuesta de *Dyn* que estaban activamente implicados, como editores o como colaboradores asiduos, en la revista literaria antiestalinista *Partisan Review*, editada en Nueva York y fundada en 1934. Entre ellos figuraban Meyer Schapiro, Dwight Macdonald (1906-1982), Philip Rahv (1908-1973) y Clement Greenberg, que al menos ofrecía alguna explicación de su triple respuesta negativa y añadía que «ojalá pudiera decir sí». La mayoría de ellos habían defendido una política radical a principios de la década de 1930, al igual que los artistas a los que su revista comenzaba a celebrar (éstos, que pronto serían los héroes del Expresionismo Abstracto, habían fundado varios sindicatos y organizaciones izquierdistas mientras trabajaban en la WPA). Cuando en el verano de 1935 Moscú puso en marcha la estrategia del Frente Popular, con la intención de crear una alianza internacional de intelectuales contra el fascismo, aquellos jóvenes se habían ofrecido voluntarios para ayudar e incluso para adoptar, de forma momentánea, la causa de un arte y una cultura «proletarios», mientras Breton detectaba enseguida la trampa estalinista, y respondía de inmediato con un virulento ataque contra la política cultural de la URSS y con la defensa de la libertad artística.

Uno de los momentos culminantes de su creciente implicación fue la primera reunión del Congreso de Artistas Americanos, celebrado en Nueva York en febrero de 1936, en el que Schapiro leyó su ponencia «The Social Bases of Art» (Las bases sociales del arte), en la que criticaba con dureza el individualismo del artista moderno (abstracto) como escapismo político que hacía el juego a una nueva clase de mecenas adinerados y diletantes. (A renglón seguido, Stuart Davis, uno de los organizadores del Congreso, rompió definitivamente con su viejo amigo Arshile Gorky por la negativa de éste a participar.)

Los tres procesos ejemplares que se celebraron en Moscú entre agosto de 1936 y marzo de 1938 provocaron la primera mella seria en aquel entusiasmo juvenil (aunque ciertos individuos, como Davis, aguantaron porfiadamente durante algunos años más). Schapiro se

retractó de su anterior sermón antiformalista en «The Nature of Abstract Art» («La naturaleza del arte abstracto»), una brillante reseña de la exposición de Alfred H. Barr, Jr. «Cubism and Abstract Art» («Cubismo y arte abstracto») en el Museum of Modern Art. (La reseña se publicó en la revista *Marxist Quarterly*, de vida efímera, en enero de 1937.) El arte abstracto, afirmaba ahora Schapiro, interactuaba con su contexto histórico en no menor medida que cualquier otra forma de arte, por lo que era perfectamente capaz de desempeñar un papel activo en él. Mientras tanto, *Partisan Review*, que se había fusionado con una revista publicada por el Partido Comunista en la época del primer Congreso de Artistas Americanos, había suspendido su publicación en octubre de 1936, para no reaparecer hasta diciembre de 1937, en esta oportunidad con una posición muy afín a la de Trotsky, a quien una «comisión de investigación» presidida por John Dewey en abril de ese año declaró inocente de los crímenes de los que había sido acusado por Stalin.

Ya en julio de 1937, los editores de la futura reencarnación de *Partisan Review* habían tratado de ganarse a Trotsky, a la sazón exiliado en México, con la esperanza de conseguir su colaboración. Aunque agradeciendo su lealtad, Trotsky retrasó su decisión hasta que hubo recibido algunos números de la revista. Su juicio fue demoledor: en una carta a Macdonald de enero de 1938, afirmaba en tono malhumorado que pese a su inteligencia y cultura, los editores de *Partisan Review* básicamente no tenían «nada que decir». En vez de «buscar temas que no hicieran daño a nadie», la revista debía seguir el ejemplo de los movimientos de la vanguardia artística («naturalismo, simbolismo, futurismo, cubismo, expresionismo, etc.»), que siempre habían presentado su posición mediante las tácticas de choque de la polémica y el escándalo. Las reticencias de Trotsky no habían disminuido dos meses después, cuando remitió una carta a Rahv, pero su insistencia en que la revista debía mantener una apertura «ecéctica» en cuestiones de estética y apoyar cualquier «movimiento artístico joven y prometedor» que se presentara indica que la política cultural se había convertido para él en un elemento importante en su lucha contra Stalin. Trotsky cedió finalmente: el factor decisivo fue la llegada de André Breton a México en mayo de 1938, de la que Trotsky informó inmediatamente a la revista, ¡recomendando incluso al poeta francés como colaborador! (Irónicamente, fue Meyer Schapiro quien recibió de la secretaria de Trotsky instrucciones de enviar al exiliado ruso cualquier obra de Breton que pudiera encontrar en Nueva York.)

Breton había estado en México durante menos de un mes y mantenía un contacto casi diario con él cuando Trotsky escribió una carta abierta, fechada el 17 de junio, a los editores de *Partisan Review* y publicada en su número de agosto-septiembre de 1938 con el título de «Art and Politics» («Arte y política»). Su conclusión era especialmente vigorizadora: «El arte, al igual que la ciencia, no sólo no pide órdenes, sino que por su esencia misma no puede tolerarlas. [...] El arte sólo podrá ser un firme aliado de la revolución en la medida en que siga siendo fiel a sí mismo». El principal resultado de la visita de Breton, sin embargo, fue el «Manifiesto por un arte libre y revolucionario», que hacía un llamamiento a la formación de una Federación Internacional del Arte Revolucionario Independiente, del que fue coautor con Trotsky. El nombre de Diego Rivera sustituyó al de Trotsky como cofirmante del texto cuando se publicó en todo el mundo, incluso en *Partisan Review* a finales del otoño de 1938 (aun cuando Rivera, en cuya casa vivía Trotsky en aquellas fechas, no había

1940-1944

tenido la menor participación en su redacción), porque el ruso pensó que el manifiesto tendría más peso —especialmente porque condenaba toda esclavización del arte por las fuerzas políticas— si provenía de dos creadores, sobre todo si eran de creencias distintas. Por si la gente tenía alguna duda acerca de su postura, Trotsky envió para su publicación en el número siguiente de *Partisan Review* una carta en la que felicitaba a Breton —que había regresado a París hacía mucho tiempo— por haber hecho causa común con Rivera, y afirmaba una vez más que «la lucha por las ideas revolucionarias en el arte debe comenzar con la lucha por la verdad artística, no en términos de una única escuela, sino de la fe inmutable del artista en su yo interior».

El manifiesto sigue siendo uno de los documentos más extraordinarios de la época, sobre todo por su invocación a Marx y a Freud, anticipando de este modo el freudo-marxismo de Herbert Marcuse treinta años después. Su repercusión inmediata en el mundo del arte fue notable. Greenberg bromeó —en 1961, en un ensayo retrospectivo sobre la década de 1930— que «algún día habrá que contar cómo el “antiestalinismo”, que comenzó siendo más o menos “trotskismo”, se convirtió en “el arte por el arte”, y de ese modo abrió el camino, heroicamente, hacia el futuro». En su primer ensayo importante, «Avant-Garde and Kitsch» («La vanguardia y el kitsch»), publicado en *Partisan Review* en el otoño de 1939, su análisis del papel del arte moderno como caballo de Troya en una sociedad burguesa y como última muralla contra la barbarie, debe no poco al opúsculo de Breton y Trotsky. Para los artistas de izquierdas que habían militado en la organización infiltrada por los comunistas y después habían quedado deshechos por los procesos de Moscú, esto señaló el fin de una parálisis secadora: no sólo era correcto no seguir la línea del partido, sino que no había que pensar en el arte ante todo como un mero instrumento de la Revolución, lo decía nada menos que Trotsky. Además, a pesar de su negativa a refrendar oficialmente cualquier programa estético, Trotsky señalaba no sólo al muralismo (como era lógico, a tenor de la larga historia de compromiso político de sus artistas) sino también al Surrealismo.

Cuando Stalin y Hitler firmaron el pacto de no agresión (23 de agosto de 1939) y la Rusia soviética invadió Finlandia (noviembre de 1939), cualquier idea de Frente Popular había perdido toda credibilidad. Ni siquiera Stuart Davis, que durante mucho tiempo se había comportado como un secuaz del Partido Comunista, pudo seguir engañándose. Abandonó públicamente el Congreso de Artistas Americanos (la voz institucional del Frente Popular en la escena artística de los Estados Unidos), y otro tanto hizo Schapiro, junto con Mark Rothko, Adolph Gottlieb y muchos otros artistas jóvenes tras él. Mientras tanto, en marzo de 1939, la esposa de Rivera, Frida Kahlo (1907-1954), había asistido a la exposición «México» organizada y prologada por Breton (obviamente nostálgico de su reciente viaje a ese país) en la exclusiva galería de arte parisina Renou & Colle. Allí conoció a Paalen y lo invitó a viajar a México: sin esperar siquiera el estallido de la guerra, que muchos predecían aunque esperaban un milagro, llegó a Ciudad de México pasando por Nueva York, donde residió durante unos meses, en septiembre de 1939. Dos años después, un artista estadounidense principiante, Robert Motherwell (1915-1991), se había unido a Paalen, tras viajar de Nueva York a México con el chileno Roberto Matta (1911-2002), otra de las jóvenes adquisiciones de Breton. Se quedó en México más tiempo para perfeccionar su educación surrealista bajo la orientación de Paalen.

Los surrealistas se reagrupan en Nueva York

El estallido de la guerra y la llegada de inmigrantes desde Europa cambió radicalmente la situación del Surrealismo en Nueva York. Los ruidosos ataques contra el movimiento por «escapista» se habían extinguido más o menos (a excepción de los que procedían de la desacreditada ala estalinista), y su presencia en la escena literaria y artística, así como su atractivo para los jóvenes artistas estadounidenses, había crecido a un ritmo espectacular. Los primeros pintores surrealistas que emigraron fueron Kurt Seligman (1900-1962), Yves Tanguy (1900-1955) y Matta, en noviembre de 1939. Unos meses después, ayudaron a preparar la fuga desde la Francia ocupada de aquellos que no habían tenido la suficiente clarividencia (o fortuna) de salir antes, en concreto consiguiendo el apoyo de los Estados Unidos para el Emergency Rescue Committee que el neoyorquino Varian Fry, editor y estudioso del mundo clásico, había creado con valentía en Marsella sin ayuda del gobierno estadounidense (incluso desafiándole). El Comité logró primero la salida de André Masson y de Breton (que llegaron finalmente a Nueva York en mayo de 1941, tras una tensa estancia en la Martinica, administrada por el gobierno colaboracionista francés), y después la de Max Ernst, que se reunió finalmente con sus amigos en julio.

Este reagrupamiento de las tropas surrealistas en Nueva York no podía menos de estimular el interés de una joven generación de artistas ya despertado por un ciclo de conferencias sobre el movimiento pronunciadas, a invitación de Schapiro, por el pintor Gordon Onslow Ford (1912-2003), amigo de Matta y de Paalen, en la New School of Social Research en enero y febrero de 1941. Una exposición de arte surrealista, en la que actuó como comisario Howard Putzel, acompañó al ciclo de conferencias, a las que asistieron Motherwell y Gorky, pero también Jackson Pollock, William Baziotes (1912-1963) y Jerome Kamrowski (1914-2004); los tres últimos se reunieron en el estudio de Kamrowski, muy posiblemente tras asistir a una de las charlas de Ford, y vertieron óleo y esmalte en una «pintura colectiva» [2]. Las galerías y los museos también desempeñaban su papel. Un mes después de su inmigración a los Estados Unidos, a Tanguy le propusieron una exposición individual en la Pierre Matisse Gallery, donde volvería a exponer en 1942 y 1943, y a Seligman en la de Nierendorf.



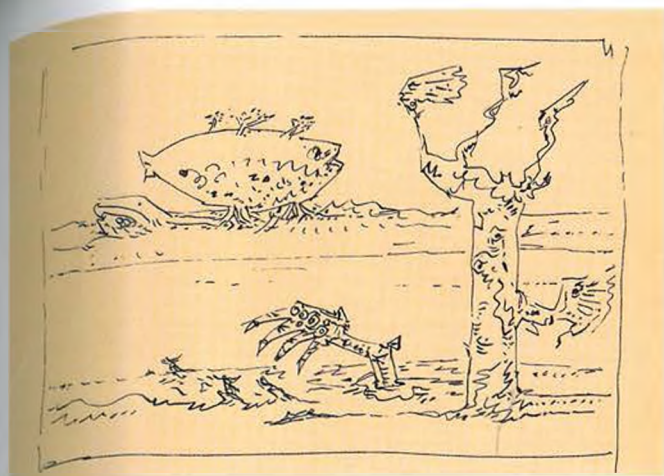
2 • Pintura colectiva de Baziotes, Kamrowski y Pollock, 1940-1941
Óleo y esmalte sobre lienzo, 48,9 x 64,8 cm

▲ 1933

● 1947b

▲ 1924

● 1949, 1960b



3 • André Masson, *Paysage Iroquois*, 1941
Pintura sobre papel, 21 x 38 cm

donde expondría de nuevo en 1941, antes de pasar a otra galería). A la exposición de Paalen en abril de 1940 en la Julien Levy Gallery, que muy pronto pasó a ser algo así como una galería oficial del arte surrealista, le siguió inmediatamente la de Matta, cuya obra se exhibió junto con bocetos de Walt Disney para *Pinocchio*. La retrospectiva de Masson se inauguró en el Baltimore Museum of Art en octubre de 1941, y el mes siguiente el Museum of Modern Art presentó una amplia retrospectiva de Miró (que se había negado a salir de Europa) conjuntamente con otra del arte de Dalí, aunque por aquellas fechas las credenciales surrealistas se habían esfumado, gracias a sus declaraciones profascistas. También se celebró a Ernst, no sólo mediante exposiciones sino también con un número especial dedicado a su obra por la revista filosurrealista *View*, dirigida por Charles Henri Ford. La culminación de esta exposición pública tuvo lugar en el otoño de 1942, poco después de la llegada de Marcel Duchamp a Nueva York. En «First Papers of Surrealism» (Primeros papeles del Surrealismo), escenografiado por Duchamp, se invitó por primera vez a jóvenes artistas estadounidenses como Bazziotes, Hare y Motherwell a exponer sus obras junto a veteranos del movimiento como Seligman, Masson [3], Ernst y Tanguy (por no hablar de Matta); a su inauguración le siguió, una semana más tarde, el 20 de octubre de 1942, la de la galería de Peggy Guggenheim, «Art of This Century» (El arte de este siglo), donde su importante colección de arte surrealista se presentó en un espacio curvo especialmente diseñado por Frederick Kiesler.

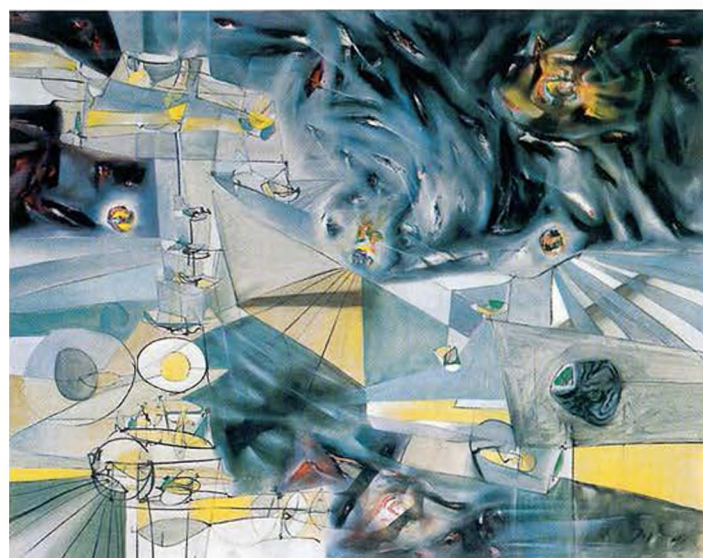
Pero a pesar de toda esta actividad había cierto hastío en torno al movimiento surrealista en su conjunto. Al menos, Breton lo sentía, aunque habría sido el último en admitirlo: era evidente que el arte presentado por la generación más joven carecía de originalidad, pues demostraba una afición especial por los paisajes imaginarios de Tanguy y por la gestualidad «automática» de Masson, y aquellos veteranos, a su vez, estaban por lo general dormidos en sus laureles. La única excepción era Matta, que en 1937, cuando era un estudiante de arquitectura de veintiséis años, fue la adquisición más joven del movimiento surrealista y fue saludado por Breton como su brillante nueva esperanza. En 1940 había aprendido a trasladar, en pinturas de gran formato llenas de colorido, sus dibujos de seres bio/mecanomórficos flotando en decorados fantásticos de ciencia ficción que habían seducido a Breton [4]. El choque entre un espacio racional con perspectiva y la

irracionalidad onírica de las figuras que lo pueblan había sido uno de los aspectos centrales de gran parte de la pintura surrealista, y Matta no se apartaba en lo esencial de este modelo. Pero dejaba de lado la remilgada técnica del *trompe-l'oeil*, de la que dependía principalmente el efecto fascinante del arte de Tanguy o de Dalí. Al liberar su pintura de las limitaciones de esta práctica de estudio académica y acoger los gestos amplios y el automatismo dentro del escenario sumamente controlado de sus paisajes cósmicos, había llegado, casi a pesar de sí mismo, a un cambio espectacular de escala que sorprendió a sus jóvenes colegas norteamericanos. Además, su energía parecía inagotable, su celo apostólico extraordinariamente eficiente. Poco después de la exposición «First Papers of Surrealism», abrió un taller donde durante unos meses «enseñó» automatismo pictórico a Bazziotes, Motherwell, Pollock y algunos otros.

Breton había sido siempre un líder autoritario, poco dispuesto a compartir su poder. Recelaba del ascendiente cada vez mayor de Matta en los círculos artísticos de Nueva York, y pensaba que, pese a la lealtad de Matta y a su discurso ortodoxo sobre la maravilla y la necesidad de elaborar nuevos mitos (principios que los «Prolegómenos» de Breton habían reafirmado poco antes), no eran éstos lo que atraía a los jóvenes adeptos de Matta. Si Breton no se andaba con cuidado, una nueva escuela, sobre la que no tendría control alguno, surgiría de las cenizas del Surrealismo. Quiso el azar que Breton se encontrara con la obra del armenio de nacimiento Arshile Gorky (1904-1948) —a quien conoció en el invierno de 1943-1944 cuando Gorky trabajaba en su formidable *The Liver is the Cock's Comb* [5]—, y decidió erigirse en paladín de su arte.

El Surrealismo de Gorky se convierte en Expresionismo Abstracto

Paradójicamente, sin embargo, Matta había sido determinante en la evolución de Gorky. Hasta más o menos 1942-1943, «entre los pintores de Nueva York, Gorky sobresalió durante años como el aprendiz magistral», escribe Meyer Schapiro. Hasta 1938 aprendía el lenguaje de



4 • Roberto Matta, *Años de miedo*, 1941-1942
Óleo sobre lienzo, 111,7 x 142,2 cm

5 • Arshile Gorky, *The Liver is the Cock's Comb*, 1944
Óleo sobre lienzo, 186 x 249 cm



Picasso, después dirigió su atención a Miró. «En Matta», prosigue Schapiro, «[Gorky] encontró por primera vez un pintor cuyo lenguaje, una vez dominado, él también podía usar libremente. De Matta vino la idea del lienzo como campo de excitación prodigiosa, energías liberadas, rojo y amarillos vivos opuestos a grises fríos, un nuevo futurismo de las fuerzas orgánicas además de las mecánicas. Gorky pudo extraer sus propias conclusiones del arte de Matta sin esperar al inventor» [6]. Librado de copiar por aquel «hermano menor» que, entre otras cosas, le animó a pintar en capas más finas (hasta entonces sus lienzos tenían

costras de pesado impasto), Gorky levantó el vuelo. Sin desechar todas las lecciones de sus largos estudios, añadió todas las marcas de una gestualidad exuberante, incluidos múltiples derrames de pintura a lo que había aprendido de Picasso (disociación de forma y contorno), Miró (figuras biomórficas), Kandinsky (color saturado), Matisse (transparencia de la capa de pintura, lo cual deja un margen para un papel activo de los soportes), Matta (paisaje de ciencia ficción, decoración amébrica) e incluso Duchamp (por cuyo *El gran vidrio* sentía gran admiración). Hasta su suicidio en 1948, produjo a toda velocidad obras que sólo podían llamarse surrealistas porque Breton las aclamó, pero que Pollock, Newman y otros pintores expresionistas abstractos consideraron de inmediato la semilla de su propio movimiento.

Siempre solitario, a Gorky le habían halagado los elogios de Breton, y él a su vez halagó al poeta francés dejándole poner los títulos a sus lienzos, pero se negó rotundamente a representar el papel de leal miembro del grupo surrealista. En 1947, como antes había hecho Picasso, cuando las exigencias de Breton se tornaron demasiado insistentes, le dijo adiós. Sin embargo, a diferencia de la partida de Paalen cinco años antes, la desertión de Gorky señaló el final del Surrealismo.

BIBLIOGRAFÍA

- CLARK, T. J., «More on the Differences between Comrade Greenberg and Ourselves», en Serge Guilbaut, Benjamin H. D. Buchloh y David Solkin (eds.), *Modernism and Modernity*, Halifax: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1983.
- GUILBAUT, Serge, *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, Chicago y Londres: University of Chicago Press, 1983.
- SAWIN, Martica, *Surrealism in Exile and the Beginning of the New York School*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1995.
- SCHAPIRO, Meyer, «Arshile Gorky» (1957), *Modern Art: 19th and 20th Century*, Selected Papers, vol. 2, Nueva York, George Braziller, 1978 [ed. cast.: *El arte moderno*, trad. Aurora Martínez y María Luisa Balseiro, Madrid: Alianza, 1988].
- TASHJIAN, Dickran, *A Boatload of Madmen: Surrealism and the American Avant-Garde 1920-1950*, Londres y Nueva York, Thames & Hudson, 1995.



6 • Arshile Gorky, *How My Mother's Embroidered Apron Unfolds in My Life*, 1944
Óleo sobre lienzo, 101,6 x 114,3 cm

Quando la Segunda Guerra Mundial obliga a muchos surrealistas a emigrar de Francia a los Estados Unidos, dos exposiciones en Nueva York reflexionan de diferentes maneras sobre esta situación de exilio.

En 1929 los surrealistas publicaron un mapa del mundo en la revista belga *Variétés* [1]. Sólo aparecían dos capitales, París y Constantinopla, y la masa terrestre se redistribuía según las ocupaciones artísticas del grupo. Por ser las tierras que albergan el arte más «fantástico» preferido por los surrealistas, Alaska y Oceanía (el Pacífico Sur) son extensas, en tanto que África, sede del arte más «normal» ya explotado por los cubistas y los expresionistas, se ha reducido. Las filiaciones políticas también desempeñan un papel importante: Rusia sigue siendo grande, mientras que los Estados Unidos no existen, y Alemania y Austria han subsumido por completo a Europa, aunque todavía no de forma alarmante. Avancemos ahora nueve años, hasta 1938, a la primera «Exposición Internacional del Surrealismo» en París, sólo unos meses después de la inauguración en Múnich de la condena del arte moderno por los nazis, la exposición «Arte degenerado». Entre las obras de París estaba un objeto surrealista de Marcel Jean (1900-1993) titulado *Horoscope* [2], un maniquí de modista con adornos de escayola a modo de base y brazos y un cadáver de reloj en su parte superior sin cabeza. Jean pintó el maniquí de color azul brillante, sobre el cual aparece una figura dorada y gris que gradualmente se descubre que es un mapa (algunos continentes ciñen las caderas del maniquí) y un esqueleto (podemos distinguir sus costillas). Estas dos obras transmiten los diferentes estados de ánimo de los dos momentos: el mapa de 1929 denota una apropiación imaginativa del mundo que lo reescribe con gracia conforme a los intereses surrealistas, mientras el horóscopo-reloj de arena de 1937 prevé un mundo sepulcral, al que se le agota el tiempo. La primera muestra un Surrealismo en el proceso creativo; la segunda sugiere un Surrealismo que, por muy internacional que sea, sigue una trayectoria política.

La exposición como «cadáver exquisito»

En la década de 1930, la exposición se había convertido en una de las formas principales de la actividad surrealista. Podía articular la protesta política, como fue el caso en «La verdad sobre las colonias», una pequeña contraexposición a la patriótica Exposición Colonial oficial celebrada en París en 1931; o podía anunciar un cambio estético, como sucedió en la «Exposición Surrealista de Objetos» de la Galerie Charles Ratton de París en 1936, en la que se exhibieron cosas radicalmente diversas: arte tribal, construcciones de Picasso, objetos matemáticos, además de objetos surrealistas como la famosa *Taza de té forrada de*

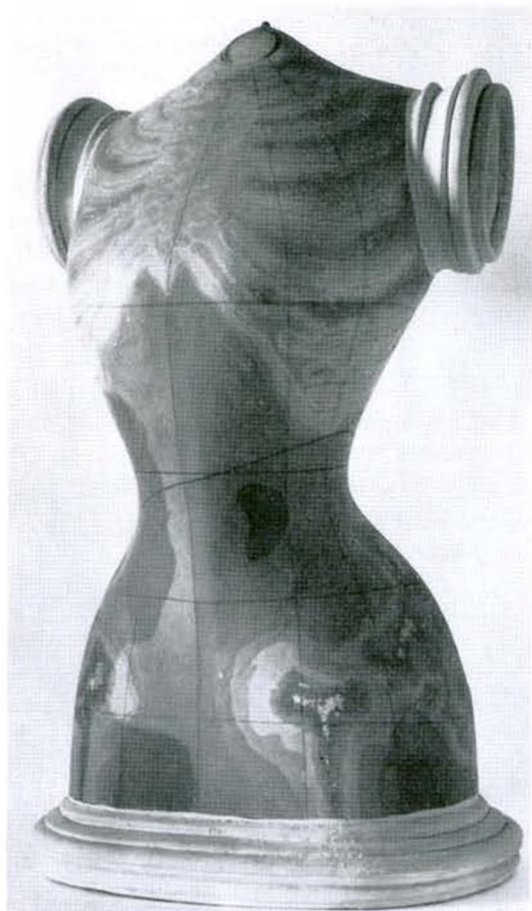


1 • El mundo en la época de los surrealistas, publicado en *Variétés*, 1929

Offset, impreso en negro, dimensiones de la página 24 x 17 cm

piel (*Déjeuner en fourrure*) de Meret Oppenheim. La exposición podía promover también la aculturación internacional del Surrealismo, como en la «International Surrealist Exhibition» (Exposición surrealista internacional) celebrada en las New Burlington Galleries de Londres en el verano de 1936, y en «Fantastic Art, Dada, Surrealism» (Arte fantástico, Dadaísmo, Surrealismo), de la que fue comisario Alfred H. Barr, Jr. en el Museum of Modern Art en diciembre del mismo año.

Los objetos de estas exposiciones eran en muchos casos estrafalarios, pero las instalaciones seguían siendo bastante convencionales. Esto cambió de manera espectacular con la «Exposición Internacional del Surrealismo» que se celebró en París en 1938, pues aquí el carácter narrativo del objeto surrealista típico se amplió al espacio real de la exposición. No existían precedentes de esta clase de exposición: se oponía a las exhibiciones racionalistas propuestas por algunos constructivistas en la década de 1920, como la *Sala de demostración* de El Lissitzky, pero también era distinta de las manifestaciones anárquicas de los dadaístas, como la FERIA Dada de Berlín de 1920. Al mismo tiempo, en la medida en que la exposición surrealista proponía un espectador activo, participativo, estaba más cerca en espíritu de aquellos otros experimentos vanguardistas que de cualquier forma tradicional de exposición con sus espectadores pasivos y contemplativos. No debería sorprender que, junto con André Breton y Paul Éluard, el «*générateur-arbitre*» (productor-árbitro) de la muestra no fuera otro que Marcel Duchamp, curtido ya en varias controversias de exposiciones y en fechas recientes conservador de su propio museo en miniatura, la



2 • Marcel Jean, *Horoscope*, 1937

Maniquí de modista pintado, escayola y reloj, altura 71,1 cm

Boîte-en-valise. «Todas las exposiciones de pintura y escultura me ponen enfermo», escribió Duchamp a su mecenas Jacques Doucet en 1925, dos años después de que pareciera retirarse de todas las formas de creación artística. «Y prefiero no tener nada que ver en ellas.» Al parecer esta inhibición no se extendía a la organización de tales actos.

La primera «Exposición Internacional del Surrealismo» —y fue internacional, con 60 artistas de 14 países— se inauguró el 17 de enero de 1938 en la Galerie Beaux-Arts. Esta galería de altos vuelos, propiedad de Georges Wildenstein, que también publicó la revista *Beaux-Arts*, estaba situada en la rue du Faubourg Saint-Honoré, en un entorno de la alta burguesía que hizo que los surrealistas fueran acusados de haberse vendido, tanto política como económicamente. Pero Duchamp hizo cuanto pudo para transformar su elegante interior del siglo XVIII en un oscuro subterráneo urbano que debilitaba su atmósfera de arte elevado. (Además, como para subrayar el carácter comercial del contexto, colgó obras gráficas en puertas giratorias que recordaban a los grandes almacenes.) La exposición parecía un relato desquiciado según el modelo del juego surrealista del «cadáver exquisito», en el que diferentes jugadores dibujaban diferentes partes de una figura o escribían diferentes partes de una frase, cada uno sin conocer la otra; pero lo cierto es que su distribución estaba bastante calculada. Al entrar en su interior, daba la impresión de que se estaba de nuevo en el exterior, pues en el vestíbulo se exhibía el *Taxi lluvioso* de Salvador Dalí, un viejo taxi entrecruzado de enredaderas, empapado por la lluvia y ocupado por dos maniquíes, un conductor con cabeza de ti-

burón y gafas oscuras y una pasajera cubierta de caracoles de Borgoña vivos, una suerte de «Nacimiento de Venus» como Señora de la Noche. Ya en este punto Dalí jugaba con una idea degradada del «Surrealismo» —*Taxi lluvioso* fue tan popular que fue recreado para la Feria Mundial de 1939 en Nueva York— y pronto fue purgado de las filas surrealistas tanto por su descarado carácter comercial (Breton lo rebautizó, anagramáticamente, «Avida Dollars») como por su vergonzosa expresión de simpatías nazis.

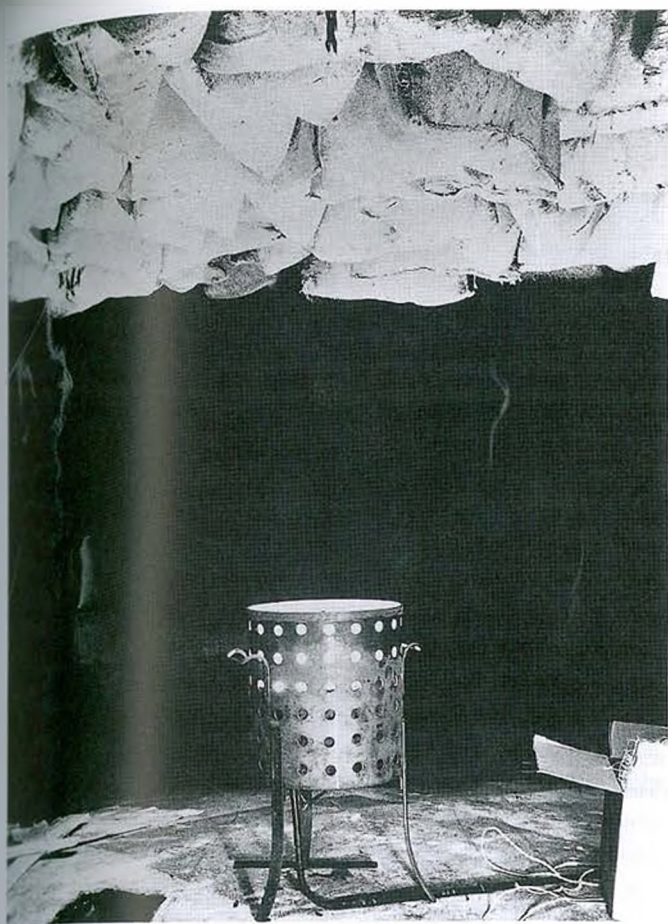
El tema de la prostitución continuaba en el corredor que llevaba desde el vestíbulo hasta las dos galerías; estaba decorado como una «Rue Surréaliste» con rótulos de calles (en su mayoría ficticias como «Rue de la Transfusion de Sang») y dieciséis maniquíes femeninos estrafalariamente vestidos (o desvestidos) por Dalí, Miró, Ernst, Masson, Tanguy, Man Ray y otros. (Siguiendo su línea, Duchamp travistió a su maniquí con camisa, chaqueta, corbata y sombrero, pero sin pantalones.) Este corredor, en el que también se confundían interior y exterior, se abría al espacio principal, que combinaba otras versiones de interior y exterior. En el suelo había hojas muertas, musgo y tierra, un pequeño estanque rodeado por juncos y helechos y, en cada esquina, una cama doble con sábanas de seda. *Horoscope* estaba a los pies de una cama, mientras diversos cuadros surrealistas, como *La muerte de Ofelia* de Masson, estaban colgados en las paredes. En una palabra, la galería estaba decorada como un espacio onírico, con su propia lógica artificiosa. Estaba muy oscuro: Duchamp quiso que las pinturas de las paredes se iluminaran a voluntad de los espectadores, como en un espectáculo de *strip-tease*; al no ser esto posible, Man Ray, en su condición de «maestro de iluminación», entregaba linterna durante la inauguración, con un efecto muy parecido al de la observación semilasciva. (Duchamp retomaría esta posición del espectador en su diorama *Etant donnés*.) Atados del techo había «1.200» sacos de carbón, sin el carbón (debido a precauciones relacionadas con los seguros) pero no obstante sucios de polvo, mientras en el centro del piso había un brasero de carbón [3]. (Casi treinta años después Andy Warhol «jugaría con una versión pop, postindustrial de estos sacos cojines llenos de helio que dejó flotar como «nubes de plata» en una exposición celebrada en una galería.) Era otra refundición de los espacios —del trabajo industrial y del entretenimiento artístico— aún más complicada, con los sacos de carbón en el techo, mediante una inversión del arriba y el abajo. Para rematar aquella mezcla de significantes del arte y la prostitución, el comercio y la industria, Dalí contrató a una bailarina, Hélène Vanel, que interpretaba una simulación de la histeria titulada «El acto no consumado»; y según algunas crónicas, se hizo oír en las galerías risas de manicomios y música militar alemana.

Esta última nota debió de tocar una fibra sombría, pues durante la semana de la inauguración las bombas nazis cayeron sobre Barcelona y Valencia. Es posible que el marco político de la Guerra Civil española pusiera aún más de manifiesto el cambio de posición social del Surrealismo. Porque muchos de los gestos de los surrealistas en la muestra eran casi convencionales a finales de la década de 1930: el maniquí, que en otros tiempos había sido una figura de lo siniestro, había pasado a ser un cliché surrealista, difícil de distinguir de su uso en la moda, que había adoptado tales recursos surrealistas a modo de invocación onírica del deseo, a veces con la ayuda de los surrealistas. Al mismo tiempo, el Surrealismo fue adoptado por la alta sociedad, que acudió en pleno y vestida con sus mejores galas a la inauguración de la muestra de 1938: en otros tiempos provocador desde el punto de

▲ 1966a

● 1960c, 1964b

■ 1924, 1930b, 1931



● Marcel Duchamp, 1.200 bolsas de carbón suspendidas del techo sobre una estufa, 1938

Exposición para la «Exposición Internacional del Surrealismo», Galerie Beaux-Arts, París

vista político, el Surrealismo se había vuelto «chic» de una manera tan tanto estrafalaria. ¿Pero se habían retirado sin más los surrealistas de la calle al salón, del compromiso político al espectáculo artístico (como algunos los han acusado)? ¿O la muestra de 1938 no trastocó las oposiciones aceptadas entre interior y exterior, privado y público, subjetivo y social? Tal vez los dos desarrollos no sean mutuamente excluyentes.

En cualquier caso, como señaló Man Ray, la instalación «destruyó aquella atmósfera clínica que reinaba en el más moderno de los espacios de exposición», y también aquí debemos situarlo en el contexto de época, pues en el año 1937 se vieron dos modelos muy diferentes de exhibición museística. Por una parte, un ideal de exhibición casi objetivo propuesto por la exposición de museología patrocinada por el Estado en la Exposición Internacional de 1937 en París, en la que se dispusieron técnicas adecuadas de «juicio, presentación y protección del patrimonio» («salas sin ruidos, iluminación distribuida de manera uniforme, suelo y techos estudiados, superficies adecuadamente sobrias, etiquetas normalizadas, texto mural efusivo sobre los artistas y las obras»), todas diseñadas para tranquilizar al espectador asegurándole que «el espacio de exposición era neutral, la obra de arte autónoma, la apreciación estética desinteresada». Como es obvio la exposición surrealista pasó por alto este programa supuestamente científico. Por otra parte, sólo cinco meses antes se inauguraron las manifestaciones nazis gemelas en Múnich: la exposición «Gran Arte Alemán», que presentó la estética reaccionaria del kitsch nazi, y la

▲ muestra «Arte» degenerado», que identificaba el arte moderno (incluido el Surrealismo) con la depravación moral y la enfermedad mental en una gran exhibición de obras ridiculizadas. La muestra surrealista también se burló de aquel uso extremadamente ideológico de la exhibición museística. (¿Podría Duchamp haber intentado hacerse eco —es decir, exacerbar— de aquella instalación desenfrenada en la suya?)

La exposición como laberinto

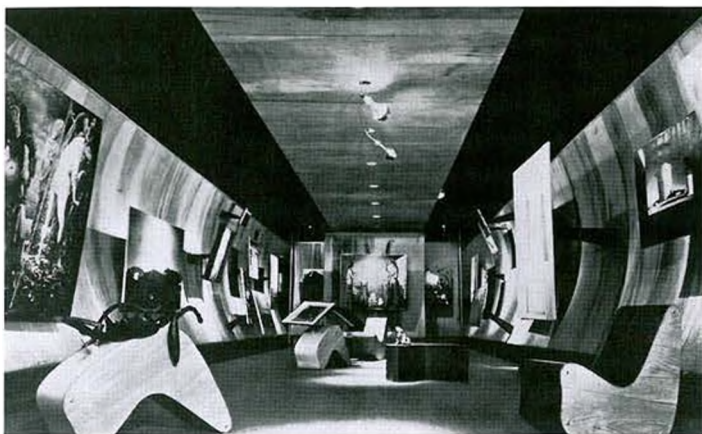
Un año después, con la caída de Francia en poder de los nazis en 1939, la situación de los surrealistas cambió por completo, de la expansión internacional a la huida y la emigración, sobre todo al país que no existía en su mapa de 1929, los Estados Unidos. En Nueva York, junto con revistas como VVV (con la orientación de Breton) y View (editada por el poeta estadounidense Charles Henri Ford), la exposición siguió siendo un medio fundamental de la actividad surrealista, y ahora tenía la función adicional de unir a los exiliados. Un par de

Exiliados y refugiados políticos

Irónicamente, la afirmación de que Nueva York era «la capital del arte moderno» a mediados de siglo se basaba en no pequeña medida en la huida de muchos artistas e intelectuales europeos a partir del ascenso de Hitler y el estallido de la Segunda Guerra Mundial. Hitler llegó al poder en enero de 1933; en septiembre, su ministro de Propaganda, Joseph Goebbels, había formado la Cámara de Cultura del Reich para administrar toda la producción artística conforme a criterios nazis. Críticos abiertos del nazismo, como Georg Grosz y John Heartfield, tuvieron que salir inmediatamente de Alemania, Grosz rumbo a los Estados Unidos, Heartfield primero a Praga y después a Londres. Otros vanguardistas, como Kurt Schwitters, también encontraron refugio en Inglaterra. Si había alguna duda sobre la política de los nazis sobre el movimiento moderno, la exposición «Arte» degenerado» las enterró en 1937.

Uno de los primeros actos de los nazis fue cerrar la Bauhaus. Wassily Kandinsky, ruso de nacimiento, huyó a Francia; Paul Klee, de origen suizo, regresó a Suiza; muchos otros, como Lyonel Feininger, de origen estadounidense, llegó a los Estados Unidos. La recepción en los Estados Unidos a arquitectos de la Bauhaus como Walter Gropius y Mies van der Rohe, estuvo ya preparada por una histórica exposición sobre el «International Style» en el Museum of Modern Art en 1932. Seis años después, el MoMA produjo la exposición «Bauhaus: 1919-1928», que también promovió la reputación de estos refugiados políticos. En estas fechas László Moholy-Nagy y Marcel Breuer se habían unido a Gropius y Mies, así como Josef y Anni Albers, en los Estados Unidos.

El éxodo de artistas franceses llegó sobre todo después de la caída de Francia en poder de los nazis en 1939. En 1941, André Breton y Fernand Léger habían llegado a Nueva York, junto con otros modernos famosos como el holandés Piet Mondrian, el alemán Max Ernst y el ruso Marc Chagall; Marcel Duchamp les siguió el año siguiente. Aun cuando algunos artistas franceses desdeñaban la cultura norteamericana, también ayudaron a traducir el movimiento moderno europeo para los jóvenes artistas estadounidenses, no sólo el grupo inmediato de expresionistas abstractos sino también el círculo posterior de John Cage, Merce Cunningham, Robert Rauschenberg, Jasper Johns y otros.



4 • Vista de la instalación de la Surrealist Gallery diseñada por Frederick Kiesler en «Art of This Century», Nueva York, 1942

exposiciones casi simultáneas en Nueva York en 1942 —«Art of This Century» y «First Papers of Surrealism»— dramatizó este cambio de circunstancias.

Pero una cosa no había cambiado: la aceptación de los personajes de la sociedad, como la estadounidense Peggy Guggenheim, heredera de una fortuna de la minería del cobre, que había salido de Europa junto con su marido, Max Ernst, el 14 de julio de 1941. Para exhibir su colección de arte moderno amasada en Europa, Guggenheim abrió un museo-galería llamado «Art of This Century», el 20 de octubre de 1942, en dos sastrerías remodeladas del 28-30 de West 57th Street. El arquitecto fue Frederick Kiesler (1890-1965), un joven colega del grupo **▲** po De Stijl, en otros tiempos activo en Viena pero a la sazón residente en Nueva York, que ya era conocido por sus diseños vanguardistas de teatros (en 1929 había diseñado la primera sala de Estados Unidos destinada específicamente al cine, el Film Guild Cinema en la West 8th Street). Kiesler dividió «Art of This Century» en cuatro espacios: uno para exposiciones temporales y tres para exposiciones permanentes de la colección, cada una de ellas diseñada según el arte que se exhibía. Con las paredes azules y el suelo turquesa decididos por Guggenheim, la Abstract Gallery suspendía sus pinturas sin marco de alambres que iban del techo al suelo formando uves gigantes a la vez paralelas y perpendiculares a las paredes. La Kinetic Gallery exhibía varias pinturas de Paul Klee en una cinta transportadora, mientras **■** otro dispositivo mostraba la *Boîte-en-valise*, una obra cada vez, a través de una mirilla. Más insólita aún era la Surrealist Gallery **[4]**. Aquí Kiesler exigió paredes arqueadas hechas de madera de árbol del caucho, de las que sobresalían las pinturas surrealistas sostenidas por puntales con forma de bate en diferentes ángulos; mientras tanto, sus sillas biomórficas hacían también las veces de pies de las esculturas. Kiesler, como ya había hecho Duchamp, quería controlar la iluminación, iluminar un lado cada vez durante dos minutos cada uno, para que la galería latiera «como tu sangre».

Esta última ambición alinea a Kiesler con la visión surrealista de una arquitectura «intrauterina», que Dalí, Tristan Tzara y Roberto Matta habían propuesto en artículos publicados en la década de 1930 y Kiesler elaboró en su proyecto «Endless House» de 1950. He aquí lo **◆** que dice Tzara acerca de esa arquitectura en 1933, en la revista *Minotaure*: «Cuando se comprenda que la comodidad reside en la penumbra de las suaves profundidades táctiles de la única higiene posible, la del deseo prenatal, volverán a construirse casas circulares, esféricas e

irregulares, que el hombre conservó de la caverna a la cuna y a la tumba en su visión de una vida intrauterina, y que la estética de la construcción, llamada moderna, ignora». Y he aquí a Matta (que en un tiempo **▲** trabajó para Le Corbusier) en 1938, también en *Minotaure*: «Debe haber muros como sábanas mojadas que pierdan la forma y se ajusten a nuestros miedos psicológicos». Kiesler diseñó a partir de una fantasía semejante de retorno a un espacio de creación primigenio: en su Surrealist Gallery intentó «disolver la barrera y la dualidad artificial entre “visión” y “realidad”, “imagen” y “entorno” [...] [donde] no hay marcos ni fronteras entre arte, espacio, vida. Al eliminar el marco, el espectador reconoce su acto de ver, o de recibir, como una participación en el proceso creativo no menos esencial y directa que la propia del artista». En efecto, Kiesler quería ocultar la mediación de la galería para simular la inmediatez del espacio psíquico, de ahí la eliminación de apoyos convencionales como marcos, mamparas y bases.

El crítico estadounidense T. J. Demos ha interpretado este «disolución de instalación fusional» como «una respuesta a la anomia del exilio», de modo más concreto, como un intento de pasar de la vieja exploración surrealista de lo siniestro (en alemán, *Unheimlich*, no familiar) por un nuevo mito surrealista de «un mundo habitable e imaginable» (como lo describió Breton en la época). Duchamp, en su instalación de arte surrealista de 1942, «First Papers of Surrealism», que se inauguró una semana antes que «Art of This Century», volvió a proyectar una clase distinta, más extraña que siniestra pero desde luego no familiar. «[Los surrealistas] tenían mucha confianza en las ideas que yo podía aportarles», observaría después Duchamp a Pierre Cabanne, «ideas que no eran antisurrealistas, pero que tampoco eran siempre surrealistas». «First Papers of Surrealism» fue una exposición con fines benéficos en favor de los prisioneros de guerra, patrocinada por el Coordinating Council of French Relief Societies en la Whitelaw Reid Mansion (451 de Madison Avenue). La diseñadora Elsa Schiaparelli pidió a Duchamp que instalara la exposición y, junto con Breton y Ernst, escogió obras de unos cincuenta artistas, en su mayoría viejos guerreros **●** surrealistas, pero también algunos nuevos colegas estadounidenses, **■** como Joseph Cornell, Kay Sage, David Hare, William Baziotis y Robert Motherwell. El título, «First Papers», hace referencia a los impresos de solicitud de la ciudadanía estadounidense, y podía interpretarse como una declaración optimista de una nueva vida o como una amarga burla de toda identificación oficial en plena Segunda Guerra Mundial. También fue ambiguo el gesto más famoso de la exposición: la maraña de cuerda de más de 1.500 metros de largo que Duchamp enrolló por toda la galería principal de tal suerte que no sólo impedía ver las pinturas sino que también obstruía la entrada al espacio **[5]**.

No era la primera vez que Duchamp utilizaba la cuerda: sólo tres **◆** metros en su experimento de «azar enlatado» de 1913, *Tres interrupciones estándar*, y diferentes longitudes en su *Escultura para viajar* de 1918, hecha de tiras de gorros de ducha de varios colores unidas por cuerda y estiradas hasta las cuatro esquinas de su estudio en el 33 de West 67th Street. Esta obra, que Duchamp llevó consigo en su estancia de 1918 en Buenos Aires, denota una sensación de desplazamiento (en el viajar del título) y una estrategia de ocupación (en la instalación de la pieza). La cuerda de «First Papers» exagera el desplazamiento y convierte la ocupación en su casi contrario —la obstrucción— pues **◆** nuevo la maraña dificultaba el acceso a la galería. Se ofrecieron varias interpretaciones de esta maraña: para algunos testigos (como Sidney Janis y Arturo Schwartz), era una figura de la dificultad de todo arte

Peggy Guggenheim fue una de las más grandes coleccionistas y apasionadas defensoras del arte de vanguardia en el siglo xx. Cuando murió, su colección incluía obras de Kandinsky, Klee, Picabia, Braque, Gris, Severini, Balla, Van Doesburg, Mondrian, Miró, Ernst, De Chirico, Tanguy, Dalí, Magritte, Pollock, Motherwell, Gorky y Brauner. También coleccionó escultura: Brancusi, Calder, Lipchitz, Laurens, Pevsner, Giacometti, Moore y Arp. En 1920 se trasladó de los Estados Unidos a París, donde el pintor surrealista menor Laurence Vail (con el que se casaría) la introdujo en un mundo bohemio que incluía a Marcel Duchamp, Man Ray, Anaïs Nin, Max Ernst y Samuel Beckett.

Su colección comenzó en función de la primera galería que abrió, en Londres en 1938 (llamada modestamente Guggenheim Jeune), con Duchamp como asesor. La exposición inaugural fue de los dibujos de Jean Cocteau, y en exposiciones subsiguientes figuraron Tanguy, Kandinsky, Arp y Brancusi. Al cabo de un año decidió abrir un museo de arte moderno en Londres y convenció a Herbert Read para que fuera su primer director. En 1940 había emprendido una campaña destinada a «comprar un cuadro al día», y cuando la guerra se intensificó se preocupó por el lugar en el que guardar su colección. El Louvre de París rechazó las obras diciendo que «no merecían ser salvadas», pero finalmente encontró un *château* cerca de Vichy que disponía de graneros lo bastante amplios para albergarlas todas. Con su colección en depósito durante la guerra, Guggenheim viajó a Marsella, donde aportó dinero para la iniciativa que pretendía organizar el viaje de salida de Europa de un grupo de intelectuales y artistas. Finalmente salió del país en 1942, en un avión en el que también viajaban Ernst y los dos hijos habidos de su matrimonio frustrado con Vail.

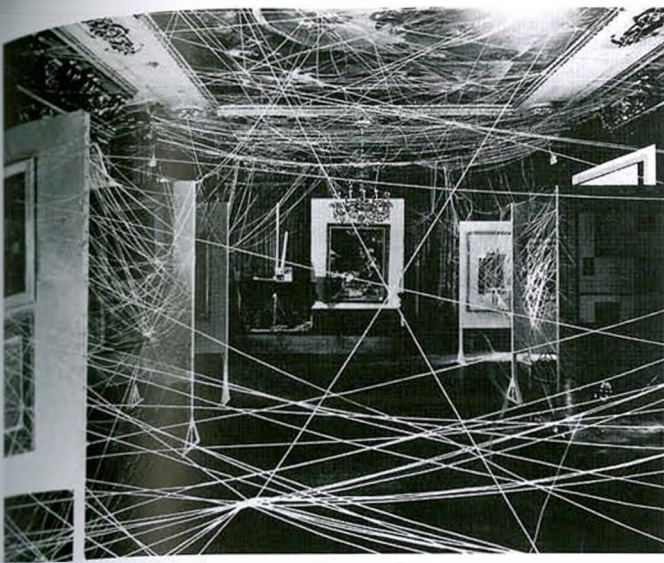
En Nueva York, se casó con Ernst y se puso a trabajar en su nueva galería, «Art of This Century». La galería organizó las primeras exposiciones en solitario de algunas de las grandes figuras de la escuela en desarrollo del Expresionismo Abstracto: Pollock en 1943, Baziotes en 1944, Rothko en 1945 y Clyfford Still en 1946. Convencida de que Pollock era «el pintor más grande desde Picasso», concertó un contrato para entregarle 150 dólares mensuales. Lee Krasner diría más tarde:

«Art of This Century» fue de la máxima importancia como el primer lugar donde se pudo ver a la Escuela de Nueva York. [...] Su galería fue una fundación, allí fue donde comenzó a suceder todo.

ni una falta de hogar indefinida sino un rito del retorno, y el relato era de reincorporación ritual. Pero en aquel punto al Surrealismo le quedaba poco más que esos rituales, y pocos nuevos iniciados que los pasaran. En el periodo de posguerra se disolvería por completo en otros movimientos; desaparecería del mapa.

BIBLIOGRAFÍA

- ALTSHULER, Bruce, *The Avant-Garde in Exhibition: New Art in the Twentieth Century*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1994.
- DEMOS, T. J., «Duchamp's Labyrinth: "First Papers of Surrealism"», *October* 97 (verano 2001).
- KACHUR, Lewis, *Displaying the Marvelous: Marcel Duchamp, Salvador Dalí, and Surrealist Exhibition Installations*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2001.
- SAWIN, Martica, *Surrealism in Exile: The Beginning of the New York School*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1994.



Marcel Duchamp, *Dieciséis millas de cuerda*, en «First Papers of Surrealism».

1942
Copia de época en gelatina de plata, 19,4 x 25,4 cm

moderno; para otros (como Marcel Jean), era un tropo de la época como una telaraña, aunque no estaba claro si esa época era de veneración o de descomposición. Otros rechazaron toda la exposición considerándola una tediosa maraña. Sin duda la instalación se aprovechó de la fascinación de los surrealistas por el laberinto como figura del inconsciente (con el hombre-bestia Minotauro en su centro), una figura que parecía transformar en una alegoría de la historia contemporánea, o más bien de una ruptura en esta historia caracterizada por la guerra y el exilio, una ruptura que distanciaba el arte surrealista que se exhibía, casi literalmente, del presente. Desde este punto de vista, los artistas expuestos se hacían pasar por Ariadnas contemporáneas con escasas esperanzas de encontrar su salida del laberinto. Si esa explicación alegórica parece discutible, podemos afirmar simplemente que la cuerda impedía ver los espacios pictóricos y los arquitectónicos de una manera que subrayaba e interrumpía a la vez los marcos dados de la pintura y la galería por igual. En cualquier caso, fue un gesto negativo, casi nihilista, pero como de costumbre Duchamp lo presentó como lúdico, pues pidió a un grupo de niños que jugaran a la pelota en la galería mientras duraba la inauguración. No obstante, la instalación no fue precisamente el «espacio de casa divertido» que John Cage recordaba de «Art of This Century».

Aunque Kiesler quiso acabar con los marcos para que el arte surrealista fuera de alguna manera inmediato, Duchamp trabajó para elaborar marcos excesivamente en una maraña literal, como para resistir a la aculturación institucional de este arte. Esta diferencia ha llevado a T. J. Demos a considerar que el Surrealismo en el exilio estuvo dividido entre la búsqueda de un «hogar compensador», tal como lo representaba Kiesler, y la aceptación de una profunda falta de hogar, tal como lo representaba Duchamp. Esta interpretación parece correcta; sin embargo, las circunstancias volvieron a cambiar con el final de la guerra. En 1947, los dos amigos colaboraron en el diseño de otra «Exposición Internacional del Surrealismo», de nuevo en París. Su instalación volvió al modelo de relato desquiciado que se utilizó en la exposición de 1938 en París: el espectador debía pasar por una serie de pruebas en una secuencia de espacios antes de contemplar las obras expuestas. Aquí, pues, el tropo no era ni un hogar compensador

Se publica en Nueva York *Modern Negro Art*, de James A. Porter, primer estudio erudito sobre el arte afroamericano, mientras el Renacimiento de Harlem promueve la herencia y la conciencia de raza.

James A. Porter (1905-1970), a quien se ha llamado el «padre de la historia del arte afroamericano», no sólo fue un eminente historiador del arte sino también un pintor de éxito por derecho propio. Su innovador estudio *Modern Negro Art* (El arte negro moderno, 1943) fue el resultado de diez años de recopilación y compaginación de documentos sobre la historia del arte afroamericano, desde sus comienzos hasta los primeros años de la década de 1940. Esta obra fundamental sacó a la luz a muchos artistas poco conocidos, sobre todo contemporáneos de Porter asociados al Renacimiento de Harlem, el movimiento social, literario y artístico afroamericano que había ido cobrando fuerza desde el final de la Primera Guerra Mundial.

El temprano florecimiento del Renacimiento de Harlem

Aunque su centro espiritual estaba en Harlem, Nueva York, las ideas y los ideales del Renacimiento de Harlem lo ayudaron a convertirse en un movimiento transnacional. Varios factores contribuyeron a su florecimiento mientras promovía y cantaba la experiencia negra en diversas formas artísticas. Una fue la «Gran Migración» que tuvo lugar entre las dos guerras mundiales, durante la cual más de dos millones de estadounidenses negros migraron a centros urbanos del Norte del país desde el Sur rural. Esto se debió sobre todo a que la vida en el Sur era cada vez más difícil y peligrosa tras la aprobación de las leyes racistas y segregacionistas de «Jim Crow» (así llamadas por un personaje negro que aparecía en un espectáculo musical) y el crecimiento del supremacista blanco Ku Klux Klan. Esta migración masiva en busca de una nueva vida en un Norte más liberal propició un incremento de la población urbana negra que incluyó a profesores universitarios, intelectuales y artistas, muchos de los cuales se establecieron en Harlem.

Ya en el siglo xx, muchas personas negras demandaban mejores condiciones, desde la filosofía de Booker T. Washington (1856-1915), según la cual los estadounidenses negros no cualificados debían concentrarse en el ascenso económico, hasta el activismo radical del jamaicano radicado en Harlem Marcus Garvey (1887-1940) y su Universal Negro Improvement Association (UNIA), constituida en 1914. El movimiento mundial de Garvey era ennoblecedor —alentaba a las personas negras de todas partes a considerarse africanas, y a enorgullecerse de sí mismas por esa condición— y separatista. Convencido de que la brecha que separaba a las comunidades negras y a sus opresores blancos era demasiado grande, propugnaba un programa de «vuelta a

África», una campaña de repatriación de negros coloniales y afroamericanos para «elevar la raza».

La filosofía panfrancista del activista de los derechos civiles de los afroamericanos y escritor W. E. B. Du Bois (1868-1963), que colaboró en la fundación de la National Association for the Advancement of Colored People en 1909, se articuló en los primeros años del siglo. Esta filosofía ponía de relieve la herencia africana compartida de los estadounidenses negros, que se vio favorecida por el nacimiento en la década de 1920 del movimiento literario e ideológico conocido como Negritude. Creado por poetas africanos y caribeños de habla francesa, mantenía el interés por las civilizaciones negras de África y promovía la idea de la belleza de la raza y el concepto de unidad entre los descendientes de África.

Ese pensamiento promovió el orgullo racial, el sentido de nación y la solidaridad internacional entre las personas de ascendencia africana. Sin embargo, las ideas de Du Bois fueron las más importantes para el Renacimiento de Harlem: a diferencia de Washington y Garvey, creía que los afroamericanos podían alcanzar la igualdad económica, civil y política plena con los norteamericanos blancos en América. También era apasionado en su visión de que el arte, el mayor logro del hombre civilizado, podía desempeñar un papel conciliador, y que apoyar y potenciar a los artistas negros les permitiría hacer contribuciones válidas e importantes a la sociedad estadounidense en su conjunto.

Otros factores que alimentaron el Renacimiento de Harlem fueron el interés de los artistas modernos europeos por el arte africano primitivo y su valoración de la danza y la música afroamericanas, sobre todo los espirituales y el jazz, que abarcaba al arte popular y de vanguardia del Nuevo Mundo. Los intelectuales estadounidenses negros, como el filósofo Alain Locke (1886-1954), comprendieron que se debía, y se debía, sacar partido de aquella moda de todas las cosas africanas y afroamericanas para trabajar por el cambio social.

Preocupaciones de orden sociopolítico, económico, ideológico, cultural y estético inspiraron la investigación para definir el «New Negro» (Negro nuevo) y promover una renovación cultural que reconociera la ascendencia africana, la vida y la historia del negro estadounidense en América y la transformación en un personaje urbano moderno. El New Negro Movement tipificó esta necesidad; a este respecto, el sociólogo Charles S. Johnson (1893-1956) observó en 1925: «Está evolucionando un nuevo tipo de negro, un negro de ciudad». Este nuevo urbanita exigía una nueva identidad que dejase atrás la del ex esclavo.



1 • Meta Warrick Fuller, *The Awakening of Ethiopia*, 1914
Bronce, 170,2 x 40,6 x 50,8 cm

La escultora Meta Vaux Warrick Fuller (1877-1968) es reconocida como una de las precursoras más importantes del Renacimiento de Harlem. Recibió clases en la Pennsylvania Museum School of Industrial Art antes de residir durante varios años en París, donde estudió con Auguste Rodin. Tras su regreso a los Estados Unidos en 1903, su obra se expuso con asiduidad en la Costa Este, donde llamó la atención de los portavoces del Renacimiento de Harlem, a quienes atrajo una estética basada en el ejemplo de la escultura africana y su uso de temas africanos y americanos negros.

Fuller se inspiraba en la filosofía panafricanista de Du Bois, que es evidente en su obra más conocida, *The Awakening of Ethiopia* (*El despertar de Etiopía*) [1]. Basándose en una tradición escultórica egipcia, la figura en bronce de una mujer despertando de un profundo sueño podía interpretarse como un llamamiento a los afroamericanos por el renacer de la cultura negra después de siglos de esclavitud y represión. El uso de temas negros y de vínculos explícitos entre África y la América negra constituyó un poderoso ejemplo para Locke y sus seguidores en su intento de formular una estética para el negro nuevo.

El negro nuevo

La década de 1920 fue una época de optimismo, orgullo y excitación para los afroamericanos, que esperaban que hubiera llegado por fin su

hora para ocupar un lugar respetable en la sociedad norteamericana. El fotógrafo James Van Der Zee (1886-1983), principal cronista del Harlem de los años 1920 a 1940, aportó algunas de las imágenes más imperecederas e icónicas de la época [2]. Al contribuir a la creación de la imagen del negro nuevo, diseñando y retocando las fotografías para crear imágenes estimulantes de estadounidenses negros, Van Der Zee produjo fotografías de residentes de Harlem que captan el optimismo, el estilo, el orgullo y la sofisticación asociados a esta nueva identidad urbana.

Los líderes del New Negro Movement —filósofos, sociólogos, críticos, propietarios de galerías y mecenas estadounidenses negros y blancos— tenían el convencimiento de que a través de la cultura, en vez de la política, podrían alcanzar su objetivo compartido de igualdad de derechos y libertades para los estadounidenses negros. Razonaban que la mayor exposición a través de las artes y la literatura negras ayudaría a la sociedad dominante a considerar a los estadounidenses negros y su experiencia como parte de la experiencia estadounidense, y no como algo aparte de ella.

También pensaban que la cultura norteamericana negra podía y debía ser apreciada por algo más que el baile y la música: los académicos acudieron en busca de ayuda a los que estaban en las artes y las letras. El más receptivo fue Locke, que quería fundar una «Escuela de Arte Negra» en Harlem para aumentar la notoriedad y la conciencia de los estadounidenses negros acerca de su herencia e historia africanas. Esta idea se inspiraba en parte en sus experiencias en el Berlín de los primeros tiempos del Expresionismo alemán, durante la cual asimiló la creencia idealista de que a través del arte era posible hacer que



2 • James Van Der Zee, *Retrato de familia*, 1926

▲ 1908

1940-1944

el mundo fuera un lugar mejor. Esto se fundió con la introducción y el fomento por parte de Du Bois del concepto del «décimo con talento», la creación de una élite negra culta cuya misión sería mejorar las vidas de los menos afortunados de su raza.

Aunque la fascinación por la América negra iba en aumento desde más o menos 1917, con la producción de algunas obras teatrales y musicales en las que aparecían temas y actores negros. Aunque algunos recelaban de este nuevo interés, la mayoría de los líderes del Renacimiento de Harlem lo consideraron la oportunidad perfecta para lanzar su movimiento por las artes negras. En marzo de 1921, Johnson organizó en el Civic Club de Manhattan una gala literaria para celebrar a jóvenes escritores negros, presentada por Locke y con Du Bois como orador principal, a la que asistieron 110 intelectuales, negros y blancos. El plan de Johnson funcionó: Paul Kellogg, el editor blanco de *Survey Graphic*, una revista de cuestiones sociales y culturales, le propuso la idea de un número especial dedicado a los artistas negros que acababan de ser presentados. El resultado fue el número de marzo de 1925, «Harlem: Mecca of the New Negro» (Harlem, la Meca del negro nuevo), editado por Locke, que se abrió con una declaración de misión:

Survey está intentando mes tras mes y año tras año seguir las sutiles huellas del crecimiento y la interacción de la raza mediante el cambio de perfil de la organización social y la luz titilante del logro individual. [...] Si *Survey* interpreta correctamente los signos, este espectacular florecimiento de un nuevo espíritu de raza tiene lugar cerca de casa entre los negros americanos, y el escenario de este nuevo episodio es Harlem.

La revista incluía ensayos sobre temas sociales, poesía y ficción por y sobre el Renacimiento de Harlem y estaba profusamente ilustrada por el artista de origen alemán Winold Reiss (1886-1953). Sus señoriales y realistas retratos al pastel en blanco y negro representaban tanto a personalidades de Harlem como a vecinos corrientes: profesores, abogados, escolares y boy scouts. También incluía los sorprendentes gráficos *Art Deco* en blanco y negro de Reiss sobre la vida de Harlem, en los que retrataba una apasionante y vibrante ciudad moderna. De este modo las personas y las obras del Renacimiento de Harlem se presentaron a un público literario en gran medida blanco a través del número más popular de la historia de la revista, que agotó dos ediciones.

Su éxito propició una versión ampliada en formato de libro, que fue publicado en el mismo año por Albert y Charles Boni. *The New Negro: An Interpretation* era una antología que reunía en 446 páginas ensayos, relatos de ficción breves, poesía e ilustraciones, con edición y colaboraciones de Locke. A modo de manifiesto, Locke exhibía las nuevas obras y hacía un llamamiento a cantar la historia y la cultura negras, implorando a los artistas que redescubrieran y valoraran su herencia africana y del mismo modo hicieran referencia y se basaran en las tradiciones —como el folclore, el blues, los espirituales y el jazz— específicas de sus vidas como afroamericanos. El libro estaba ilustrado con pasteles en color de Weiss, elegantes caricaturas del mexicano residente en Nueva York Miguel Covarrubias (1904-1957) y grabados geométricos en blanco y negro en el estilo egipcio del afroamericano Aaron Douglas (1899-1979).

Aunque Reiss aparece en contadas ocasiones cuando se habla del Renacimiento de Harlem, fue una figura influyente: sus estudios so-

bre las poblaciones indígenas de todo el mundo, que respetaban y se inspiraban en sus tradiciones populares, constituyeron un ejemplo importante, al igual que sus imágenes gráficas modernas. Así pues, fue un conducto importante para introducir muchas tendencias modernas europeas en la cultura estadounidense. Douglas, a quien Locke pronto llamaría «africanista pionero», se trasladó a Harlem (donde estudió con Reiss) en 1924. Reiss le animó a dejar su práctica estrictamente realista y desarrollar un estilo que respetase su ancestral herencia africana, su experiencia como afroamericano y las novedades modernas en el arte. No tardó en crear un original arte negro moderno en el que el New Negro es una silueta de *Art Deco*. Los ángulos cerrados y las exuberancias de los precisionistas estadounidenses para el paisaje industrial se aprovecharon para su objetivo de expresar el orgullo y la historia negros [3]. Su obra llamó rápidamente la atención de los escritores del Renacimiento de Harlem e ilustró muchos de sus libros. Junto con sus ilustraciones en numerosas revistas, esto pronto le erigió en el artista «oficial» del Renacimiento.

Apoyo individual y social

Con la publicación de *The New Negro*, Locke pasó a ser el principal estratega y teórico del Renacimiento de Harlem, y actuó como mentor o, como él decía, «partero filosófico», de muchos de sus escritores y artistas. Las estructuras de apoyo existentes, como la National Asso-



3 • Aaron Douglas, *La Creación*, 1935
Óleo sobre Masonite™, 121,9 x 91,4 cm

...for the Advancement of Colored People (NAACP), fundada en 1909 para trabajar por la igualdad de derechos, y la Urban League, fundada en 1910 para ayudar a los recién llegados a adaptarse a la vida urbana. abogó por el movimiento a través de sus revistas: *The Crisis* (NAACP), editada por Du Bois, y *Opportunity* (Urban League), editada por Johnson.

Otros apoyos y exposiciones procedieron del acaudalado promotor inmobiliario y filántropo blanco William Harmon (1862-1928). En 1926 se establecieron los premios a los logros por las contribuciones de los afroamericanos en el terreno de la música, las artes visuales, la literatura, la industria, la enseñanza, las relaciones raciales y la ciencia bajo los auspicios de la Harmon Foundation, que fue uno de los principales mecenas de los artistas del Renacimiento de Harlem: un concurso nacional anual para artistas negros, el espectáculo que lo acompañaba y la exposición itinerante presentaron sus obras a un público nacional.

Artistas de todo el país respondieron con entusiasmo a la llamada de los líderes del Renacimiento de Harlem a desarrollar un lenguaje visual para la América negra. En una carta a Langston Hughes de diciembre de 1925, Douglas expresó sus ideas al respecto:

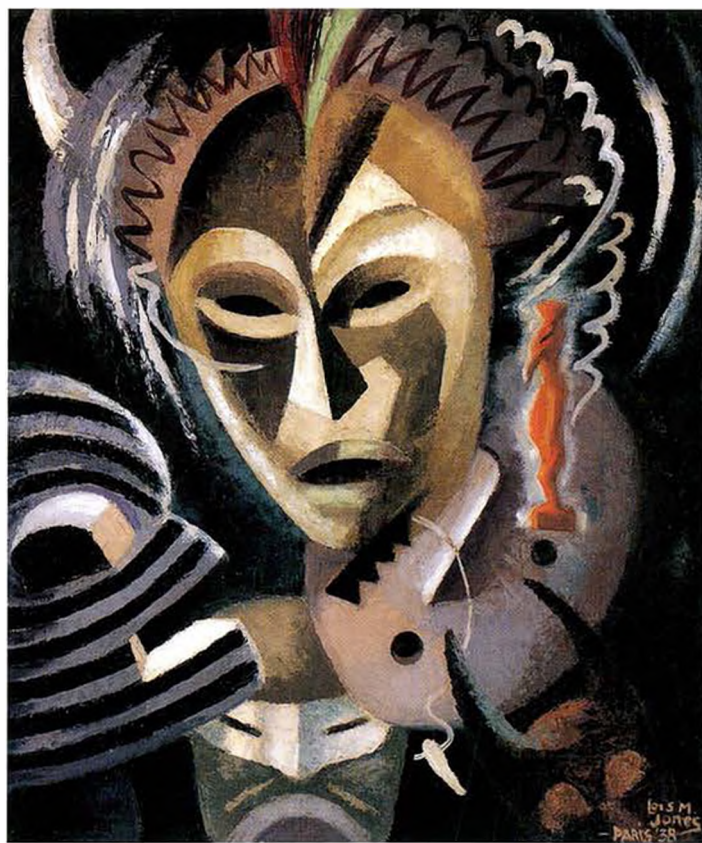
Nuestro problema es concebir, desarrollar, establecer una época artística. [...] Desnudemos nuestros brazos y hundámoslos en lo más profundo mediante la risa, mediante el dolor, mediante la pena, mediante la esperanza, mediante la decepción, en las mismas profundidades de las almas de nuestro pueblo y arrastremos material crudo, spero, olvidado. Después cantémoslo, bailémoslo, escribámoslo, montémoslo. [...] Creemos algo trascendentalmente material, místicamente objetivo, terreno. Espiritualmente terreno. Dinámico.

El desafío fue aceptado y se exploraron algunas posibilidades representacionales negras distintas. Una veta destacada, explorada por Fuller, Douglas y otros, engranaba firmemente con la ascendencia natana de los artistas, en tanto que artistas como Archibald J. Motley (1891-1980) y Palmer C. Hayden (1893-1973) volvieron su atención al folklore, la historia y las nimiedades de la vida diaria de los negros. Ya sea accediendo a un pasado mítico lejano o a la nostalgia de un pasado rural más reciente o celebrando el progreso y la modernidad, todas las obras del Renacimiento de Harlem se implican en la conciencia de raza y la identidad cultural para los afroamericanos.

El legado del primer decenio del Renacimiento de Harlem incluyó el nacionalismo, el primitivismo y el atavismo. La máscara africana animada de *Les Fétiches* [4], de la afroamericana Lois Mailou Jones (1905-1980), pintada cuando su autora residía en París, presenta estas ideas a través de una lente surrealista. La artista parece reconocer la febrilización de la máscara «deshumanizadora» de los surrealistas y recuperarla como parte de su legado, dándole vida como un componente vital en la búsqueda para definir una identidad negra moderna.

la década de 1930

La crisis de la Bolsa del 23 de octubre de 1929 puso fin a los «locos años veinte» y marcó el comienzo de la Gran Depresión, que suavizó en gran medida el idealismo y el optimismo del primer Renacimiento de Harlem; en muchos, afianzó su sentido de orgullo racial y responsabilidad social. Al agotarse el apoyo privado, los artistas recurrieron



4 • Lois Mailou Jones, *Les Fétiches*, 1938
Óleo sobre lienzo, 78,7 x 67,3 cm

▲ al Public Works of Art Project y al Federal Art Project de la Works Progress Administration (WPA), que se organizaron en 1933 para dar trabajo a los artistas con salarios de artesanos para decorar propiedades públicas. Se asignó a los artistas a la pintura de caballete o a la pintura mural; el tema era todos los aspectos de la escena estadounidense, y aunque no se estipuló ningún enfoque específico, la mayoría trabajaban en un estilo de realismo social en la época.

Un número considerable de artistas del Renacimiento de Harlem figuraban entre los que recibieron el apoyo de la WPA. Douglas, por ejemplo, pintó una serie de murales, *Aspects of Negro Life*, para la WPA en 1934. Montado en la sucursal de la 135th Street de la New York Public Library (hoy Schomburg Center for Research in Black Culture), llevó la obra de Douglas a un público más amplio, y su escala monumental y su carácter épico fomentaron la misión del Renacimiento de Harlem de promover la conciencia y el orgullo de raza y causar una profunda impresión en la generación siguiente de artistas radicados en Harlem, entre ellos Jacob Lawrence (1917-2000).

Lawrence se trasladó a Harlem con su familia en la década de 1930. Estudió en el Harlem Art Center y pasó muchas horas en el Schomburg Center asimilando la obra de Douglas e investigando las luchas de los héroes de la comunidad negra. Pronto desarrolló su característico estilo figurativo vistoso y estilizado y su preocupación central por las cuestiones sociales y los acontecimientos históricos que llevaban a cabo los estadounidenses negros. Gran parte de la obra de Lawrence de finales de la década de 1930 adoptó el formato de series, que describían las vidas de héroes negros como Toussaint Louverture (ca. 1743-1803) (que nació en el seno de la esclavitud, fue jefe militar y revolucionario y fundó Haití como primer república negra de Occiden-

5 • Jacob Lawrence, *Pool Parlor*, 1942

Gouache y acuarela sobre papel,

18,7 x 57,8 cm

te) y los abolicionistas Frederick Douglass, Harriet Tubman y John Brown. Su obra más conocida, pintada cuando trabajaba en la división de caballete de la WPA, es *The Migration of the American Negro* (1940-1941). Esta histórica serie narrativa de sesenta pinturas de pequeño formato capta las luchas de la «Gran Migración» de las décadas anteriores. La obra fue un éxito de crítica: parte de ella se publicó en el número de noviembre de 1941 de la revista *Fortune*, lo que dio a conocer la obra de Lawrence a un público nacional. Este temprano reconocimiento permitió numerosas exposiciones, adquisiciones de museos importantes y premios, como el recibido por *Pool Parlor* (*Salón de billar*) [5] en la exposición «Artists for Victory» (Artistas por la victoria) celebrada en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York en 1942.

Norman W. Lewis (1909-1979) fue otro joven artista que comenzó a pintar durante la década de 1930 en Harlem, donde asimiló las ideas de Locke. *The Lady in the Yellow Hat* (*La dama del sombrero amarillo*) [6], una obra temprana en un modo figurativo abstracto, refleja esta influencia además de la del realismo social, pero también señala al futuro, pues Lewis pronto comenzó a cuestionar la eficacia

de las teorías de Locke, y abandonó las imágenes realistas para ser el único expresionista abstracto afroamericano.

Lewis no fue el único que cuestionó el espíritu del Renacimiento de Harlem. James A. Porter, que animó a los artistas negros a buscar la expresión personal en vez de un programa separatista, leyó la cartilla a Locke en 1937 en las páginas de *Art Front* por proponer lo que consideraba la «filosofía derrotista de los segregacionistas» de Locke. En *Modern Negro Art*, dejó clara su postura, al examinar la obra de los artistas afroamericanos no sólo en relación con la cultura negra sino también en los contextos de la historia del arte estadounidense y de la historia del arte moderno.

El final de una época

Después de los horrores de la Segunda Guerra Mundial, muchos artistas afroamericanos pensaban que las ideologías aislacionistas y orientadas a la raza no eran ya deseables ni apropiadas. Uno de esos artistas



6 • Norman W. Lewis, *The Lady in the Yellow Hat*, 1936
Óleo sobre arpillera, 92,7 x 66 cm

de Romare Bearden (1912-1988), que, al tiempo que usaba contenidos negros o símbolos africanos en su obra, siempre se esforzó por proyectar algo acerca de la condición universal. En 1946 escribió:

Sería sumamente artificial que el artista negro intentara una resurrección de la cultura africana en América. El periodo comprendido entre las generaciones es demasiado grande, y las creaciones que el negro pueda haber creado en este país han sido en relación con su entorno americano. [...] Modigliani, Picasso, Epstein y otros artistas modernos estudiaron la escultura africana para reforzar sus propios conceptos del diseño. Esto sería perfectamente adecuado para cualquier artista negro que se preocupara de hacer lo mismo [...] el verdadero artista piensa que sólo existe un arte, y pertenece a toda la humanidad.

La obra *Tired (Cansada)*, de Elizabeth Catlett (1915-), también de 1946, muestra a una exhausta mujer afroamericana, agotada de luchar con fuerza interior para seguir adelante [7]. Nacida en los Estados Unidos pero de nacionalidad mexicana, Catlett utilizó siempre la figura negra como símbolo de orgullo racial y cultural. Sus palabras se han convertido en eco de los ideales defendidos por el Renacimiento de Harlem:

El arte debe provenir del pueblo y ser para el pueblo. El arte para ahora debe surgir de una necesidad dentro de mi pueblo. Debe responder a una pregunta, o despertar a alguien, o dar un empujón en la dirección correcta: nuestra liberación.



7 • Elizabeth Catlett, *Tired*, 1946
Terracota, 39,4 x 15,2 x 19,1 cm

La energía innovadora del Renacimiento de Harlem declinó con la Segunda Guerra Mundial, aunque las carreras y las ideas de sus practicantes no lo hicieron. Las cuestiones que Locke y Porter plantearon —qué constituye una estética negra; si se debe ser un «artista negro» que crea arte negro o un artista estadounidense que es negro— no se resolvieron durante el Renacimiento de Harlem: en cambio, siguen ▲ inspirando la creación y la crítica siempre que se plantean cuestiones relativas a la identidad.

BIBLIOGRAFÍA

- CAMPBELL, M. S. et al., *Harlem Renaissance: Art of Black America*. Nueva York, Studio Museum in Harlem and Harry N. Abrams, 1987.
- DRISKELL, David C., *Two Centuries of Black American Art*. Nueva York, Alfred A. Knopf y Los Angeles County Museum of Art, 1976.
- LOCKE, Alain (ed.), *The New Negro: An Interpretation*. 1.ª ed. 1925; Nueva York, Atheneum, 1968.
- McELROY, Guy C.; POWELL, Richard J., y PATTON, Sharon, *African-American Artists 1880-1987: Selections from the Evans-Tibbs Collection*. Washington, D.C., Smithsonian Institution Traveling Exhibition Service, 1989.
- PORTER, James A., *Modern Negro Art* (1.ª ed. 1943; Washington, D.C., Howard University Press, 1992).
- SKIPWORTH, Joanna (ed.), *Rhapsodies in Black: Art of the Harlem Renaissance*. Londres, Hayward Gallery, 1997.

Muere Piet Mondrian, dejando inacabado *Victory Boogie-Woogie*, obra que ilustra su concepción de la pintura como una empresa destructiva.

Piet Mondrian murió en Nueva York el 1 de febrero de 1944. Poco después, su albacea y heredero —el joven pintor Harry Holtzman, que había ayudado a organizar la inmigración de Mondrian a los Estados Unidos— abrió al público su estudio, intacto. El espacio raído pero extraordinariamente dinámico, con sus paredes blancas transformadas en pantallas de parpadeos ópticos por los muchos rectángulos de colores puros que estaban prendidos en ellas y sus muebles improvisados totalmente blancos diseñados por Mondrian a partir de cajones de madera (también adornados con rectángulos de colores) eran ya bien conocidos por varios visitantes. Pero muy pocos habían visto antes el inacabado *Victory Boogie-Woogie* [1], aunque el pintor trabajaba en él desde junio de 1942. A ninguno de estos espectadores se le escapó que había una continuidad directa entre las superficies oscilantes de las paredes y el latido entrecortado de la última pintura «lozangique» de Mondrian, nombre que dio a su serie de lienzos cuadrados girados 45 grados para descansar sobre una esquina (catalogados con más frecuencia como «pinturas romboideas»).

Esta continuidad se hacía valer sobre todo por el hecho de que no solo las líneas negras del Neoplasticismo clásico desaparecían por completo de aquel cuadro de formato excepcionalmente grande que permanecía inmóvil en el caballete, sino porque lo mismo sucedía con cualquier clase de línea. Sólo podía hablarse de «alineamientos» de diminutos rectángulos de color, en su mayoría trozos de papel pegados de forma un tanto tosca al lienzo. Pero incluso estos alineamientos están claramente a punto de venirse abajo: sólo pueden interpretarse subliminalmente, inferirse más que verse, en la mayoría de las zonas de la composición. Así pues, para los visitantes, la principal diferencia entre las paredes y la pintura debió de parecer una cuestión de dimensiones. Al entrar en el estudio furgón y ser atraído hacia *Victory Boogie-Woogie* en el extremo mismo de este largo y prístino espacio, se debía de tener la excitante sensación de entrar en una pintura.

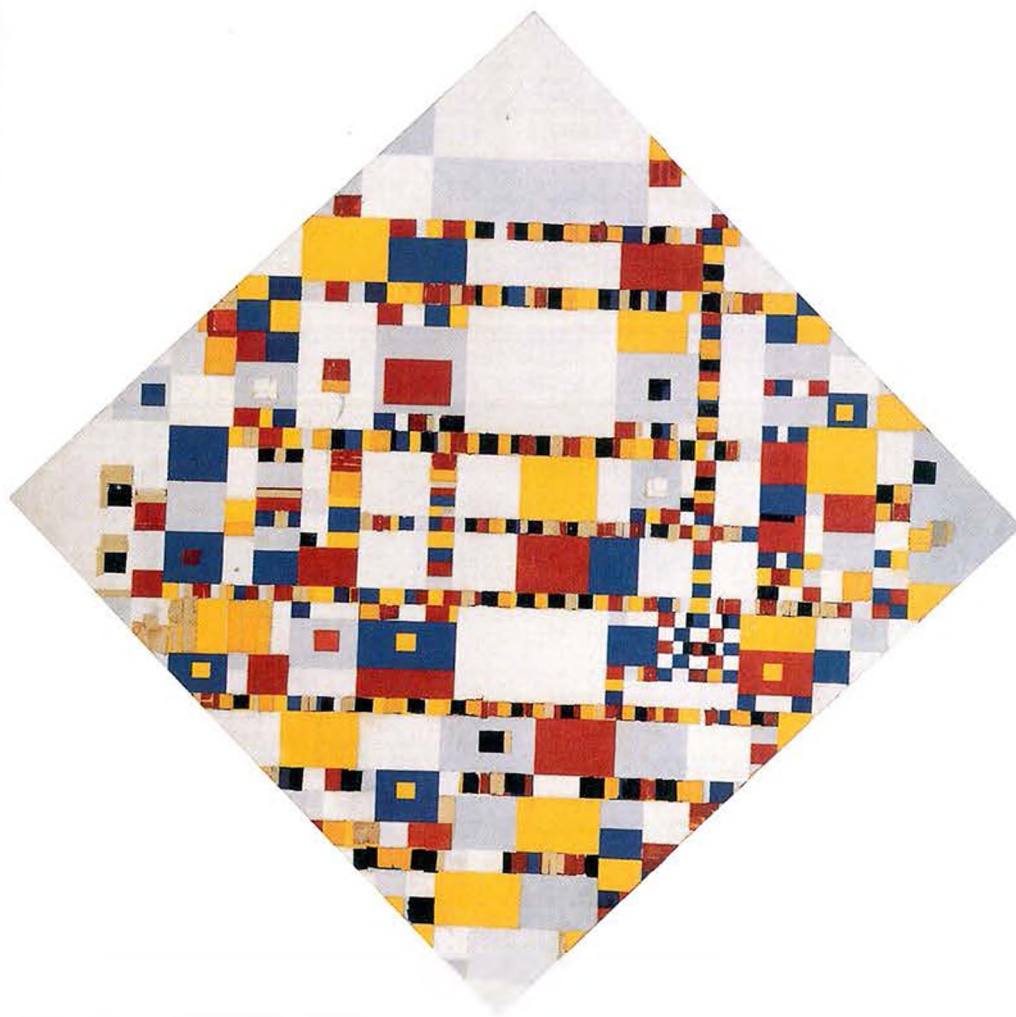
Pero para quienes habían visto este lienzo final antes de la muerte de Mondrian, su encuentro póstumo con él fue una horripilante conmoción; de hecho, en el reducido círculo de conocidos de Mondrian que habían sido testigos de la lucha del pintor con la obra durante los últimos dieciocho meses de su vida, muchos compartían el veredicto del marchante y escritor Sidney Janis: ahora era una obra maestra arruinada.

Mondrian había dado por terminada esta pintura en varias ocasiones (en una fotografía del invierno de 1942-1943 se le puede ver dando la «última» pincelada). Pero siempre había deshecho lo que había logrado y, para estupefacción de sus amigos, había vuelto a

empezar. Con toda seguridad sabía que su propio fin se acercaba, y sus inclinaciones teleológicas de toda la vida le habían llevado a suponer que, si esta pintura iba a ser su canto del cisne, tenía que ir más lejos que todas las anteriores. No le interesaba sólo producir una pintura más en el estilo electrizante de su periodo de Nueva York. Cuando un amigo le preguntó por qué seguía repintando *Victory Boogie-Woogie*, en vez de hacer varios cuadros a partir de las diferentes soluciones que se habían superpuesto en aquel mismo lienzo, Mondrian respondió: «No quiero cuadros. Sólo quiero descubrir cosas». Durante la semana del 17 al 23 de enero de 1944, tres días antes de ingresar en el hospital para ser tratado de su mortal neumonía, había «inacabado» una vez más su obra maestra, cubriendo su superficie pintada con un sinfín de diminutos trocitos de cinta y papel de colores, con gran pesar de Janis y otros.

Pero las críticas negativas son a menudo más perspicaces que los elogios incondicionales. Los admiradores del Neoplasticismo clásico de Mondrian sólo veían destrucción en aquel *collage* de última hora. En muchos aspectos tenían razón, y les habría sorprendido saber que Mondrian estaba de acuerdo, y lo estaba con regocijo. Pues la destrucción era precisamente lo que había buscado sin cesar durante la larga gestación de *Victory Boogie-Woogie*. El estado «acabado» que Janis y otros habían visto en su estudio antes de la última y frenética campaña de una semana no era lo bastante «destructivo» para Mondrian: al ver el pánico de sus más apasionados partidarios, habría proclamado finalmente la victoria.

De hecho, la destrucción había estado siempre en el centro del programa de Mondrian. Puesto que, ya desde sus primeros textos, había escrito acerca de la destrucción de la forma, de lo «particular», de la individualidad, sus admiradores de Nueva York no deberían haberse sentido tan consternados. Pero tampoco eran totalmente culpables, pues Mondrian había emitido señales ambiguas con respecto a su sueño utópico de la «disolución del arte en el entorno» (que entendía como una posibilidad para el «futuro muy lejano»): aun cuando ya en 1922 había decidido que la pintura era el único medio dentro del cual sus principios estéticos podían someterse a prueba realmente de forma experimental, no se había desviado para disuadir a sus tempranos defensores de elogiar su arte por su utilidad como programa para la arquitectura moderna. En 1944, a pesar de las afirmaciones cada vez más agresivas de Mondrian sobre el papel fundamental de la negatividad en su obra (como «pienso que el elemento destructivo se descuida en exceso en el arte»), se había vuelto un lugar común pensar que era el paladín de una estética «constructiva» (ya en 1937, Naum Gabo



Piet Mondrian, *Victory Boogie-Woogie*, 1942-1944 (inacabado)

Óleo y papel sobre lienzo, 126 x 126 cm diagonal

se sintió totalmente desconcertado ante la negación de esta etiqueta (por Mondrian).

Fue en la década de 1930 cuando Mondrian comprendió que no había entendido su mensaje. La publicación póstuma, en el último número de *De Stijl* (en enero de 1932), de fragmentos del diario de Theo van Doesburg debió de ser un duro golpe. Allí, el ex amigo de Mondrian comparaba su obra con la pintura clásica del artista francés del siglo XVII Nicolas Poussin. En aquella época, de hecho, mediante un larguísimo proceso de ensayo y error, el sistema dialéctico de composición de Mondrian había alcanzado una cima, un punto perfecto en el que nada podía estar equivocado. La «negación» de un elemento por el otro había hecho que sus pinturas fueran absolutamente descentralizadas (logrando de este modo la destrucción de lo «particular» que buscaba), pero también estaban impecablemente equilibradas. Mondrian celebró este clímax en una serie de ocho pinturas, de 1930 a 1932, todas basadas en la misma organización general. Pero ese refrito autosuficiente (único en su producción, en contra de lo que cabría pensar) pronto cedió su lugar a la constatación de que se había «atascado».

Nunca indulgente consigo mismo, llegó a la conclusión de que si la verdad había alcanzado un sereno equilibrio en sus composiciones, había pagado un precio terrible, pues apenas transmitía la sensación de evolución dinámica, de perfectibilidad imperecedera en el

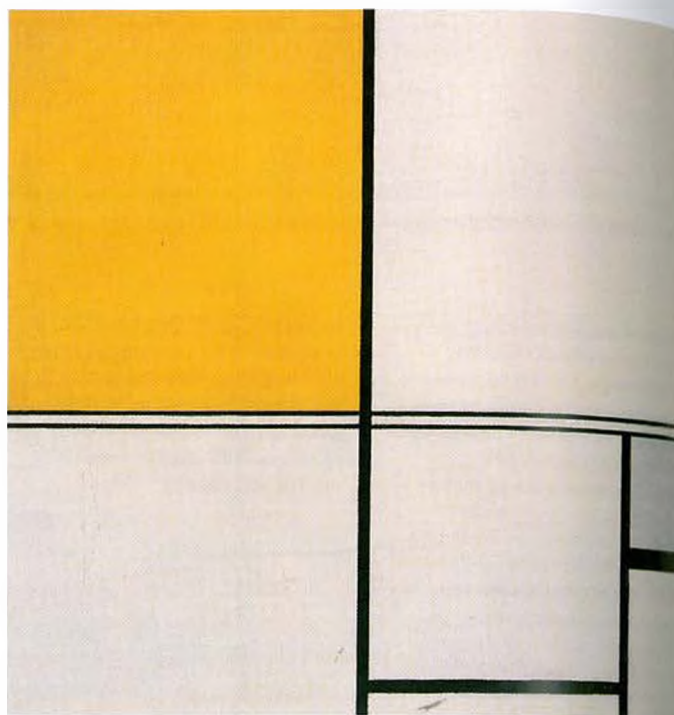
arte y la vida, eso era tan esencial para su pensamiento dialéctico. Con valentía (a los sesenta años de edad), llegó a la conclusión de que, para representar mejor la destrucción que siempre había propugnado, ante todo tenía que hacer añicos el lenguaje de la pintura misma, incluida la suya. Uno a uno, los elementos del Neoplasticismo, que había concebido como la culminación de todo el arte del pasado, fueron aniquilados como entidades.

Lo primero que había que «disolver», según sus palabras, era el plano. En este sentido, Mondrian reintrodujo un elemento que había proscrito de su pintura desde 1919 y que socavaría por completo la apariencia «clásica» de sus obras: la repetición. Si hasta entonces había concebido la repetición sólo como un fenómeno natural (y por tanto prohibido), ahora pasó a ser una de sus armas preferidas en la lucha contra la identidad: multiplicó las líneas que delimitaban y unían los planos para que «sólo el ritmo surja, dejando los [propios] planos como «nada»». De este modo, las líneas, que eran un elemento secundario en el Neoplasticismo «clásico», se convirtieron en el elemento más activo, en el principal agente destructor, y su mera multiplicación aseguraba no sólo que los planos perdieran su «individualidad» (ya que no es posible captar bien un plano con múltiples contornos), sino también que la misma «despersonalización» les sucedería a las propias líneas.

El primer intento de esa radicalización de su programa pictórico que hizo Mondrian fue *Composition B* de 1932 [2], basada en el mismo esquema compositivo que la serie climática de los dos años anteriores. Con esta obra inauguró lo que llamó su «doble línea», dos líneas paralelas negras y su intersticio blanco, que a su vez se percibía como una línea. Pero aunque en este lienzo el espacio blanco entre la doble línea es estrecho (es del mismo grosor que la línea negra —«única»— que se entrecruza), pronto se ensanchará y (como Mondrian escribiría, desconcertado, a un amigo) «se dirigirá hacia el plano». Y donde no hay diferencias fundamentales entre líneas y planos, pues la línea ha abandonado suposición subordinada, ¿no debería haber también líneas de color? Aunque Mondrian respondió afirmativamente a esta pregunta ya en 1933 (con la composición «romboidea» de ese año, *Composition with Yellow Lines* (*Composición con líneas amarillas*), hoy en el Gemeentemuseum de La Haya, que lleva sólo cuatro «líneas/planos» sobre un fondo blanco), no sería hasta después de su llegada a Nueva York, en octubre de 1940, cuando exploraría plenamente esa posibilidad.

Durante los tres años que siguieron a *Composition B*, Mondrian siguió usando el tipo clásico de 1930-1932 como sólida plataforma en la que someter a prueba el sabotaje de su lenguaje pictórico del pasado. En las dos únicas pinturas terminadas en 1934 (una de ella destruida por «degenerada» por los nazis), duplicó todas las líneas; en 1935, triplicó el eje horizontal de *Composition Gris-Rouge* (*Composición gris-roja*, Chicago Art Institute) y cuadruplicó el de *Composition No. II with Blue and Yellow* (*Composición núm. II con azul y amarillo*, Hirshhorn Museum, Washington, D.C.); en *Composition C*, del mismo año (Tate Modern, Londres), esta división horizontal es una «doble línea» cuyo intersticio blanco se ha vuelto más ancho que dos de los «planos» del cuadro; en la última pintura de la serie, *Composition with Yellow* (*Composición con amarillo*, 1936, Philadelphia Museum of Art), no se trata ya en realidad de una cuestión de dobles líneas: en su lugar encontramos una «pluralidad» de líneas que cortan el lienzo.

El paso siguiente de Mondrian, durante la segunda mitad de la década de 1930, fue transformar esa «pluralidad» de líneas (cada vez más numerosas) en una pura escansión, una pulsación irregular de toda la superficie del lienzo. Este rellenado gradual de sus pinturas (que habían sido tan desnudas que contenían sólo dos líneas negras sobre un fondo blanco, como en *Lozange Composition with Two Black Lines* de 1931) tuvo como consecuencia dos cambios inesperados, y en ambos casos vemos cómo Mondrian transgrede un tabú de su sistema neoplástico: en primer lugar, los efectos de superposición, proscritos desde 1917, comienzan a reaparecer (efectos que Mondrian acentuaba entonces variando la anchura de sus líneas negras); en segundo lugar, se advierte un regreso del parpadeo óptico causado por múltiples intersecciones lineales (algo que evitaba con todo cuidado desde 1919). Es como si el miedo al ilusionismo que había generado estas proscripciones del pasado fuera ahora mucho menos una cuestión que la de asegurarse de que nada sigue siendo estable nunca. Al grosor variable de las líneas, a su multiplicación y a la molesta imagen posterior retinal que crea, Mondrian añadió después una interrupción parcial de ciertas líneas, que de ese modo dejaron de cortar la superficie, y en cambio interactúan para definir planos



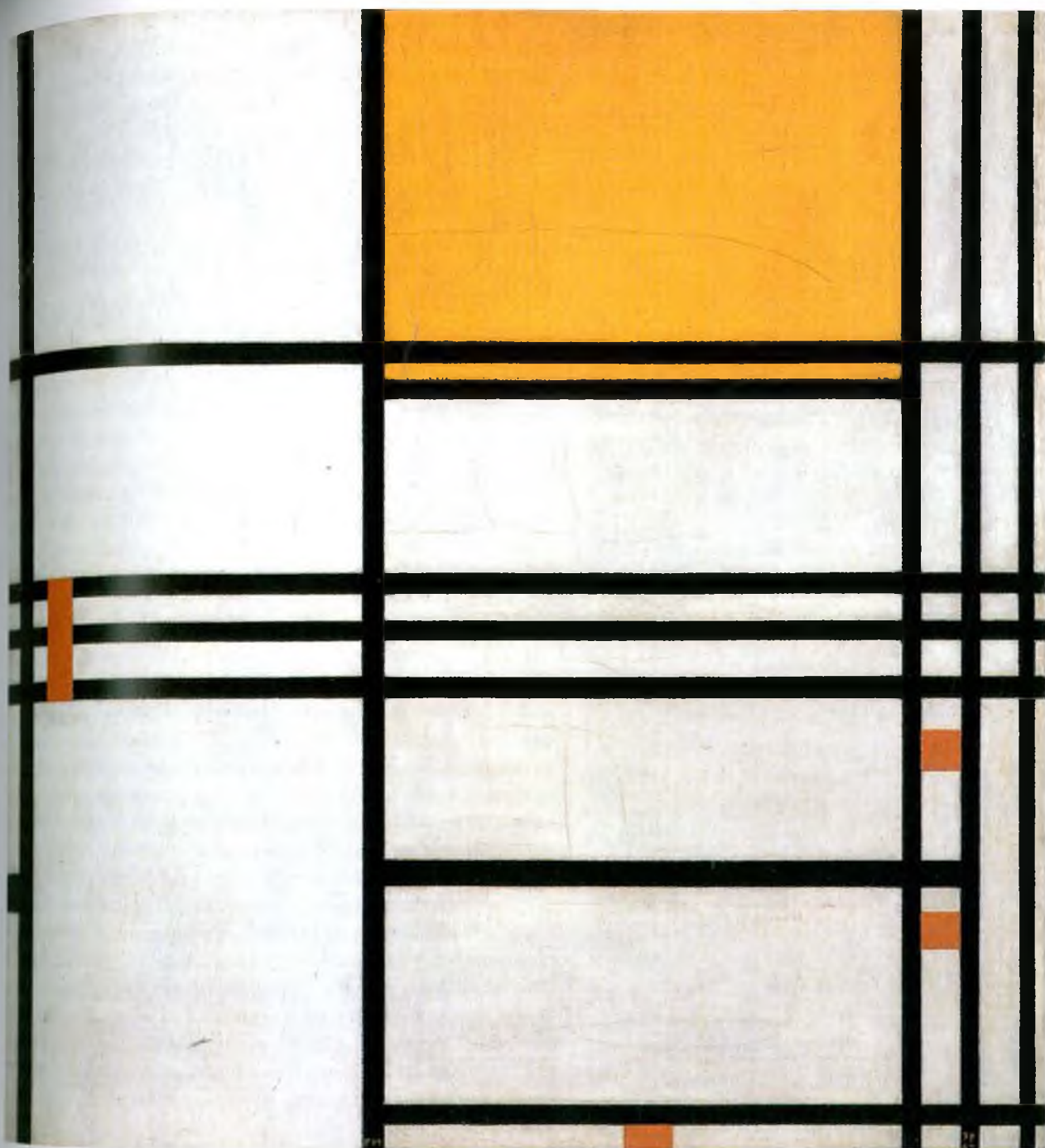
2 • Piet Mondrian, *Composición B*, con línea doble, amarillo y gris, 1932

Oleo sobre lienzo, 50 x 50 cm

ficticios de una existencia ficticia, que se forman y disuelven ante nuestros mismos ojos.

La obra de Mondrian evolucionaba a ritmo rápido, sus composiciones eran cada vez más complejas, cuando, después de un breve interludio en Gran Bretaña, partió de Europa rumbo a América (había huido de París en 1938, pensando equivocadamente que la capital francesa sería bombardeada por los nazis, pero una bomba cayó a metros de distancia de su estudio londinense). Allí, tras unas semanas de adaptación en Nueva York, se le ocurrió revisar todos los lienzos que había llevado consigo (de hecho, todas las obras, excepto cuatro realizadas en Nueva York, se habían comenzado en Europa). Se ha exagerado sobremedida el mito de Mondrian maravillándose de pronto del perfil de Manhattan en el horizonte nocturno, ya que los cambios en su arte que habían tenido lugar en los Estados Unidos eran más una consecuencia directa de una evolución interna que otra cosa. Pero es indudable que la vitalidad urbana de Nueva York (y en particular la música de jazz más reciente que descubrió de pronto) golpearon a Mondrian en pleno rostro. Se sintió rejuvenecido por la ciudad: por primera vez en su vida fue aclamado como maestro y se recabó su consejo (por ejemplo, gracias a su interés por *Stenographic Pictures* de 1942, de Jackson Pollock, Peggy Guggenheim volvió a contemplar esta obra y terminó llevando al pintor estadounidense a su cuadra).

Los primeros lienzos que reelaboró pertenecen a una serie de composiciones verticales que Mondrian había iniciado en París (en 1936), caracterizadas por un espacio «vacío» en el centro. En *Composition No. 9* [3], podemos aislar claramente todos los rasgos de su período europeo tardío (superposición de líneas secantes, efecto de parpadeo moderado [a la derecha], longitud desigual de las líneas negras que determina ficticiamente rectángulos parcialmente superpuestos de identidad incierta). A este léxico, Mondrian ha añadido pequeños fragmentos de color que parecen no estar sometidos a ninguna restricción: uno de ellos incluso cruza el haz de barras horizontales (en



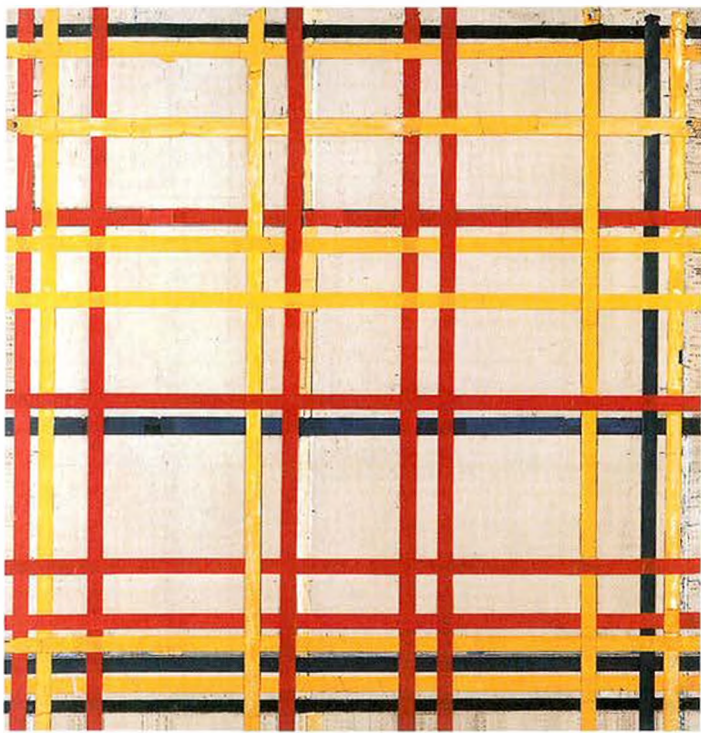
1 • Piet Mondrian, *Composición núm. 9*, 1939-1942

Óleo sobre lienzo, 79,4 x 74 cm

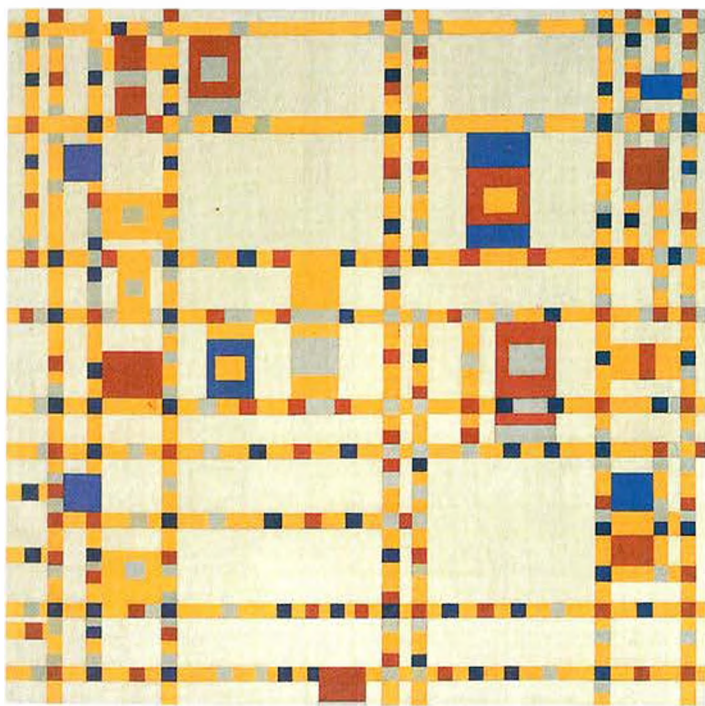
otro lienzo del mismo lote, un bloque rojo atraviesa un plano amarillo, llevando a su arte la primera yuxtaposición de colores desde 1917). Estos fragmentos se multiplican y alargan en *Place de la Concorde* (1938-1943), un cuadro titulado así en homenaje a la ciudad en la que Mondrian había comenzado a trabajar en él, como en los casos de *Trafalgar Square* (1939-1943) y *New York* (1941-1942). En esta última pintura, las líneas de color secantes (probadas brevemente en 1933) reaparecen junto con los fragmentos. El paso siguiente, con *New York City*, fue la eliminación total del negro.

Esta obra se desarrolló a partir de una serie de pinturas, iniciadas también en este caso en Europa, en las que el mero número de líneas

negras que cruzan el lienzo formaba una cuadrícula, irregular, desde luego, pero tan ópticamente activa como la de las dos primeras pinturas «romboideas» de 1918 y 1919. Mondrian había aceptado la imagen posterior retinal como un subproducto inevitable del latir de líneas que escanden sus lienzos, pero no se fiaba de esto. En *New York City* llegó a una solución para evitar esta ilusión, y la encontró llevando aún más lejos su empresa de destrucción del lenguaje de la pintura. En los primeros años de la década de 1930, el plano como forma (el rectángulo) había sido «disuelto» por el múltiple cruzamiento de líneas; después, a finales de la misma década, se había abolido la identidad de la línea misma con el pulso acelerado de la repetición, pero lo



4 • Piet Mondrian, *New York City I*, ca. 1941 (inacabado)
Óleo y tiras de papel pintadas sobre lienzo, 119 x 115 cm



5 • Piet Mondrian, *Broadway Boogie Woogie*, 1942-1943
Óleo sobre lienzo, 127 x 127 cm

que había permanecido intacto durante esta batalla contra los fundamentos fue el fondo sobre el que descansan las líneas y el plano. Era ahora la negación del fondo como entidad geométrica y física a lo que Mondrian aspiraba. Y así, *New York City* estaba concebido como una trama de líneas de colores que no es posible reconfigurar en planos virtuales independientes (como una telaraña roja, una amarilla y una azul) ya que ninguna línea de ningún color dado se comporta de ma-

nera constante (una línea roja estará sobre una azul en un extremo y debajo en el otro). Pero esta deliberada pérdida de identidad geométrica se basa en la irregularidad física del fondo: la pintura está aparentemente estratificada, pues Mondrian imitó cuidadosamente, a través del impasto y de pinceladas enérgicas, el arriba y abajo de la traza que había creado con cintas de colores mientras preparaba la composición, como puede comprobarse en los otros lienzos de la misma serie que quedaron inacabados [4].

La lógica que explica este nuevo giro era típica de la reducción por Mondrian de todos los fenómenos a su dialéctica fundacional: el ilusionismo es lo que sucede cuando el fondo está siendo vaciado ópticamente, pero si el fondo no existía como tal para comenzar, si no había una superficie geoméricamente continua, nada semejante sería posible. Pero es probable que sólo con su penúltima obra Mondrian captase plenamente este aspecto concreto. Saludada como una obra maestra (y adquirida por el Museum of Modern Art cuando fue expuesta, recién pintada, en 1943), *Broadway Boogie Woogie* [5] fue considerada un fracaso por Mondrian. «Hay demasiado de lo antiguo en ella», diría. Pues aunque ninguna pintura anterior suya había captado con tal eficiencia el ritmo sincopado que tanto amaba en el jazz —con sus líneas de colores divididas en largos compases de amarillo (la base) y breves compases de rojo, gris y azul, y sus raros planos de mayores dimensiones que se habían convertido en acordes de tres colores—, esta vibrante pintura carece del tipo de trama material que había creado en *New York City*. En ese lienzo se había derivado un efecto inesperado de contraste simultáneo (aparición ilusionista de colores complementarios) del cruce múltiple de líneas de colores; en *Broadway Boogie Woogie*, había intentado no corregir este efecto sino darle una forma marcando cada cruce de las líneas predominantemente amarillas como un cuadrado de un color diferente, fomentando de este modo la atomización de esas líneas. Pero la integridad del fondo había regresado con toda su fuerza.

Esto es probablemente lo que también le preocupaba en el estado «acabado» de *Victory Boogie Woogie*, y por eso agregó frenéticamente todos los trocitos de papel de colores que hoy se pueden ver pegados a él, terminando con un *collage* en el que la posición relativa de todos los elementos, tejidos en grosor en un corte poco profundo del espacio real (no ilusionista), se halla en un estado de cambio contante, donde el fondo se ha convertido en un fantasma cuya única existencia posible, efímera, es la de aparecer encima de la figura.

BIBLIOGRAFÍA

- Bois, Yve-Alain, «Piet Mondrian, *New York City*», *Painting as Model*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1990.
- , Joosten, Joop, y Rudenstine, Angelica, *Piet Mondrian*, Washington, D.C.: National Gallery of Art, 1994.
- Cooper, Harry, «Mondrian, Hegel, Boogie», *October* 84 (primavera 1998).
- , y Spronk, Ron, *Mondrian: The Transatlantic Paintings*, New Haven y Londres, Yale University Press, 2001.

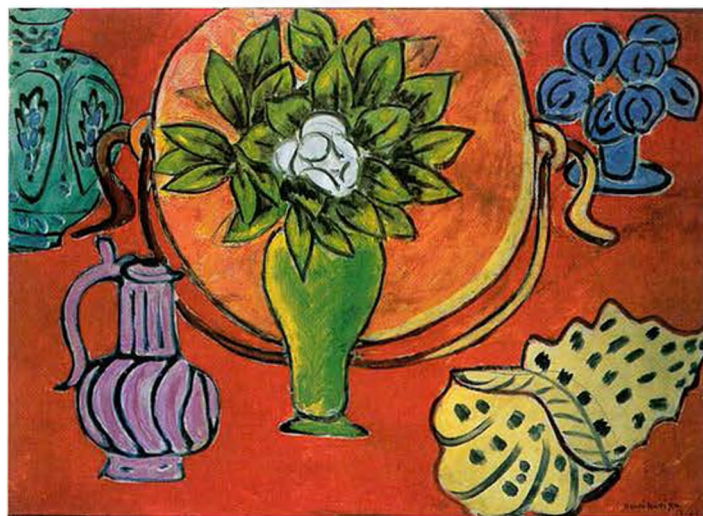
1944_b

Al estallar la Segunda Guerra Mundial, los «Viejos Maestros» del arte moderno –Matisse, Picasso, Braque y Bonnard– consideran su negativa a huir de la Francia ocupada como un acto de resistencia contra la barbarie: el estilo desarrollado durante los años de guerra presenta un desafío para la nueva generación de artistas.

En 1950 se concedió el Gran Premio de Pintura de la Bienal de Venecia a Henri Matisse (más vale tarde que nunca: tenía ochenta y un años). Ese año la muestra incluyó más obras suyas que de ningún otro artista joven. No sólo el gobierno francés le había seleccionado para su pabellón (junto con Pierre Bonnard, Maurice Utrillo y Jacques Villon), sino que sus pinturas dominaron con facilidad la exposición histórica dedicada al Fauvismo (que incluía, además de Matisse, obras de Braque, Derain, Van Dongen, Dufy, Marquet y Vlaminck). La presencia de Matisse en la Bienal de 1950 equivalía a una mini-retrospectiva, con 12 pinturas en la muestra francesa y 23 en el pabellón francés, que también incluía tres esculturas y seis dibujos. Visto a posteriori, parece que los dados estaban un tanto cargados, como si a los organizadores de la Bienal les preocupara que pudiera ser la última oportunidad de su jurado para coronar al Viejo Maestro moderno, o maestro moderno viejo. (De hecho, habría habido dos oportunidades más: Matisse no murió hasta noviembre de 1954.) Como sucedió a menudo con las varias exposiciones retrospectivas de Matisse después de la Segunda Guerra Mundial, se puso un énfasis deliberado en la obra temprana del artista y en su obra más reciente (hecha durante la guerra o inmediatamente después), que estaba deseoso de presentar al público. En total hubo al menos veintidós pinturas datadas entre 1896 y 1917 y siete entre 1940 y 1948, en tanto que sólo seis pinturas abarcaban el periodo intermedio.

Cerrar el paréntesis

En esta ocasión, sin embargo, Matisse apenas tuvo que mover hilo alguno para que se adoptase su estrategia de «temprano/tardío y nada intermedio»: por razones totalmente distintas de su propia valoración de su fuerte, la estrategia de la Bienal después de la guerra (tras ser cerrada en 1942 y reabrirse en 1948) se dedicó a tender un puente entre el presente de la posguerra y el pasado prefascista. El objetivo evidente era borrar los recuerdos de las décadas de 1920 y 1930, como si de un mal sueño se tratara, para expiar el hipernacionalismo (y el creciente movimiento antimoderno) de los años de Mussolini. Nada mejor para tal fin que una versión actual de «Bella durmiente». La evolución de Matisse constituyó el sostén perfecto para la fabricación de esa ambición colectiva, pues constituía un paralelismo casi perfecto de la vida de la Bienal: las únicas ocasiones en que había enviado obras a Venecia fueron en 1920 y 1928, durante el llamado «periodo de Niza» de 1917 a 1930; es decir, cuando el propio Matisse había dado la espalda



1 • Henri Matisse, *Natureza muerta con magnolia*, 1941
Óleo sobre lienzo, 74 x 101 cm

a lo moderno de su juventud y participaba a su manera de la reacción conservadora denominada «llamada al orden», una tendencia reaccionaria que la Bienal respaldaba con todo su poder institucional. Sin embargo, en cuanto Matisse reavivó en su obra la llama de su vanguardismo de los años anteriores a la Primera Guerra Mundial –algo que sucedió de 1931 a 1933, mientras trabajaba en la gran «decoración» de *La danza* para la Barnes Foundation en Filadelfia–, dejó de ser bien recibido en Venecia, y tampoco volvió a molestarse en enviar sus obras. Pero la reapertura de la Bienal después de la Segunda Guerra Mundial fue cuidadosamente diseñada como el paso de una nueva página, y Matisse, que había experimentado su propio *aggiornamento* en los años intermedios, estuvo encantado de participar en aquel acto de cicatrización. El mensaje que le permitió transmitir a un público amplio –que en su arte reciente no sólo había vuelto a las raíces de su innovación estética, sino que de esas raíces habían brotado nuevos retoños– concordaba notablemente con la política de reconstrucción común a toda Europa en el periodo de la posguerra inmediata, un programa ideológico del que la Bienal de Venecia fue la bandera más visible en la esfera del consumo artístico.

Fue a petición de Matisse cómo el Musée National d'Art Moderne de París envió a Venecia *Natureza muerta con magnolia* de 1941 [1] y *Gran interior rojo* de 1948 [2], dos obras que el museo había adquirido en fechas recientes. *Gran interior rojo* es el último lienzo importan-



2 • Henri Matisse, *Gran interior rojo*, 1948
Óleo sobre lienzo, 146 x 97 cm

te del pintor, y podría decirse incluso que es su testamento pictórico: concluye la gran serie de interiores realizados en Vence después de la guerra, otros cuatro de los cuales también fueron presentados en Venecia, y recuerda inevitablemente el *Estudio en rojo* de 1912 por cuanto, como este hito recapitulativo de la trayectoria temprana de Matisse, representa entre otras cosas algunas de las propias creaciones del artista clavadas en la pared en medio de un océano de rojo pulsátil (un dibujo de gran formato con pincel y tinta de 1948 y *La piña*, otro lienzo de la serie de Vence). *Naturaleza muerta con magnolia*, bañada asimismo en rojo, siguió siendo la pintura preferida de Matisse hasta que terminó la serie de Vence: es el primer lienzo importante que hizo en lo que podría llamarse su «estilo de vejez», del mismo modo que *Gran interior rojo*, siete años después, sería el último.

La estrecha relación entre *Estudio en rojo* y *Gran interior rojo* no es meramente temática. En términos puramente formales, no hay diferencias fundamentales entre el estilo maduro «temprano» de Matisse (es decir, posterior a *Le Bonheur de vivre* pero anterior al periodo de Niza) y el estilo de «vejez» que acabamos de mencionar. Hay más semejanzas que diferencias, por poner otro ejemplo, entre *Naturaleza muerta con magnolia* y *La música* de 1910, o *La ventana azul* de 1913: se trata en todos los casos de disposiciones puramente frontales de fi-

guras que flotan en un campo de color saturado. Pero si lo que distingue el segundo lote de obras del primero es tenue —las zonas blancas no pintadas que rodean los objetos aun cuando estas figuras estén trazadas en contornos negros pronunciados; la luz de lienzo en blanco que se ve a través del manejo del pincel—, el nuevo aire de libertad que estas evidentes marcas de espontaneidad infunden a las pinturas tardías es consecuencia directa de una filosofía del arte que Matisse había comenzado a desarrollar hacia 1935.

La palabra que Matisse eligió para caracterizar su nuevo enfoque fue «inconsciente». Esto fue quizá desacertado ya que su idea de lo inconsciente tenía poco que ver con el concepto freudiano y su sostén de deseos reprimidos. El «inconsciente» de Matisse tenía más de «reflejo», como él mismo dijo en ocasiones. En términos prácticos, «basarse en el propio inconsciente» significaba para Matisse adoptar un proceso de trabajo en dos niveles, una técnica que al principio desarrolló en el dibujo. Primero «tomaba posesión de su modelo» con paciencia y aprendía de él todo lo que necesitaba saber mediante lo que llamaba un «estudio analítico» (las más de las veces realizado al carboncillo, y con muchos *pentimenti*); después, sólo cuando pensaba que este almacenamiento de información acumulado había alcanzado la saturación, se producía el explosivo relieve del dibujo de la línea, o más bien dibujos, hechos prácticamente como si estuviera en trance y sin posibilidad alguna de corrección, su mano guiada por el puro instinto, del mismo modo que el acróbata o el funámbulo que caerá si comienza a pensar en lo que está haciendo en ese momento: sus peligros. En 1941, Matisse había llegado a dominar plenamente esta doble temporalidad en el terreno gráfico (estaba comprensiblemente orgulloso de su logro y comenzó a compilar un álbum facsimilar de dibujos ilustrativos de su método, publicado en 1943 con el título *Thèmes et Variations*), pero no estaba seguro de cómo aplicarlo en la pintura. *Naturaleza muerta con magnolia*, uno de los lienzos en los que trabajó con más intensidad, representa el punto de inflexión. Por una parte, hay innumerables dibujos preparatorios para esta pintura (lo cual no es frecuente en su caso); por otra parte, lo borró en varias ocasiones para volver a empezarlo cada vez hasta que pudo pintarlo sin pensar. Aunque la atmósfera de esta obra es inquietante, su tratamiento frontal del espectador no menos aterrador que el de *La música* (y, al igual que esta pintura temprana, que era en parte una respuesta a *Les Femmes d'Alger* de Picasso, recordaba en no menor medida el mito freudiano de la cabeza de la Medusa), la técnica empleada por Matisse en ella es responsable de la llamativa apertura de todos los interiores de Vence. Todo parece haberse hecho en cuestión de horas, y así fue, si se tiene en cuenta únicamente su estado final; sin embargo, se había utilizado una cantidad desconocida de disolvente para borrar sus encarnaciones anteriores, día tras día. Con este proceso a la manera de Penélope, Matisse había inventado una nueva clase de automatismo pictórico por medio del cual pensó que podría alcanzarse su objetivo de toda la vida de aniquilar la diferencia entre concepción y realización.

Matisse tenía 79 años cuando pintó *Gran interior rojo*. Poco después quedó postrado definitivamente en cama. Fue entonces cuando recurrió a otro lenguaje de fusión, sus recortables de papel [3]. Este medio no era nuevo en el repertorio de Matisse, pues había utilizado ya recortes de papel cuando trabajó en *La danza* de Barnes de 1931 y 1933, y después de forma intermitente durante la década de 1930 para diversos proyectos decorativos; su primera obra importante de recor-



3 • Henri Matisse, *La Gerbe (La gavilla)*, 1953
Modelo para cuadro de cerámica, gouache recortado, 2,9 x 3,4 cm

tes de papel, el álbum *Jazz*, se realizó durante la guerra, mientras estuvo temporalmente postrado en cama (se publicó en forma de serigrafía en 1947), pero sólo durante los últimos cinco años de su vida recurrió casi en exclusiva a este medio. Era especialmente adecuado, al igual que otro medio que empleó en esa época (el azulejo), para trabajar en proyectos decorativos en gran escala como su Capilla del Rosario en Vence, que se inauguró en 1951. Del mismo modo que el automatismo pictórico, los recortes de papel representaron una solución a un dilema que Matisse intentaba resolver desde el comienzo de su carrera, en esta ocasión no la separación entre concepción y realización, sino un efecto de esa separación, «el eterno conflicto entre [su] dibujo y [su] color», del que se quejó reiteradamente y del que el «estallido colorista del Fauvismo –en particular *Le Bonheur de vivre*– pretendía ocuparse. «Dibujando directamente en el color», Matisse pudo sacar el máximo partido de dos fuentes de energía que empleaba con maestría desde hacía decenios: la modulación de los intervalos de fondo blanco que anima sus dibujos lineales y la saturación electrizante de su color.

El «estilo de vejez» de los maestros modernos

Aunque la carrera de Matisse constituye el mejor ejemplo del «estilo de vejez» entre los maestros modernos, su caso no es único. Otro artista similarmente celebrado por la Bienal de Venecia, esta vez en 1948, fue Georges Braque (tal vez en sustitución de Picasso, cuya «lealtad» política al Partido Comunista, proclamada a los cuatro vientos poco después de la Liberación, junto con su firme oposición al gobierno fascista del general Franco, hacían de él un candidato poco probable). Pierre Bonnard tampoco habría sido una elección absurda. Los detalles varían de un momento a otro, pero el fondo sigue siendo el mismo: el arte de aquellos pintores que habían alcanzado fama antes de la Primera Guerra Mundial y habían sido objeto de veneración durante mucho tiempo como pioneros del arte moderno, pone de manifiesto una inesperada renovación tras la Segunda Guerra Mundial; y los artistas más jóvenes que estaban apareciendo en 1945 tuvieron que enfrentarse con el hecho de que sus héroes,

a los que habían perdido de vista durante algunos años, no sólo estaban vivos, sino que su nueva producción era asombrosa.

Picasso fue el escollo más importante para la nueva generación (Pollock lamentó a menudo que el artista español lo hubiera inventado todo, y no comenzó a sentirse libre del hechizo del artista veterano hasta que ideó la técnica del goteo en 1947). No se aprecian grandes cambios entre el estilo (o, por mejor decir, en la multiplicidad de estilos) de Picasso antes de la guerra y el posterior al conflicto hasta mediados de la década de 1960. Pero a pesar de esta sorprendente continuidad estilística en una obra caracterizada por toda suerte de discontinuidades, la obra de Picasso de finales de la década de 1940 y del decenio de 1950 está teñida de un enfoque general que es la antítesis del método surrealista, basado en la naturaleza opositiva de los signos pictóricos, que había elaborado durante el apogeo del Cubismo. No es casual que este modo posterior, que podría llamarse «fenomenológico» (por cuanto presupone una clase de empatía por la cual el artista intenta conocer a su modelo como desde dentro), se utilice con la mayor eficacia en obras que entablan un diálogo directo aunque póstumo con Matisse, el eterno rival al que finalmente se sintió libre para honrar. En las dos series de pinturas que Picasso realizó teniendo en mente explícitamente a su viejo amigo recién fallecido –*Mujeres de Argel* de 1955 [4] y *Estudio en «La Californie»* de 1955–, el modelo que Picasso se esfuerza por conocer desde dentro es tanto el motivo representado (las cortesanas de Delacroix en un caso; el espacio *kitsch*, Art Nouveau/neo-rococó y lleno de espejos de su nuevo estudio en Cannes en el otro) como lo es el arte de Matisse (las odaliscas que Picasso afirmaba que se le habían legado y la espaciosidad de los interiores de Vence). No era ésta la primera vez que Picasso lanzaba expresamente un coloquio pictórico con un maestro muerto, pues había explorado la *Crucifixión* de Grünewald a principios de la década de 1930; *El triunfo de Pan* de Poussin durante la Liberación de París; y a Cranach, Courbet y El Greco a finales de la década de 1940 y los primeros años de la de 1950. En Matisse, sin embargo, lloraba a un contemporáneo en vez de jugar alegremente con un pasado lejano. Esto dotó a esas obras de una inusual gravedad que mantuvo en las series posteriores en las que investigó la tradición pictórica occidental (45 lienzos basa-

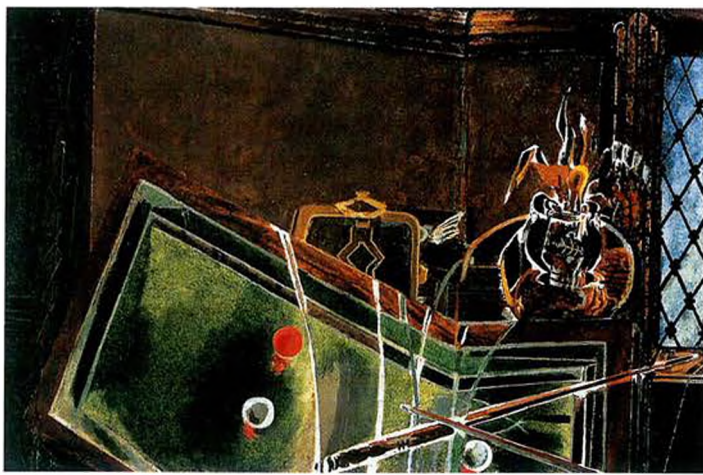
1940–1944



4 • Pablo Picasso, *Mujeres de Argel (versión H)*, 1955
Óleo sobre lienzo, 130,2 x 162,3 cm

▲ 1949, 1960b

● Introducción 3, 1907, 1911, 1912



5 • Georges Braque, *La mesa de billar*, 1944
Óleo sobre lienzo, 130,5 x 95,5 cm

dos directamente en *Las meninas* de Velázquez en 1957; 27 lienzos y unas 200 obras en diversos medios a partir de *Le Déjeuner sur l'herbe* de Manet de 1959 a 1962). Con la muerte de Matisse, el mundo de Picasso había recibido un golpe del que nunca se recuperó del todo. Reflexionando sobre su propia mortalidad, dedicaría el resto de su larga vida a argumentar, cada vez con mayor desesperación, que la pintura tal como la había conocido seguía siendo un juego al que valía la pena jugar, pero a principios de la década de 1960 el fenómeno de la neovanguardia había cambiado claramente el paradigma de las expectativas y los artistas jóvenes no le consideraban ya relevante.

La notable serie de interiores de Braque desvelada en Venecia (incluido el primero que pintó, *La mesa de billar* [5]) muestra signos de una liberación cuyo mecanismo no es diferente del experimentado por Picasso en sus pinturas «matisseanas» de 1955 a 1956, aun cuando la causa fuera totalmente distinta. Al igual que en los lienzos de 1919 a 1921 (pintados cuando Braque se recuperaba aislado de la herida que había sufrido en el frente, y por una vez no sentía el aliento de Picasso en la nuca), estas obras tardías amplían la extraordinaria pericia técnica del artista, todo el aspecto culinario de la pintura del que era un maestro sin igual pero que siempre había tendido a devaluar bajo la presión coetánea de su sarcástico *alter ego*. En sí misma, la composición de estas escenas de interior no es más que Cubismo standard, incluso podríamos decir academizado, que implica disyunción entre el color y la forma, múltiples puntos de vista, transparencia, descomposición del objeto en planos, etc., pero su formato inusualmente grande subraya la materialidad de la mezcla de pintura y arena que Braque utilizó para significar su obstinada realidad como objetos. En sus últimos años de vida, Braque recibió frecuentes elogios por haber restaurado una tradición francesa de la naturaleza muerta que se remontaba a Chardin en el siglo XVIII, pero si sus interiores de la década de 1940 tuvieron enormes repercusiones, es porque en ellos había pasado inesperadamente de la escala íntima de la pintura de caballete a la escala pública del mural.

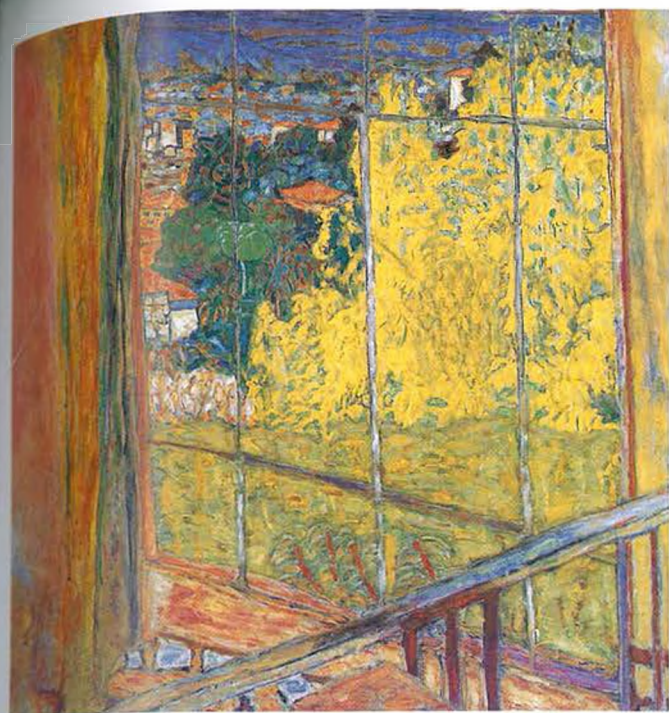
No se encuentra un giro de escala semejante en el Bonnard tardío. En su *Estudio con mimosas* [6], no hay nada que no estuviera ya presente en su obra a partir de mediados de la década de 1930 (la sutil interacción cromática de las capas de pintura acumuladas de varios colores, un rasgo estilístico emulado por Mark Rothko en su obra madura; el efecto de zoom en virtud del cual Bonnard corta el campo visual e im-

pulsa al espectador al luminoso matorral de cosas). Además, las dimensiones de sus lienzos no aumentaron en el periodo de posguerra. Lo que aumentó, sin embargo, fue la falta de precisión de sus pinceladas. Los contornos se volvieron cada vez menos definidos, como si percibieran en medio de una neblina, y esta difusión general de la forma hizo resonar aún más el tono elevado colorista de Bonnard, transformando el mundo doméstico que representaba desde hacía decenios en un auténtico espacio onírico.

- ▲ La obra de Léger después de la guerra, en cambio, constituye una retirada. Aunque estuvo en América durante el conflicto, Léger exploró la posibilidad de un espacio pictórico isotrópico con sus series de *Salimbanchis* y *Acróbatas*: brincando desde todos los lados, sus figuras se mueven desafiando la gravedad. Teóricamente, estos lienzos podían colgarse en cuatro posiciones distintas, al menos ésa fue la afirmación hipotética de Léger, aunque la socavó al aplicar una única firma en una esquina elegida. Las muchas versiones que hizo Léger de sus *Salimbanchis* y *Acróbatas* transmiten todas ellas la sensación de falta de dirección similar a la de las *Constelaciones* de Joan Miró de 1940 a 1941, aunque rara vez se reconoce esta deuda, la exposición de obras de Léger celebrada en Nueva York en 1944 podría haber desempeñado un papel no menos importante en la elaboración del concepto de *all-over* de Pollock que la muestra de Miró de 1945 en la Pierre Matisse Gallery. Sin embargo, mientras Miró mantuvo ese sentido de la no dirección resueltamente abierto en su arte durante los años siguientes, Léger optó por el género heroico-monumental. Aunque había sido uno de los contados pintores modernos que pensó seriamente, ya a mediados de la década de 1920, en lo que mucho más tarde se acuñaría (por
- Clement Greenberg) como «crisis de la pintura de caballete», aunque había afirmado con claridad que este medio como tal estaba condenado a decaer y que la supervivencia de la pintura se basaba en su capacidad para fundirse con otros medios (incluida la arquitectura) y desarrollar un nuevo sentido de la escala, él también se vio atado por su filiación ideológica. Léger se afilió al Partido Comunista poco después que Picasso, pero mientras el pintor español fluctuó entre la aprobación cínica de la política estalinista mediante obras de propaganda menores (por ejemplo, su producción en serie de dibujos de la paloma de la «paz») y la absoluta indiferencia a la línea del partido, Léger creía en el credo y deseaba «educar a las masas» a través de su arte. En consecuencia, su arte de posguerra, aunque recurriendo todavía a todos los mecanismos estilísticos que había desarrollado desde los primeros años de la década de 1930 (contornos gruesos cercando las figuras; modelado esquemático mediante la degradación del negro superpuesto a planos lisos de colores puros), se vuelve gradualmente más rígido. Sus figuras terminan remedando, sin la dura tosquedad y la convincente ingenuidad que se encuentra en la obra de un Aleksandr Deineka, por ejemplo, las posturas que se hallan en la pintura del «Realismo Socialista» soviético. A diferencia de Matisse, Picasso, Braque o Bonnard, el arte de Léger no creció en el periodo de reconstrucción de la posguerra, lo cual no le impidió sin embargo ser una fuerza que la generación siguiente hubo de tener en cuenta.

Una nueva generación se abre paso

La Bienal de Venecia pasó por alto a Léger. Después de celebrar a varios Viejos Maestros figurativos de la Escuela de París, la Bienal pasó



6 Pierre Bonnard, *Estudio con mimosas*, 1939-1946
Óleo sobre lienzo, 126 x 126 cm



7 Giorgio Morandi, *Naturaleza muerta*, ca. 1946
Óleo sobre lienzo, 28,7 x 39,4 cm

solita parodia de la historia, omitió por completo a Marinetti, que, en su condición de líder indiscutible del Futurismo, no sólo había escrito dicho manifiesto sino que también había sido el «bardo» oficial más famoso del régimen de Mussolini. El hecho de que sus reacios colegas no hubieran sido lo bastante reacios —y en esencia hubieran secundado las gracias de Marinetti— no se abordó en modo alguno.

No todos los intentos revisionistas de la Bienal estuvieron tan mal concebidos o fueron tan hipócritas. En 1948, dos años antes de que intentara absolver al Futurismo de sus crímenes políticos pasados, rindió homenaje a la *pittura metafisica* en una muestra colectiva en la que participaron Carlo Carrà, Giorgio de Chirico y Giorgio Morandi (1890-1964). La exposición no convenció a muchos críticos de que la obra tardía de De Chirico fuera otra cosa que una renuncia total a su postura temprana (que tan importante había sido para el nacimiento del Surrealismo), y tampoco la estrella débilmente iluminada de Carrà brilló más, pero Morandi, un hombre solitario, hasta entonces apenas conocido fuera de Italia, fue puesto súbitamente en el mapa. Este arrebato de reconocimiento no cambió nada para él, ni en su arte, cuyos parámetros muy estrictos estaban establecidos desde los primeros años de la década de 1920, ni en su vida monástica. Durante años hasta su muerte, Morandi pintó composiciones similares: sobre todo pequeños arreglos de naturalezas muertas de varios recipientes vacíos (botellas, copas, tazas, jarrones) vistos ligeramente desde arriba y dispuestos frontalmente sobre un plano escueto (la mesa nunca es más que una línea horizontal) y sobre el fondo de una pared no menos escueta [7]; todo ello siempre en esquemas de colores tonales (se convirtió en un maestro del gris) y con una luz intensa (cenital, y por tanto sin sombras, u oblicua, con sombras acentuadas que recuerdan el primer estilo de De Chirico). El arte de Morandi es de reticencia, de susurro: no concuerda con las optimistas afirmaciones de los muchos movimientos de vanguardia que se sucedieron a un ritmo creciente durante el siglo XX. Del mismo modo que Ad Reinhardt en sus pinturas abstractas «negras», «últimas», Morandi optó por algo que se estaría tentado de llamar un modo menor —si este término no tuviera necesariamente connotaciones negativas—, un modo en el que el *pathos* y la retórica agonista de altos contrastes se suprimen y donde la obra exige una larga contemplación antes de que pueda comenzar a atraer. No es de extrañar que los espectadores tardaran en captar la postura serena de Morandi, pero al final el eremita de Bolonia hizo más para convencer a los artistas más jóvenes de que seguía valiendo la pena jugar al juego de la pintura que Picasso con sus grandes gestos después de la guerra.

BIBLIOGRAFÍA

- ALLOWAY, Lawrence, *The Venice Biennale 1895-1968: From Salon to Goldfish Bowl*, Nueva York, New York Graphic Society, 1968.
- BOIS, Yve-Alain, *Matisse and Picasso*, Paris, Flammarion, 1998.
- GOLDING, John et al., *Braque: The Late Works*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1997.
- SEROTA, Nicholas (ed.), *Fernand Léger: The Later Years*, Munich, Prestel Verlag, 1987.
- STEINBERG, Leo, «The Algerian Women and Picasso At Large», *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art*, Londres, Oxford y Nueva York, Oxford University Press, 1972.
- , «Picasso's Endgame», *October* 74 (otoño 1995).
- WHITFIELD, Sarah, y ELDERFIELD, John, *Bonnard*, Londres, Tate Gallery; y Nueva York, Museum of Modern Art, 1998.

El Surrealismo, otro movimiento que había sido ignorado de forma deliberada durante los años del fascismo (en 1954, Max Ernst recibió el Gran Premio de pintura, y Hans Arp el de escultura), y después, finalmente, pasó a la nueva generación, lo cual significaba en esa época, para aquella vieja institución no especialmente adaptada a las novedades más recientes en el arte, la abstracción de posguerra (Mark Tobey [1890-1976] y Eduardo Chillida [1924-2002] en 1958, Hans Hartung [1904-1989] y Jean Fautrier [1898-1964] en 1960). Pero la concesión de Grandes Premios a maestros internacionales no fue suficiente como medio para que la Bienal se ocupara de su campaña política de amnesia redentora: también debía ocuparse del turbulento contexto italiano. La medida más audaz fue la celebración en 1950 de «Los firmantes del primer manifiesto futurista»: en lo que constituyó una ab-

mesa redonda

Vamos a considerar, en primer lugar, algunos de los relatos importantes del arte anterior a la Segunda Guerra Mundial que surgen en el periodo de posguerra, y a aclarar nuestras diferencias históricas respecto a ellos. En segundo lugar, podríamos tratar el problema del movimiento antimoderno, y por qué durante mucho tiempo resultó difícil hablar adecuadamente de este tema. Y en tercer lugar, deberíamos abordar la cuestión de la Segunda Guerra Mundial como ruptura, y de cómo distintas historias del arte del siglo xx abordan esta ruptura, ya sea marcándola como definitiva, negándola en interés de la continuidad o salvándola en nombre de la reconstrucción. Es interesante que nos apartemos de este itinerario, pero comencemos con la crónica del movimiento moderno anterior a la guerra desarrollada por Alfred H. Barr, Jr., el primer director del Museum of Modern Art.

YAB: Algo que nos llama la atención ahora es la diferencia entre el frecuente entusiasta de Barr con la vanguardia rusa en su viaje a la Unión Soviética en 1927-1928 y la manera en que el Constructivismo luego se fundió después en el MoMA con una producción de pinturas y esculturas abstractas. Aunque Barr buscaba específicamente pintores y escultores en su visita («debo encontrar más pintores», anotó en su diario después de una visita a Rodchenko, que le dijo que había dejado de pintar en 1922), le impresionó toda la obra realizada por los artistas constructivistas en lo que podríamos llamar campo de la propaganda o «frente ideológico» (diseño teatral, decorados cinematográficos, tipografía, diseño de exposiciones, etc.). Aunque al final se mostró crítico con el concepto antiartístico de la «factografía», pasó un tiempo considerable con su teórico, el escritor Sergei Tretyakov, intentando comprenderlo. Barr admiró al «brillante» Constantin Umansky, que «a la edad de diecinueve años» había escrito el libro *Neue Kunst in Russland* (que durante mucho tiempo sería el único estudio sintético del arte soviético), y le llamó la atención particular el comentario de Umansky de que «un estilo proletario estaba surgiendo del periódico mural y su combinación de texto, cartel y fotomontaje»: «una sugerencia interesante y perspicaz», anotó Barr. En una palabra, sentía una curiosidad extrema por las transformaciones que la vanguardia soviética había realizado en el terreno artístico, y trataba de evaluar sus consecuencias para el futuro. Pero después pareció «olvidar» todo aquello casi tan pronto como salió de Rusia: no podía tenerlo en consideración en la historia del arte moderno que estaba elaborando.

HF: Pero se observan huellas de su encuentro con el arte en relación con la producción industrial en su interés por el diseño, aunque ese interés se interpretó en general a través de la Bauhaus, que Barr también visitó, es decir, a través de una versión más cercana al capitalismo del arte en la producción... ¿Cuándo elabora su organigrama de los movimientos modernos?

BB: En 1936.

HF: Así es, para su exposición «Cubism and Abstract Art» (Cubismo y arte abstracto) de ese año.

YAB: Y su exposición de la Bauhaus se organizó poco después, en 1938.

BB: Yo no despacharía su interés por la Bauhaus diciendo sin más que es la versión capitalista del proyecto de arte en la producción. Creo que indica una comprensión más compleja de la transformación de las prácticas de vanguardia en la década de 1920 hacia la producción, la arquitectura y el diseño, y las definiciones utilitarias del arte en general que son muy significativas para la posición de Barr. Y va acompañada de un interés igualmente firme por el legado del Dadaísmo, que fue otro conjunto de operaciones que abrieron de forma radical el modelo de arte tradicional. Todas estas posiciones están presentes en su crónica de 1936. La pregunta es: ¿cómo se suprimen estos extraordinarios capítulos históricos en la recepción de las exposiciones del MoMA y en la obra de la primera generación de artistas y críticos norteamericanos después de Barr?

HF: En su tabla hay otros capítulos, otros movimientos, es cierto, pero también se han racionalizado: todos están hechos para desembocar en sucesores conforme a un modelo historicista de influencia consecutiva y progreso formal, y esto establece el ajuste adicional del movimiento moderno que tiene lugar más tarde con Clement Greenberg y otros. Es cierto que se trata de una tabla pedagógica, introductoria, y las líneas son más complicadas, por no decir enrevesadas, de lo que solemos recordar...

RK: Pero Barr sí presenta un tipo básico de bifurcación en modelos mecanicistas de la forma, por una parte, y modelos organicistas por otra. Y hace hincapié en lo organicista porque piensa que el fenómeno más importante de la época es el Surrealismo. Quiere dar la bienvenida al Surrealismo en la familia de las formas modernas.

HF: Pero esos impulsos están todavía formalizados en la abstracción «geométrica» y «no geométrica». Es cierto que lo mecanicista es una fuerza en el linaje geométrico, pero está ausente de la producción industrial, en realidad de todo contexto social, económico y político. Asimismo, lo organicista es una dimensión del linaje no geométrico, pero está separado del cuerpo y de las pulsiones, de todas las asociaciones psicoanalíticas. Barr pone en juego estos términos, pero sólo en un sentido formal.

BB: La teleología de esta visión del arte moderno debería asociarse también con la teleología global de la democracia liberal norteamericana, en la que no se pone en cuestión la integración efectiva de las prácticas artísticas en la esfera de la vida diaria. Lo que está en cuestión es su contención institucional, no su utilización y realización prácticas, ni la política del Dadaísmo y el Surrealismo ni la política del Constructivismo y el Productivismo.

HF: Esto remite también a la situación excepcional en los Estados Unidos, donde al encuentro inicial con la vanguardia le sigue rápidamente su institucionalización parcial. Tenemos la Armory Show en 1913, desde luego —la legendaria conmoción del primer encuentro—, el círculo de Alfred Stieglitz en la década de 1910, los salones dadaístas de Nueva York y varias exposiciones en galerías, pero después vienen el Museum of Modern Art en 1929, «Art of This Century» (Arte de este siglo) en 1942, etc., en los que la recepción de lo moderno tiene lugar prácticamente dentro del entorno del museo.

YAB: Además la recepción de la vanguardia en estos museos, hasta fechas muy tardías, fue sólo en relación con Europa. Ésa fue la queja de muchos artistas norteamericanos: «Exponen el arte europeo más avanzado, y a nosotros ni siquiera nos miran». Para los museos la fuente tenía que ser lejana; tenía que ser Europa: aquella era la tierra, grande y extraña, donde se producían aquellos estrafalarios nuevos objetos, y su condición de extranjeros fue lo que permitió a los museos estadounidenses presentarlos favorablemente y darles forma institucionalmente. Es un nuevo tipo de exotismo, en cierto modo.

HF: ¿Y qué sucede con el Surrealismo en esta historia, si es tan importante para la primera generación de artistas abstractos en los Estados Unidos? Está muy presente en forma de artistas exiliados en Nueva York durante la guerra. Debemos hablar un poco de cómo se asimila o se ocluye.

RK: En 1940, Clement Greenberg escribe «Towards a Newer Laocoon», donde ataca al Surrealismo, entre otras cosas, por ser narrativo, y el *Laocoonte* de Lessing se convierte en una suerte de modelo maestro (¡aunque se publicó en 1766!) de cómo separar las artes visuales y espaciales de las artes verbales y temporales en lo moderno. Para Greenberg lo literario es temporal, el Surrealismo es literario, luego debe ser condenado por impuro.

HF: Es impropio para el arte visual, y por lo tanto no es en absoluto un arte moderno, en su sentido. Nunca llegué a entender cómo «Towards a Newer Laocoon» pudo seguir tan de cerca su ensayo «Avant-Garde and Kitsch» (1939), enmarcando todavía la vanguardia en términos de lucha social en un campo histórico. En un año parece pasar de una explicación casi dialéctica de la vanguardia a un análisis bastante estático del decoro de las artes.

BB: La historia de la elisión del Surrealismo en las primeras descripciones del Expresionismo Abstracto es más complicada que la resistencia de Greenberg por sí sola. Pensemos en el rechazo del Surrealismo por Barnett Newman: está claro que se trata de un proceso de desidentificación programática tras una asunción inicial. La asunción hubo de hacerse con el radicalismo de los procedimientos automáticos de trazado de marcas e incluso, posiblemente, con modelos psicoanalíticos del inconsciente. Después, en la transición desde el momento de la recepción del Surrealismo hasta el momento de la constitución de una identidad expresionista abstracta, el Surrealismo hubo de ser rechazado. Este rechazo no fue un rechazo del psicoanálisis...

YAB: ... por parte de Newman sí lo fue.

BB: Tampoco significó el rechazo del automatismo. Fue impulsado por la necesidad de redefinir la identidad estética dentro de los parámetros de un nuevo momento histórico, y eso supuso, también para Newman, darse cuenta de que la debilidad de los surrealistas por el inconsciente había dejado de ser válida después del trauma de la Segunda Guerra Mundial y el Holocausto. Se trata de una grieta, un gran abismo, tanto si se expresa de forma explícita como si se hacía sólo de manera latente. Otra es el darse cuenta de que aquella situación histórica debía ser redefinida, no sólo en términos geopolíticos o una nueva identidad nacional, sino también en unos términos específicamente trágicos. Por eso a mi juicio no funcionaron ni la explicación de Serge Guilbaut sobre las funciones ideológicas del Expresionismo Abstracto ni la visión de T. J. Clark como un arte de vulgaridad de la clase media: no comprenden el radicalismo del punto de partida de esos artistas'. Había una sensación de pérdida, de destrucción, de absoluta inaccesibilidad a la cultura anterior a la guerra que rivaliza con la de Theodor Adorno en su contundencia, aunque, desde luego, no podía articularse en sus términos por aquellas fechas. La diferencia fundamental entre las estéticas de Adorno y de Greenberg después de la guerra podría definirse del modo siguiente. Por una parte, Adorno era un filósofo marxista y un músico y compositor de vanguardia formado en la cultura más diferenciada de la burguesía europea que fue testigo de la destrucción real por los nazis no sólo de su propio contexto sino también de la cultura burguesa europea en general. Por otra parte, Greenberg era miembro de un círculo trotskista de Nueva York agrupado en torno a la revista *Partisan Review*, que a la sazón aspiraba a sentar las bases de una nueva cultura democrática en los Estados Unidos; la condición histórica del Holocausto y la Primera Guerra Mundial no podían integrarse fácilmente en su modelo progresista de futuro.

YAB: Resulta paradójico que la diferencia entre las perspectivas europea y americana se ahondara debido a la presencia de muchos surrealistas en Nueva York: André Breton sobre todo, pero también Salvador Dalí, Max Ernst, André Masson, Roberto Matta, Kurt Seligman, Yves Tanguy, entre otros. De pronto personas a las que se había elevado al nivel de mitos estaban allí, y no se correspondían con las leyendas. Algunas de ellas llevaban una vida desahogada (Ernst estaba casado con Peggy Guggenheim) y tenían un mercado estable. No se debe subestimar la conmoción de los jóvenes admiradores, como Jackson Pollock y Arshile Gorky, que habían trabajado en la

Progress Administration, al ver lo poco que sus héroes se parecían a *artistes maudits* o *enfants terribles*.

HF: El sentido de lo trágico y lo traumático no podía ser la base de una historia afirmativa del movimiento moderno, una historia de continuidad renovada como la que Greenberg y otros querían contar, y que las instituciones de ese periodo de reconstrucción necesitaban que se les contase. Así que esa dimensión hubo de ser ocluida. Lo mismo puede decirse de aspectos del movimiento moderno contaminados por el fascismo –como el Futurismo tardío– o, sobre todo en la época de McCarthy, implicados en el comunismo. De ahí, por otra parte, que se pasara por alto el Constructivismo ruso y ciertas expresiones del Dadaísmo alemán.

HF: Por supuesto.

YAB: Hay un mantra que Newman repite en sus primeros ensayos: «Después de la monstruosidad de la guerra, ¿qué hacemos? ¿Qué hay que pintar? Tenemos que empezar de nuevo». Este discurso no se encuentra nunca en Greenberg, como si el trauma no hubiera existido.

HF: Lo que voy a decir podría ser demasiado especulativo, pero me pregunto si reaparece en forma desplazada en el discurso sobre el Expresionismo Abstracto, con la sensación traumática de la guerra y el Holocausto sublimada y subjetivizada en la recepción de esa obra en términos de lo Sublime. La experiencia del «abismo» o el «vacío» en un Pollock, un Newman, un Rothko o un Gottlieb podría registrar esta clase de sublime histórico, pero de manera atenuada; de hecho lo bastante atenuada para que el espectador pudiera sentir el escalofrío traumático pero también recuperarlo, incluso derivar fuerza de él, conforme al sentido de lo Sublime tal como lo entendían clásicos como Kant o Burke. Hay quizá una huella de esta recuperación en la respuesta que se le supone al espectador de la obra moderna tardía: el resplandor epifánico de la visión, la súbita sensación de trascendencia, o que Michael Fried llamaría en célebre expresión «gracia».

HF: Liberarse de la inmundicia del propio cuerpo se convierte en la figura del trascender...

HF: ... lo histórico en general...

HF: ... y también lo físico.

HF: Y la historia reciente en particular. Ésta era una de las preguntas precarias que los intelectuales hacían en la década de 1940 en torno a *Partisan Review*: «¿Estás afrontando el Holocausto? ¿Lo has convertido en el tema fundamental de cada momento de tu pensamiento diario? ¿O te apartas de él para construir una nueva cultura?». Si leemos la *Partisan Review* de esa época, es increíble cómo las dos posiciones aparecen una junto a otra de un número a otro: Hannah Arendt en 1946 hablando de los campos de concentración, por ejemplo, y Clement Greenberg dos años después hablando del ascenso de una modernidad pura. O se afronta esa historia o no se afronta. Y si no se afronta, es más fácil reclamar el acceso a una nueva formación de identidad en relación con la cultura liberal-democrática estadounidense: eso está en los cimientos de la nueva pintura también en Nueva York, y es asimismo una de las bases del formalismo norteamericano. No quiero polemizar; intento describir

la etiología de esa compulsión a purificar, a desidentificar con ese cuerpo histórico.

YAB: Desde los primeros años de la década de 1950 hasta mediados de la década de 1960 se realizaron varios intentos de hablar sobre la condición de judío, el arte y la relación de ambos con el trauma del Holocausto, pero cada vez que se plantea la cuestión se echa tierra encima: la gente no quiere oír hablar de ello. Dos de los críticos de los que se trata aquí escriben en serio sobre este punto –Greenberg en «Self-Hatred and Jewish Chauvinism: Some Reflections on “Positive Jewishness”» (en *Commentary*, en noviembre de 1950) y Harold Rosenberg en «Is There a Jewish Art?» (en la misma revista en julio de 1966)–, pero una sola vez cada uno, según creo, y en términos generales para explicar el silencio. Intentan teorizar el silencio postraumático respecto al Holocausto por parte de los artistas.

HF: El principio de la década de 1960 es también el momento en que los intelectuales de Nueva York se dividen en relación con la tesis de «la banalidad del mal» desarrollada por Arendt en su cobertura del juicio de Eichmann en Jerusalén para *The New Yorker*. (Siempre me he preguntado por la relación con otra «banalidad» provocadora en esta época, la del *Pop Art*, y la respuesta indignada a su aparición por parte de algunos de los mismos intelectuales, como si el Pop también fuera una amenaza para el valor de la profundidad, o lo que sea lo contrario de la banalidad, en la cultura, la moral y la política.) Después de *Eichmann en Jerusalén*, el silencio traumático da lugar a un torrente de discursos enfurecidos. Pero, volviendo por un momento a ese silencio, podemos hacernos una idea de hasta qué punto fue opresivo para los artistas y escritores que se les pidiera, casi se les obligara, a pensar de este modo en lo trágico y lo traumático. Se puede entender el impulso de alejarse, de volver a empezar, aunque ese impulso también sea opresivo a su manera, desde luego.

● BB: La figura de Meyer Schapiro debe introducirse en la conversación en este sentido. Hay otra dimensión –Hal acaba de aludir a ella–, que es el desmantelamiento de la izquierda. Es también el momento –volviendo al comentario sobre el giro de Greenberg desde «Avant-Garde and Kitsch» en 1939 a «Towards a Newer Laocoon» en 1940– en que la tradición marxista es prácticamente liquidada, a veces autoliquidada, autoexorcizada.

HF: ¿Cómo dice la célebre frase de Greenberg al contemplar la década de 1930 desde los primeros años de la de 1950? «Algún día habrá que contar cómo el “antiestalinismo”, que nació más o menos como “trotskismo”, se convirtió en “el arte por el arte”, y así preparó el terreno, heroicamente, para el futuro».

RK: «Trotskismo eliotiano», lo llamó en una ocasión T. J. Clark.

YAB: El primer hecho traumático para la izquierda estadounidense fue, sin duda, los procesos de Moscú en 1936. Y el pacto Hitler-Stalin en 1939 fue la gota que colmó el vaso.

HF: Así es. Y Greenberg no puede creer que algunos artistas se aferren a la línea del Partido. Más adelante dirá acerca de Pollock: «Fue un maldito estalinista de principio a fin». Por muy equivocada que pudiera ser esta posición, también indica cierta resistencia, política, no sólo estética, a la interpretación que hace Greenberg de su arte.

YAB: Hemos hablado de con qué tuvieron que habérselas los artistas estadounidenses inmediatamente después de la guerra, pero no de lo que hicieron los artistas franceses. ¿Cuál era su situación? ¿Qué diferencias hubo? Había el mismo trauma...

BB: Había más: al fin y al cabo era la cultura europea la que se había destruido en la guerra, y un Estado-nación de Europa Central en manos de un poder fascista el que había causado esa destrucción, un Estado-nación que, al igual que su aliada Italia, había representado en otros tiempos las cotas más elevadas del humanismo europeo.

- ▲ **YAB:** El caso de Jean Fautrier, un artista que siempre fue reprimido en los Estados Unidos, es interesante en este sentido. Nadie prestó atención cuando expuso en Nueva York en 1952, 1956 y 1957 (la última de estas exposiciones en la galería de Sidney Janis), aunque era un artista abstracto, ni siquiera Greenberg. Pero desde hace poco ha adquirido más resonancia, tal vez en parte porque ahora reconocemos que fue uno de los primeros artistas de vanguardia que tuvo en cuenta el trauma de la guerra y el Holocausto. Comenzó durante la guerra con sus pinturas «Otages», pero su exposición en París nada más acabar la guerra fue una gran conmoción. Su intento fue transformado de inmediato por Jean Dubuffet, y también Lucio Fontana lo condujo en una dirección diferente, así que la «represión» de su obra no es un fenómeno exclusivamente americano; sólo que en Europa adoptó una forma distinta, la de desinfección. Siempre me ha desconcertado que el intento de Fautrier de tomar en consideración el trauma desapareciera con tal rapidez.

BB: Hay un deseo aún más deliberado de negar el trauma, al menos por parte de la generación siguiente. Si pensamos en Fontana, Piero Manzoni y sobre todo en Yves Klein, vemos los esfuerzos más importantes en el arte para definir la cultura de la reconstrucción europea. Tal vez sea una paradoja que el vínculo —y es importante sobre todo para Fontana y Klein— que une todas estas prácticas sea la espectacularización. En ese momento surgen dos grandes teóricos de la estética europea de la posguerra: uno es Adorno, y el otro Guy

- Debord. Ellos representan la polaridad a través de la cual se articula una estética de la traumatización y la imposibilidad de renovar la continuidad moderna. Esa polaridad se refleja, por una parte, en el legado del Holocausto y, por otra, en el aparato del espectáculo que inevitablemente se impondrá incluso a los últimos vestigios de oposición y exoneración, resistencia y subversión, que la vanguardia había reclamado previamente para sí. Y es ahí donde se sitúan Fontana y Klein desde el principio, más aún que Pollock, dentro de los registros de la cultura del espectáculo.

- HF:** Algunas prácticas anteriores remiten a las dos necesidades. Por ejemplo, lo primordial y lo primitivo, el niño y el enfermo mental, son viejos motivos de interés para los modernos, desde luego, pero retornan con una fuerza especial en el periodo inmediatamente posterior a la guerra con el *Art Brut* y *Cobra*. Tal vez ofrecían un camino tanto para expresar el trauma del Holocausto como para negarlo. La búsqueda de principios radicales expresa el horror del pasado, pero es también una huida escapista de la historia reciente; es posible que el lema «el Primer Hombre» del Expresionismo Abstracto funcionase de manera parecida.

BB: Para deshistorizar el trauma. También entra en juego el súbito interés por lugares como Lascaux: cavernas prehistóricas en lugar de campos contemporáneos.

HF: Sí. Pero también es evidente el intento de contrarrestar, tal vez incluso de recuperar, un primigenismo que los nazis habían contaminado. No se trata de la mera disyuntiva o/o: o representan el trauma o lo niegan. Hay construcciones estéticas que son prácticamente formaciones de compromiso, que reconocen la realidad histórica pero de manera catalogada, abstracta o deshistorizada de otro modo. También en este caso se trata de describir esas acciones, de comprenderlas, no de patologizarlas.

- BB:** Además de los dos primeros complejos —el trauma de la Segunda Guerra Mundial y el Holocausto y la destrucción de la izquierda norteamericana y de la cultura de izquierdas en general—, la Escuela de Nueva York se enfrenta a una tercera cuestión en sus etapas de formación: ¿cómo reaparece la esfera de la cultura de masas, y cómo debe relacionarse la vanguardia con esa esfera? Al fin y al cabo, esa había sido una de las preguntas fundamentales que en la década de 1920 habían afectado a la constitución de todas las prácticas de vanguardia. Paradójicamente, en el periodo de la posguerra, cuando la esfera de la cultura de masas en su versión norteamericana reaparece con una fuerza aún mayor que en la década de 1920, la vanguardia se recluye en un modo de negación total de su existencia: adopta un modelo de negación moderna completamente arraigado y hermético. Habrán de transcurrir al menos diez años, hasta el surgimiento de ▲ Jasper Johns y el proto-*Pop Art*, para que la esfera de la cultura de masas se reintegre explícitamente en la conciencia artística.

- **HF:** También está el Independent Group en Gran Bretaña un poco antes. Pero, sí, hasta entonces se habla de «nosotros la minoría desdichada» contra el mundo. Pero al mismo tiempo Pollock aparece en...

YAB: *Vogue*.

- HF:** Sí, en 1951 sus pinturas de goteo se utilizan como telones de fondo para fotografías de moda de Cecil Beaton, pero también, antes, en *Life*, en el famoso artículo que sirve de encabezamiento a nuestra ■ entrada «1949» sobre Pollock: «¿Es el más grande de los pintores vivos de los Estados Unidos?»

BB: Eso no es una confrontación; es una erosión, y un indicio de que el aislamiento es engañoso, o que su reivindicación es engañosa.

HF: Sí. La negación moderna se vuelve «mediada» en ese momento. literalmente: comienza a ser divulgada de forma masiva como una pose bohemía. Los situacionistas ven con claridad este problema a finales de la década de 1950.

BB: Y la negación del psicoanálisis...

YAB: ... tiene lugar al mismo tiempo que es asumido en Hollywood.

HF: Dali hace los decorados para la secuencia del sueño en *Recuerdos de Hitchcock* en 1945.

BB: Pero es más importante el hecho de que esté siendo institucionalizado de forma masiva en los Estados Unidos. Es

entonces cuando el psicoanálisis es elevado a su máximo nivel de la práctica diaria, pragmática.

HF: Pero sólo es una versión concreta del psicoanálisis –la psicología del ego– la que se asume, y que Jacques Lacan, un joven colega de los surrealistas (¡de Dalí, de hecho!), siempre recriminó.

YAB: También se asume su versión junguiana, antes incluso con Pollock. Por esas fechas todo se convierte en un tipo común de psicoterapia de andar por casa.

HF: Luego tampoco se trata de un caso de represión absoluta. Se puede entender por qué se rehuyen estos discursos: sus términos se rompen, su apropiación los vuelve inválidos.

YAB: Se convierten en bienes consumibles: se consume esta o aquella variedad de psicoanálisis del mismo modo que se consume este o aquel frigorífico.

BB: Como dijo Walter Benjamin, «la neurosis es el equivalente de la mercancía en el nivel psíquico».

HF: ¿Podemos entender, pues, el éxito de la historia de Greenberg en parte en relación con la necesidad colectiva de reprimir este pasado trágico o traumático? Su defensa de la pintura abstracta logra esa represión parcial, y por ende que la pintura desempeñe una suerte de función social.

HF: Esa conexión existe, pero tenemos que verlo más indirectamente. En cierto modo, lo que nosotros vemos como un proceso de represión ellos lo entienden como un proceso de conservación. Por una parte, la pintura abstracta es una de las grandes rupturas de la vanguardia; por otra, está también, en cuanto «pintura moderna», comprometida con el lugar primordial de la pintura y el mantenimiento de sus tradiciones. Sirve para poner entre paréntesis o para dejar en suspenso otras rupturas de la vanguardia, para mantener a un lado otros paradigmas de vanguardia, al menos en los Estados Unidos; me refiero a los paradigmas que pone de relieve el crítico alemán Peter Bürger², autor del tercer relato del que queremos hablar aquí: los *readymades* y las esculturas construidas, los collages y los fotomontajes. La memoria histórica es desplazada y concentrada en la memoria de un medio, la pintura avanzada, que después constituye la base de una continuidad histórica que no se puede mantener de otro modo, no en el arte ni en la historia en general. Hay también un desplazamiento de la revolución política a la innovación formal. Esto está implícito en el comentario de Greenberg que he citado, que habla de contemplar la década de 1930 desde la de 1950. Fried también afirma otro tanto en un pasaje retrospectivo de «Three American Painters: Noland, Olitski, Stella» en 1965³.

YAB: Lo que es también sorprendente es que Greenberg nunca toma en consideración los enunciados políticos de los propios artistas. Por ejemplo, Mondrian entendía su obra como un programa para una futura sociedad socialista, por muy difícil de creer que esto pueda parecer. En un manuscrito que se publicó póstumamente, *The New Art – The New Life: The Culture of Pure Relationships*, se apropió directamente de un pasaje de un panfleto político del militante anarcosindicalista Arthur Lehning, amigo suyo. Lehning era, entre otras cosas, el editor de una extraordinaria revista llamada *1:10* que se publicó en 1927-1928, que,

además de ofrecer el primer análisis serio de la estalinización de la Unión Soviética, publicó textos no sólo de Mondrian, Kurt Schwitters y László Moholy-Nagy, sino también de Walter Benjamin, Ernst Bloch y Alexander Berkman (un antiguo aliado de Emma Goldman). Este tipo de información, esta clase de vínculo, se borra en la visión de lo moderno de Greenberg. Lo mismo sucede con su tratamiento de Newman.

▲ **Newman** reconoció el papel que desempeñó Greenberg en su súbito ascenso a la fama a finales de la década de 1950, pero le seguía desagradando la interpretación de su obra que hacía el crítico porque no se ocupaba de sus implicaciones anarquistas. No digo que Mondrian y Newman tuvieran razón en lo referente a su pintura, sólo que Greenberg pasó por alto esos aspectos de ella.

HF: Al mismo tiempo fue sin lugar a dudas el mejor crítico contemporáneo de sus ambiciones estéticas.

BB: Greenberg sí se ocupa de esas ambiciones, también en su continuidad con la pintura del pasado, pero por lo que se refiere a Newman esta continuidad también tenía que romperse. Para él no se trata de Newman y Mondrian; es Newman frente a Mondrian. Newman reivindica una ruptura con Mondrian: sus conceptos pictóricos y sus visiones utópicas se invalidan, no son ya posibles.

HF: Según Newman.

BB: Y también según Greenberg.

YAB: Pero no por las mismas razones. Newman tardó mucho tiempo en entender por qué era tan diferente de Mondrian. Hasta mediados de la década de 1960 repitió todos los clichés de la literatura de Mondrian: que su obra no era en realidad abstracta sino basada en la naturaleza, o que era diseño decorativo, etc. Sus jóvenes admiradores • **minimalistas** (Donald Judd en particular) le brindaron un nuevo vocabulario crítico (es entonces cuando comienza a hablar de la «totalidad» o de que sus pinturas se oponen a la estética «parte a parte» de Mondrian), pero al final formuló su crítica de Mondrian en términos políticos: el pintor holandés no era anarquista, aunque a veces pudo pensar que lo era; era demasiado hegeliano, demasiado totalista en sus ideas no sólo en relación con la pintura sino también acerca del Estado. Newman, que siempre había profesado posiciones anarquistas (prologó las memorias de Kropotkin), pensaba que el utopismo de Mondrian era todo lo contrario de su postura. Greenberg nunca se ocupó de eso: nunca dice que las ideas de Mondrian y las de Newman sugieren dos visiones del mundo totalmente distintas.

HF: Pero otros artistas de la época no reclamaron una cesura tan definitiva. O si lo hicieron, fue por una lucha edípica –sobre todo en el caso de Picasso, desde luego– en la que se representa una ruptura en un nivel con el fin de fraguar una relación en otro nivel, una suerte de falsificación de orden psicológico y estilístico. Las diferencias políticas solían verse abrumadas por esta toma de posición estética.

YAB: Pollock está implicado ahí.

■ **HF:** Y Gorky, De Kooning y otros. Así que la historia de la continuidad, turbulenta o no, oportunista o no, tiene algún sentido. También en este caso, tienen un gran sentido desde el punto de vista institucional: en el periodo de posguerra tuvo lugar un enorme crecimiento en

■ introducción 1

▲ Introducción 1, 1960a

● 1913, 1917, 1944a

▲ 1951

● 1965

■ 1942a, 1947b, 1959c

cuanto a museos y universidades, y había una gran demanda de un relato de recuperación y rescate. La versión de Greenberg en particular es también una historia, una técnica, que podía reproducirse, y así sucedió, ampliamente; fue un gran éxito discursivo, desde el punto de vista de la conservación y de la pedagogía. En cierto modo su éxito es análogo al de la moderna disciplina de la historia del arte cuando sus fundadores alemanes, como Erwin Panofsky, huyen de Hitler con rumbo a Gran Bretaña y los Estados Unidos: también ella se racionaliza y simplifica en una técnica –principalmente la de la iconografía– que después se divulga y se transmite a las generaciones siguientes.

BB: Yo matizaría eso, y volvería a decir que este relato del movimiento moderno también tiene el *telos* específico de la democracia liberal estadounidense de la posguerra. Quiere aplicar, para responder a la catástrofe de los Estados-nación burgueses de Europa, un tipo distinto de acceso a la educación, un tipo distinto de igualitarismo en la experiencia estética. Yo no lo reduciría todo a la ideología de la reconstrucción; creo que hay un *telos* más complicado, con otras implicaciones políticas, en la institucionalización del discurso de lo moderno. Eso también forma parte de la cultura de vanguardia en Nueva York en esa época, y sin duda también forma parte del proyecto de Greenberg. Y, como tú dices, aunque sus omisiones son desastrosas, se ocupa de los artistas que selecciona, norteamericanos y europeos, con más profundidad y precisión que nadie. Es el único que, en cierto modo, redime el legado moderno para la memoria de posguerra.

YAB: Ahora está claro cómo pudo hacerlo. Greenberg aparentaba una suerte de neutralidad ideológica; esto le permitió dar su giro positivista para parecer que simplemente describía el arte. Y este giro le liberó del *pathos* de críticos existencialistas como Rosenberg. Todo se desechaba: Greenberg, un ex marxista, pudo presentarse como objetivo, tan objetivo como un ingeniero o un científico. Y así se convirtió en el empirista puro que sólo describe. Y lo hizo a la perfección...

HF: Pasemos a un tercer modelo importante del arte anterior a la guerra, **▲** el propuesto por Peter Bürger en *Teoría de la vanguardia*. Bürger hace dos afirmaciones opuestas: por una parte, que a finales del siglo XIX se alcanzó la autonomía del arte moderno (antes que en el relato de Greenberg), y, por otra, que esta autonomía estética fue atacada por «las vanguardias históricas» a principios del siglo XX, tanto en las formas artísticas (por ejemplo, el ataque dadaísta contra la pintura y la escultura) como en las instituciones artísticas (por ejemplo, el ataque futurista contra los museos). Bürger pasa después a la construcción de una historia sobre el fracaso trágico de esta vanguardia y su ridícula repetición en el periodo de posguerra, un proyecto que descalificó como «neovanguardia», como una recuperación de la crítica histórica del arte autónomo como una nueva forma de arte.

BB: Hay que agregar dos cosas inmediatamente: Bürger es un historiador de la literatura alemán, y publicó ese libro en 1974. Incluso para esa fecha relativamente temprana es muy esquemático; pero, como has dicho antes, vuelve a alertarnos a todos sobre esos legados que formalistas norteamericanos como Greenberg y Fried, además de los escritores europeos que los siguieron, habían rechazado o

negado: la cultura dadaísta en todas sus formas, el Surrealismo, el Constructivismo ruso y el Productivismo soviético. Bürger no fue el único que actuó así; escribió en un momento después de 1968 en el que se volvían a poner de relieve todas aquellas prácticas. En cierto modo resume estas obras.

HF: Y como tú señalaste en una ocasión, confunde una de sus propias condiciones de posibilidad –artistas contemporáneos como Marcel **▲** Broodthaers y Hans Haacke, que hicieron comentarios no sólo sobre la vanguardia histórica sino también sobre la neovanguardia– también sobre los límites de esta neovanguardia, los mismos límites que Bürger critica con tal severidad.

BB: Sí, concluye un proceso que estuvo en marcha durante unos diez años tanto en la práctica erudita como en la artística.

YAB: Y también en las exposiciones.

BB: Bürger tampoco entendió que esos modelos de la vanguardia histórica presentaban enormes diferencias entre sí; este punto fue ampliamente debatido por sus críticos, al menos en Alemania cuando se publicó por primera vez su texto. Naturalmente, estas diferencias eran tanto teóricas como políticas. Por ejemplo, aunque el freudo-marxismo fue un elemento constitutivo del Surrealismo, el Dadaísmo había partido de posiciones teóricas muy diferentes, que iban desde el misticismo hasta los comienzos de la lingüística estructural y el leninismo en el Dada de Berlín. El Dadaísmo tenía también un carácter anarquista, incluso nihilista, que no estaba en absoluto presente en el Constructivismo ruso, y mucho menos en el Productivismo soviético. Y aunque la reorientación hacia la colectividad era consustancial a la vanguardia rusa y soviética, no era la clase de colectividad que De Stijl había propuesto en Holanda. Y así sucesivamente. Habría que cuestionar el modelo de Bürger en relación con estos puntos, y preguntar qué características exactas de los diversos modelos de vanguardia volvía a poner de relieve en aquellas fechas. Un aspecto que Bürger no resaltó de nuevo fue la manera en que la esfera pública burguesa fue no sólo cuestionada por la vanguardia histórica sino también debilitada y/o desplazada por el ascenso de las esferas de la cultura de masas, en la Alemania de Weimar, en Italia tanto antes como durante el fascismo y después bajo los regímenes autoritarios de Alemania y la Unión Soviética.

HF: Aun reconociendo su importancia, el texto de Bürger es esquemático no sólo en lo que se refiere a las diferentes vanguardias sino también en la oposición que traza entre «la institución del arte» y la «práctica vital», entre «arte» y «realidad». En primer lugar, la institución del arte es radicalmente distinta en los diferentes países, y a veces en las diferentes ciudades; pensemos en los diversos contextos del Dadaísmo sólo hacia la Primera Guerra Mundial: Zúrich, un lugar neutral pero tempestuoso; Berlín, en rebelión política; Colonia, ocupada; Hannover, un enclave; París, entrecruzado por diferentes fuerzas políticas, movimientos artísticos, sentimientos antimodernos. Nueva York, alejada de esos problemas, escenario de chismorreos de salón y de exposiciones más que cualquier otra cosa.

YAB: También es extraño que Bürger nunca aluda a la invención del mercado del arte en el periodo de la vanguardia histórica ni a su enorme crecimiento en la época de la neovanguardia. El consorcio de

«Peau de l'Ours» representó la primera ocasión en que el arte moderno sacó beneficios, y esto tuvo una repercusión enorme. Pero es como si el mercado no existiera para Bürger. En Alemania también el mercado del arte estaba ya muy desarrollado antes de la Primera Guerra Mundial, con la galería Der Sturm de Herwarth Walden y otras...

MF: A eso me refiero en parte: la oposición entre «arte autónomo» y «práctica vital», en el supuesto de que pueda plantearse históricamente, se está rompiendo ya en la época de la vanguardia histórica debido a las fuerzas económicas.

YAB: Sí. Es curioso que Bürger trate el problema de la vanguardia en un vacío histórico.

MF: Este descuido resulta especialmente sorprendente porque viene de un miembro de la generación de 1968 para quien el problema de la mercantilización en rápido aumento del arte había pasado a ser una cuestión tan fundamental.

MF: ¿Y qué podemos decir de una cuestión relacionada, la «mediación» de la vanguardia histórica, el hecho de que a veces surgiera en el espacio mismo de formas de los medios de comunicación de masas como el periódico? Un ejemplo es el que se recoge en nuestra entrada «1909» sobre el Futurismo: Marinetti publica el primer «Manifiesto del Futurismo» en *Le Figaro*. Otro se conserva en 1925 en el contexto de la exposición de «Artes decorativas» de la Feria Mundial de París...

YAB: Sí: la transformación de la vanguardia en diseño, en artículos de tipo: el Cubismo convertido en mesas de *Art Deco*.

MF: Sucede de prisa —en ese caso en unos diez años— y vuelve a suceder una y otra vez.

YAB: Y satura por completo la percepción de lo que es el movimiento moderno. En este punto es fascinante volver la vista hacia Italia bajo el fascismo, donde los lujosos chalets de los jefes fascistas estaban decorados con pinturas cubistas, mesas de Eileen Gray, etcétera.

MF: Esto tampoco se recoge en la narración de Bürger, ni en ninguna otra conocida, dicho sea de paso. Además, por una parte la oposición que traza entre la institución del arte y la vida práctica tiende a ocultar los diversos proyectos para transformar la institución del arte o para construir uno nuevo, como en el caso del intento del Constructivismo ruso de fundar diferentes clases de escuelas, diferentes modos de creación y exposición, producción y distribución, para crear una esfera cultural proletaria o efectivamente pública. Por otra parte, Bürger parece muy romántico en lo relativo a la práctica vital. Esta crítica también la hace Jürgen Habermas: ¿qué significa romper la supuesta autonomía del arte en condiciones de medios y cultura de masas?

MF: A día de hoy sabemos esto: significa el régimen de desublimación total.

YAB: Un buen ejemplo es el «Congreso de Artistas Progresistas Internacionales» celebrado en Düsseldorf en mayo de 1922, que nos ofrece diversas posiciones. La que termina siendo la más izquierdista, la más vanguardista, está integrada por figuras tan diferentes como Hans Richter, El Lissitzky y Theo van Doesburg, un dadaísta alemán,

un artista ruso relacionado con el Suprematismo y con el

▲ Constructivismo y el líder holandés de De Stijl. Se quejan de que los demás asistentes al Congreso no tienen una definición de lo que es un arte nuevo y progresista: «Lo único que queréis hacer», dicen, «es federar vuestros movimientos para formar un mercado del arte». Se hace un análisis increíblemente claro de la vanguardia, sobre todo por parte de Lissitzky, en su propio momento histórico: un reconocimiento de su fracaso y dispersión inminentes si el proyecto no se lleva más allá de lo que yo llamaría un modo de «gremio».

MF: ¿No está ahí, oculta en tu ejemplo, otra cara de ese fracaso, otra cara de la condición de los medios y la cultura de masas, la posibilidad, por primera vez, del internacionalismo real de la vanguardia? ¿Y no está ahí también una dimensión utópica, no sólo en proyectos individuales sino también en la reunión colectiva de figuras tan diversas en actos como el Congreso, que no se mercantilizó de inmediato entonces y que no debería olvidarse ahora? ¿Cómo podemos restituir esas dimensiones a ese momento de reuniones, exposiciones, manifiestos internacionales, etc.? Había inmensas esperanzas depositadas en el movimiento moderno. Podríamos considerarlo ahora como una estratagema más de la historia, pero no todo era engaño.

BB: Dependía de la teorización programática sobre lo que podría llegar a ser una verdadera cultura de la esfera pública proletaria en la época, y el Congreso abordó las posibilidades de su realización. Una condición necesaria para la práctica artística era estar a la altura de las aspiraciones de las identidades posteriores al Estado-nación, identidades que no sólo están definidas por la clase proletaria y la colectividad sino que también se entienden en términos de una subjetividad que podría construirse al margen de los parámetros del Estado-nación. Esto explica que el internacionalismo en aquel momento pudiera ser político y proletario además de estético y de vanguardia.

MF: Cabría pensar que la Primera Guerra Mundial hizo añicos la esperanza de ese internacionalismo, pues incluso la mayoría de los partidos socialistas se sometieron a los imperativos nacionalistas, pero no fue así: el internacionalismo se reactivó, y prosperó, en la década de 1920. Y en parte lo hizo a causa de la guerra, como reacción contra ella.

YAB: El caso de Berlín en los primeros años de la década de 1920 es pertinente aquí, sobre todo tras el final del bloqueo que aislaba a Rusia, al que siguió la llegada inmediata de muchos artistas y escritores rusos de todas las convicciones (aunque no tantos pertenecían a la vieja guardia relacionada con el régimen zarista, que tendía a dirigirse a París). También llegaron a Berlín miembros de la vanguardia húngara huyendo del golpe de Estado militar que puso fin a una república prosoviética al cabo de sólo unos meses en 1919. Así que en aquellos años Berlín se convirtió en una suerte de plataforma del internacionalismo. Los intelectuales alemanes (y el Dadá de Berlín en particular) fueron los más contundentes: «No queremos vernos atrapados de nuevo en esa horrible carnicería nacionalista». Seguía existiendo la esperanza, por parte de los artistas y escritores rusos prosoviéticos (como Lissitzky, que llegó a Alemania en 1922), de que podrían exportar nuevos medios para la producción y recepción del

arte y la cultura. De hecho, una de las cosas que Bürger no trata es la voluntad, por parte de muchos practicantes de la vanguardia a finales de la década de 1910 y durante la de 1920, de producir nuevos tipos de distribución para su arte; por ejemplo, todas sus revistas son también «proyectos de arte» en cierto modo. La proliferación de aquellas pequeñas revistas es algo muy distinto de la inmersión en los medios de comunicación de masas del Futurismo, con la publicación por Marinetti de su manifiesto en *Le Figaro*. Por otra parte, podría afirmarse que, puesto que esas revistas no se producían de forma masiva, había ya una suerte de racionalización de costes, pero se debía a la falta de medios tanto como a cualquier otro factor.

HF: Hay otra posibilidad, aunque depende en gran medida de las condiciones políticas concretas, y es el ejemplo de John Heartfield, que publicó algunos de sus fotomontajes más críticos como portadas de revistas obreras masivas, como el semanario ilustrado *Arbeiter*

▲ *Illustrierte Zeitung*, con circulaciones de cientos de miles de ejemplares. Pero estás en lo cierto: hay una línea divisoria real entre los micromedios de la revista y los medios masivos del periódico; hay algunos intentos, sin embargo, de trascender la diferencia, y no conformarse con ningún lado.

BB: Marinetti se limitó a aceptar el aparato mediático dado como institución que no podía cuestionarse. Esto vuelve a suceder más adelante, en un momento más cercano a nuestra época. Pero hay un momento intermedio en que se conciben otras formas de distribución y se reivindican esferas públicas alternativas, ya sean proletarias o simplemente vanguardistas. Y en algunas ocasiones se actúa al respecto y finalmente se hacen valer como realmente existentes –por ejemplo, la traducción a imágenes de una esfera pública proletaria en ● la obra de Heartfield–, pero después todo el espacio se derrumba.

YAB: También hay momentos de gran aberración, como la impresión del libro de poemas de Mayakovsky titulado *150.000.000* en ediciones de 5.000 ejemplares por la Editora Estatal soviética en 1920 (Lenin montó en cólera y criticó severamente a Lunacharsky, ministro de cultura y educación, por lo que consideró un estúpido error). O el «Manifiesto realista» de Naum Gabo, que también se imprimió en gran número porque las autoridades soviéticas pensaron que era un pintor realista.

HF: Lo que sí hace Bürger es traer a colación textos críticos y filosóficos, en su mayoría de la Escuela de Frankfurt, que son más o menos del mismo periodo que esos movimientos modernos. Bürger tenía suficiente distancia histórica para yuxtaponer escritos sobre la vanguardia y la cultura de masas de Benjamin y Adorno con las prácticas reales de los artistas; de hecho una de sus tesis importantes es la de la historicidad compartida de los conceptos presentes en tales textos y obras por igual. En el presente volumen hemos intentado hacer algo semejante. Con frecuencia se trata de relaciones no tanto de influencia causal como de afinidad discursiva: campos epistemológicos que diferentes artistas e intelectuales comparten, a menudo sin saberlo.

RK: Como la función del índice en Duchamp o de lo siniestro en el ■ Surrealismo. Esa claridad conceptual tiene en cuenta un tipo de arqueología crítica de la práctica artística.

YAB: Y también tiene en cuenta el examen de fenómenos que no se recogen en las historias del arte moderno al uso.

HF: La pregunta que yo quería hacer es diferente: ahora que podemos mirar hacia atrás y examinar lo que hemos escrito sobre el periodo anterior a la Segunda Guerra Mundial, ¿cuáles son nuestras conclusiones? (Nuestras exclusiones podrían estar perfectamente claras) ¿Qué otras clases de relaciones no hemos visto en este campo histórico?

BB: Lo primero que tengo que decir en este registro de autocrítica es que nosotros, como cualquier otro en nuestro campo, tampoco hemos conseguido abordar lo que se ha constituido en una de las cuestiones fundamentales en relación con el siglo: el aparato de la cultura de masas en la esfera pública totalitaria (esto encierra una contradicción, y así quería ser). Con sus tendencias antimodernas aniquiladoras, ese aparato precipitó el gran paréntesis en la cultura de vanguardia desde 1933 hasta 1945 en Europa Occidental (en muchos países, unos de forma voluntaria, otros como víctimas de la ocupación). ¿Cómo podría entenderse ahora como una anticipación de la ruptura final de las fronteras entre la cultura de vanguardia y la esfera pública de la cultura de masas en el periodo de posguerra? Las fronteras entre esas esferas eran mucho más porosas, estaban más deterioradas, destruidas de hecho, en el periodo que media entre 1933 y 1945 de lo que hemos dado por supuesto durante mucho tiempo, y creímos, también durante demasiado tiempo, que la reconstrucción de esas fronteras en la cultura de la neovanguardia después de la guerra podría resultar válida realmente. Lo que ahora vemos es que no resultaron válidas, que no lo son desde hace mucho tiempo.

RK: ¿Puedes ponerme un ejemplo?

HF: Lo intentaré. La historia de la renovación triunfal del arte moderno después de la guerra fue en parte su radical separación de la política desagradable: si quería representar la democracia liberal, la libertad de expresión, etc., había que corregir toda contaminación de esta índole. (Obviamente esto estaba sobredeterminado: la presentación del

- ▲ Expresionismo Abstracto como encarnación del espíritu liberal, por ejemplo, se hizo frente a un ataque anterior de la derecha mccarthista. que asoció la abstracción con el comunismo.) En cualquier caso,
- había que ocultar las relaciones entre el Futurismo y el fascismo, por ejemplo; o, si elegimos un caso que nos toca más de cerca a algunos de nosotros, las relaciones entre el Constructivismo ruso y el estalinismo. Ahora bien, es evidente que existen oclusiones que han dado lugar a contralecturas muy reactivas en nuestra época, lecturas casi
- antimodernas; por ejemplo, que el Constructivismo conduce de alguna manera al estalinismo, que el modelo del artista constructivista como ingeniero de un nuevo culto proletario se encarna en realidad en Stalin. Pero esos argumentos no son sino reacciones contra una reacción, por lo que son doblemente reduccionistas, y no sólo critican cómo algunos modernos se alinearon en la extrema derecha, sino también que algunos movimientos modernos estaban estrechamente ligados. paradójicamente, a posiciones antimodernas: eran «movimientos modernos reaccionarios» en ese sentido. Esta imbricación ha sido históricamente accesible ahora de una manera que no lo era para la gente que tuvo que purificar lo moderno de toda mancha o vínculo político semejante, ya fuera con el fascismo o con el comunismo.

YAB: Se produjo una separación entre lo moderno y el totalitarismo, pero también una purificación del movimiento moderno de vanguardia, por así decirlo, de los movimientos que hemos estudiado, como el Dadaísmo, el Constructivismo, etc. La vanguardia se convirtió en un plato de acompañamiento en el gran festín de lo moderno desde Picasso y Matisse hasta Mondrian y Newman.

BB: Pero si son tus artistas!

YAB: Sí, pero también veo que estaban acostumbrados a impulsar a la vanguardia a una función ornamental en la epopeya del movimiento moderno.

HF: Al menos hemos vuelto a poner en juego algunas de esas historias juntas: la historia del movimiento moderno con la de la vanguardia, y ambas con la del movimiento antimoderno, no con la profundidad suficiente, desde luego, pero al menos se ha esbozado.

YAB: ¿Queremos hablar aquí del segundo argumento de Bürger, el fracaso de la vanguardia histórica (él nunca puso «fracaso» entre comillas)? ¿Cuál fue exactamente ese fracaso? ¿El fracaso a la hora de transformar el mundo? Como dice Hal, eso es un tanto severo por parte de Bürger.

BB: Por no hablar del fracaso de la neovanguardia después de la guerra.

YAB: Es extraño viniendo de un crítico marxista. ¿Qué esperaba?

HF: Esto también podría ser un vestigio de 1968.

BB: Es cierto, y él es alemán.

HF: Bueno, eso lo explica todo.

BB: Es un empeño tradicional alemán el poner categorías a la historia. El lado constructivista de la vanguardia histórica es una parte de la historia; otra es el lado surrealista, y quiero volver a ello por un momento. En el Surrealismo se propuso una identidad posterior al Estado-nación sobre la base de modelos psicoanalíticos radicalmente emancipadores de la formación del sujeto. Éstos cuestionaban la identidad nacional con la misma virulencia que un modelo políticamente vinculado a la clase de la formación del sujeto lo hacía en el contexto de la vanguardia soviética. Tampoco está claro que Bürger tratara esa dimensión, en su concepción del sujeto surrealista, ni si William Rubin lo hizo, cuando, en su calidad de conservador jefe del Museum of Modern Art, organizó su muestra sobre el Dadaísmo y el Surrealismo en 1968. ¿Cómo regresó, pues, el Surrealismo? Hemos dicho que estas exposiciones son anteriores al texto de Bürger, y es interesante examinar el eje Bürger-Rubin desde ese prisma. ¿Recuperó la recepción del Surrealismo en esa época su alcance histórico pleno, o regresó ya como una construcción histórica altamente confinada y fetichizada en forma de imágenes y objetos concretos?

HF: Y otra pregunta: ¿cómo se trató su modelo de lo inconsciente? ¿Se entendió, en consonancia con la década de 1960, en términos alternativos, a la manera de Herbert Marcuse o de Norman O. Brown, como un inconsciente liberador, un inconsciente de Eros, un inconsciente, además, que a diferencia de Marcuse y Brown, se pensaba con gran frecuencia en términos de un cuerpo privado y no colectivo?

RK: En manos de Rubin, el Surrealismo regresó como pintura y escultura, no en términos de fotografía y textos. Veinte años después, cuando hice mi exposición de fotografía surrealista con Jane Livingston, «L'Amour fou: Surrealism and Photography» (1985), fue un proyecto histórico y teórico, y se desarrolló como resistencia a la represión de esa parte de la historia surrealista.

YAB: Al reexaminar la cuestión redefiniste la manera en que consideramos el Surrealismo, porque, como ha dicho Benjamin, lo que Rubin intentó hacer –lo cual es extraño viniendo de él– fue rescatar el Surrealismo...

RK: Rescatarlo como pintura y escultura. Mientras que lo que me interesaba era la importancia que tenía la fotografía y la difusión del Surrealismo a través de sus revistas...

YAB: Si Rubin hubiera estado más abierto a eso, le habría resultado más fácil exponer sus argumentos, porque no podía encontrar mucha munición en el Surrealismo para el gran relato de la pintura moderna. Tenía a Miró, Masson, Matta...

HF: Si, el Surrealismo se consideraba todavía en términos bretonianos como una historia de un deseo liberador en el que la pintura se concebía como su vehículo de expresión primordial. La exposición «L'Amour fou» pasó la conversación de Breton a Georges Bataille, y de la pintura a la fotografía, y entendió el Surrealismo más como un ataque contra la forma, en realidad como la desintegración de la idea misma de medios que dan forma, que tuvo continuidad en tu exposición «L'Informe» (1996). También surgió en este punto una interpretación muy diferente del psicoanálisis: el inconsciente surrealista tenía un lado oscuro, no simplemente en relación con el deseo, que no sólo es liberador sino que también está unido a la carencia, sino también en relación con las pulsiones, pulsiones que pueden ser destructivas, incluso mortales, como sucede con la pulsión de muerte. Es posible que la lectura de la década de 1960 estuviera modulada por el discurso marcusiano del Eros; en la década de 1980, las cosas parecían diferentes, y esa diferencia remite a la diferente política de estos dos momentos, uno marcado por rebeliones de muchas clases, otro por la desesperación ante la reacción reaganiana y las muertes causadas por el sida.

BB: Tal vez debamos preguntarnos también cuál fue el enfoque de Rubin con respecto al Dadaísmo, pues el Dadaísmo también tuvo cabida en su exposición y en el catálogo de ésta, «Dada, Surrealism, and Their Legacies» (Dadaísmo, Surrealismo y sus legados). No quisiera volver sobre lo mismo, pero hizo con el legado dadaísta lo mismo que hizo con el Surrealismo: se convirtió en una constelación de asombrosos objetos y *assemblages*. El Dadaísmo no era los fotomontajes de John Heartfield, por ejemplo; como cabía esperar, Heartfield ni siquiera aparecía, ni en la muestra ni en el libro.

HF: Rubin veía el Dadaísmo en parte a través del prisma de los objetos y los *assemblages* que surgieron en el momento de Rauschenberg-Johns. Existía también el precedente de la exposición de William Seitz en el MoMA «The Art of Assemblage» (1961), que prefirió a Duchamp, Schwitters, Joseph Cornell, Rauschenberg...

RK: Debemos entender también que Rubin mantenía un diálogo permanente con Greenberg, intentando convencerlo de que él, Rubin,

no iba por mal camino, y que en el seno del Surrealismo e incluso del Dadaísmo había prácticas modernas encomiables. Suplicaba a Greenberg...

BB: Y también a Barr, ¿no?

YAB: Quiero añadir dos cosas a este debate sobre el Dadaísmo y el Surrealismo. Rubin también hizo su exposición como respuesta a una oleada de obras neosurrealistas en Nueva York; obras de Oldenburg de la primera época, por ejemplo, sus objetos blandos, que Rubin entendía en relación con Yves Tanguy, por ejemplo. Así pensaba Rubin, en términos de esas clases de yuxtaposiciones. Y siempre discrepó de Greenberg acerca del Pop; Rubin lo apoyaba. Así que si podía justificar su interés por esas nuevas obras encontrando precedentes históricos en el Surrealismo, bueno, era una estrategia.

BB: Magritte a través de Johns, por ejemplo.

YAB: Sí. La otra observación que quiero hacer sobre la relectura del Dadaísmo y el Surrealismo en este periodo tiene que ver con la exposición montada por Dawn Ades y David Sylvester en Londres.

HF: Pero eso fue diez años después, en 1978.

YAB: Sí, pero fue la primera vez que se celebraba una muestra de material basado por completo en las revistas. Se organizó de forma muy inteligente en relación con lo que consideraban el medio decisivo de esos movimientos (de nuevo, las revistas no tenían una circulación masiva).

RK: Cuando comencé a trabajar en «L'Amour fou» descubrí que nadie había leído los artículos de esas revistas, por ejemplo de *Minotaure*. Existía todo aquel material tan interesante, y no se estaba teniendo en cuenta.

BB: Teniendo en cuenta ese legado del que acabamos de hablar, es más sorprendente si cabe que la reconstitución de una vanguardia estadounidense se definiera de modo tan programático en términos de identidad del Estado-nación. El internacionalismo político y el internacionalismo de vanguardia se invirtieron por completo en la constitución de una vanguardia de Nueva York. Sus mismos nombres son fundacionales: Escuela de Nueva York, Arte Americano, etcétera.

YAB: «El triunfo de la pintura americana».

BB: Sí, el mero triunfalismo del discurso; no culpo de ello a los artistas.

HF: Algunos lo asumieron.

YAB: Pero a otros no les agradaba lo más mínimo. También en este caso Newman era totalmente contrario, por ejemplo.

HF: Pero ¿podría ser parte de este triunfalismo compensatorio, es decir, cumplidor de deseos? Quiero decir que había una enorme sensación de inferioridad entre los artistas norteamericanos en torno a la Segunda Guerra Mundial con respecto al arte europeo, en Gorky, en el primer Pollock...

BB: Nunca me ha gustado ese argumento; creo que el movimiento moderno norteamericano era bastante sofisticado incluso entonces.

YAB: Y el complejo de inferioridad desapareció en términos generales cuando los surrealistas llegaron a Nueva York y fueron desmitificados.

HF: Pero en una época anterior continuaba activo, y Pollock y compañía no disponían del recurso a lo moderno americano anterior —de Stieglitz y su círculo— en lo que basarse.

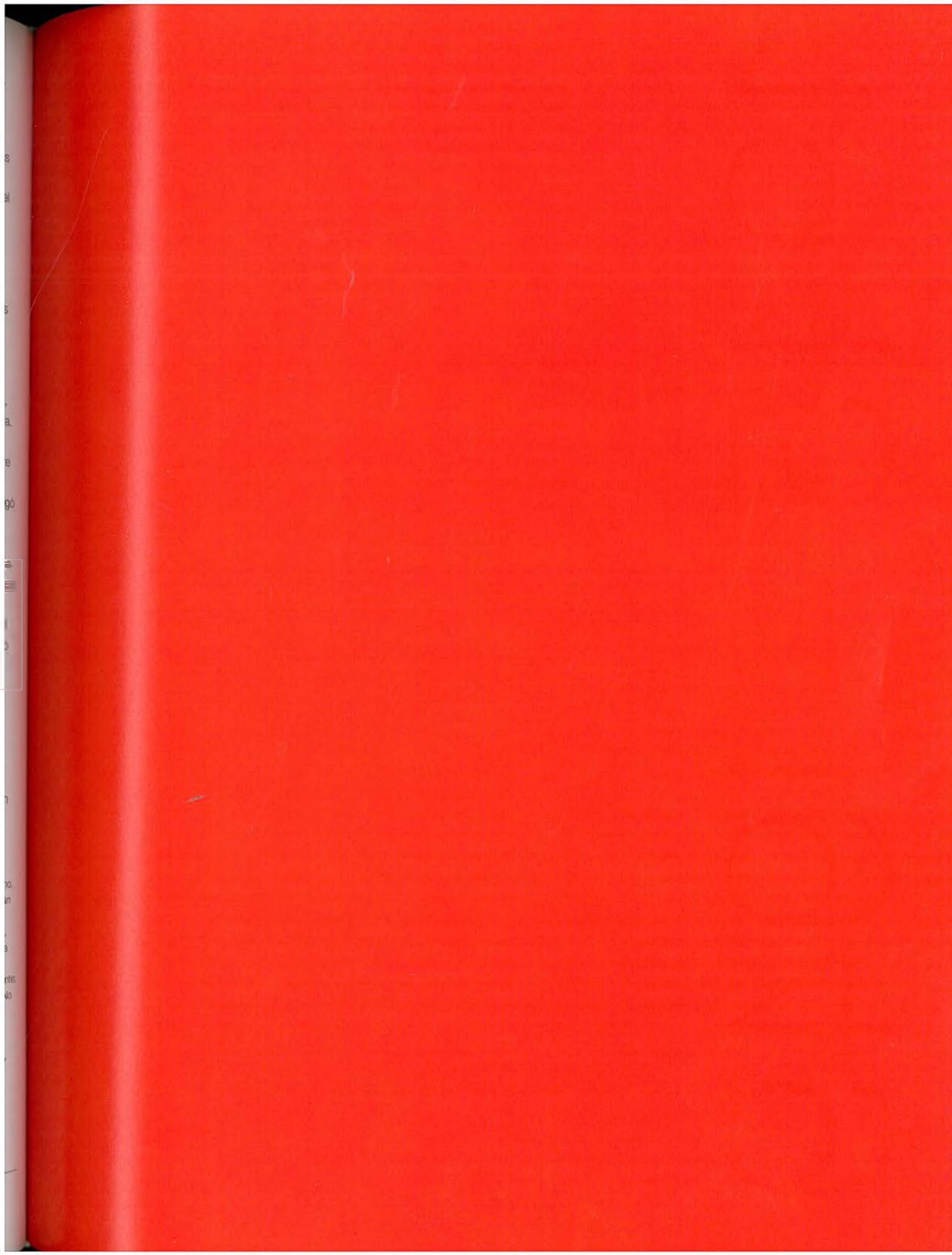
BB: ¿Por qué se suprime eso o se olvida, por parte de Greenberg y otros críticos, y también por nosotros, una y otra vez, generación tras generación? Todos tendemos a decir que el arte moderno estadounidense comienza con Pollock. Yo diría que el argumento del complejo de inferioridad es más generativo como idea si pudiera comprender dónde se originó y por qué recurrió a la identidad del Estado-nación.

RK: Pero antes había ya relaciones internacionales. Por ejemplo, el Museum of Modern Art creó un consejo internacional en 1953; antes decidieron hacer una incursión concertada en el arte europeo. Cuando este consejo se aceleró, su efecto fue promover la idea de una modernidad cultural imperial que fue con el Plan Marshall.

YAB: Pero eso comenzó antes incluso, y al principio fuera del MoMA, en el Departamento de Estado inmediatamente después de la guerra. La primera exposición importante de ese programa se llamó «Advancing American Art», y se exhibió en el Metropolitan en octubre de 1946 antes de dividirse en dos grupos de obras; una pequeña muestra viajó a Cuba y América Latina, y la otra, más abundante, llegó a París y otras capitales europeas como Praga. Incluía obras de la primera generación de modernos estadounidenses —el grupo de Stieglitz estaba bien representado—, pero en general era heterogénea (Thomas Hart Benton, Ben Shahn, etc.). Fue un golpe diplomático que tuvo bastante éxito en Europa, aunque su acogida en los Estados Unidos fue muy polémica, y congresistas furiosos protestaron por el uso del dinero de los contribuyentes. El programa del Departamento de Estado continuó su actividad hasta 1956, año en que se interrumpió bruscamente después de las protestas contra el «arte de inspiración comunista». Fue en este momento cuando el Consejo Internacional del MoMA comenzó a funcionar de verdad.

BB: Es un bonito arco: ¡pasar del sueño de una esfera cultural proletaria al internacionalismo de vanguardia, y de ahí al Departamento de Estado y el Consejo Internacional del the Museum of Modern Art!

- 1 Véase Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, Chicago y Londres, University of Chicago Press, 1983 [ed. cast.: *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, trad. Rosa López González, Madrid, Mondadori, 1990], y T. J. Clark, *Farewell to an Idea*, New Haven y Londres, Yale University Press, respectivamente.
- 2 Peter Bürger, *Theory of the Avant-garde* (1974), trad. Michael Shaw, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984 [ed. cast.: *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1997].
- 3 «Esto equivaldría nada menos que al establecimiento de una revolución permanente por estar concentrada en una incesante crítica radical de sí misma. No es extraño que ese ideal no se haya realizado en la esfera de la política, pero me parece que el desarrollo de la pintura moderna en el último siglo ha llevado a una situación que puede describirse en estos términos.» (Michael Fried, *Art and Objecthood*, Chicago, University of Chicago Press, 1998, p. 218 [ed. cast.: *Arte y objetualidad*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2004].)



1950 – 1959

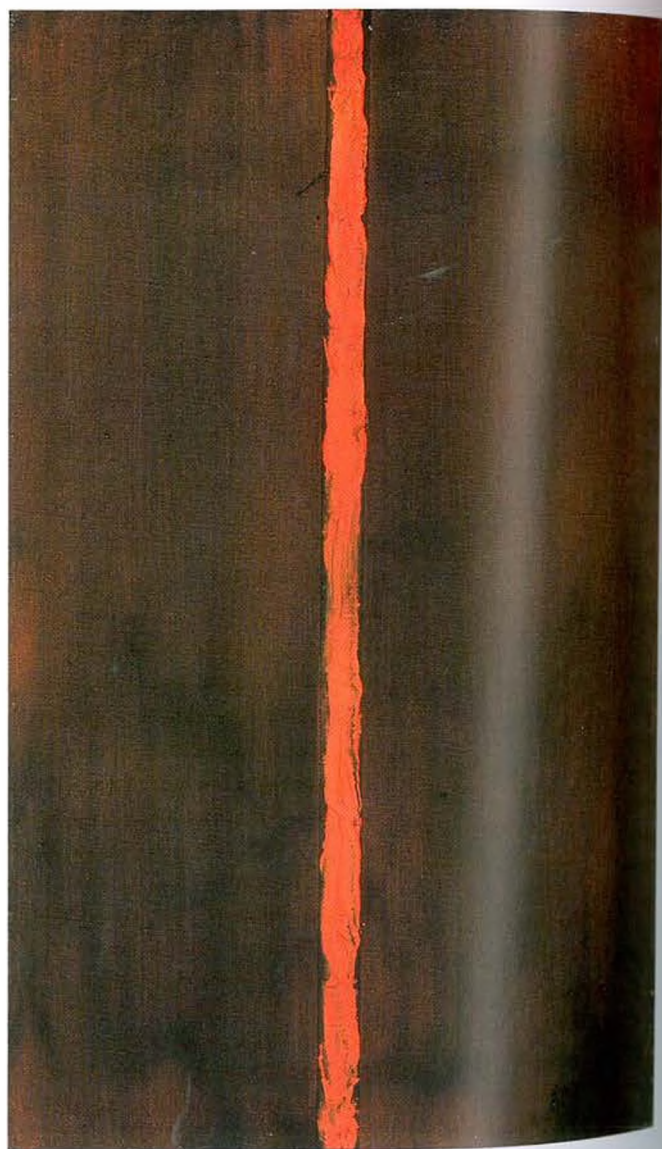
- 1951 La segunda exposición de Barnett Newman es un fracaso: sus colegas expresionistas abstractos le hacen el vacío, aunque más tarde será aclamado como una figura paterna por los artistas minimalistas. YAB
- 1953 El compositor John Cage colabora en *Tire Print* de Robert Rauschenberg: la huella indicial se desarrolla como un arma contra la marca expresiva en diversas obras de Rauschenberg, Ellsworth Kelly y Cy Twombly. RK
- 1955a La primera exposición del grupo Gutai en Japón señala la difusión del arte moderno a través de los medios de comunicación y su reinterpretación por artistas fuera de los Estados Unidos y Europa, ilustrada también por el ascenso del grupo neoconcretista en Brasil. YAB
- 1955b La exposición «Le mouvement» en la Galerie Denise René de París supone el lanzamiento del Cinetismo. YAB
- 1956 La exposición «This is Tomorrow» celebrada en Londres señala la culminación de la investigación sobre las relaciones entre el arte, la ciencia, la tecnología, el diseño de productos y la cultura popular emprendida después de la Segunda Guerra Mundial por el Independent Group, precursor del *Pop Art* británico. HF
- 391 1957a Dos pequeños grupos de vanguardia, la Internacional Letrista y la Bauhaus Imaginista, se fusionan para formar la Internacional Situacionista, el movimiento más comprometido políticamente de la posguerra. HF
Recuadro: Dos tesis de La sociedad del espectáculo
- 398 1957b Ad Reinhardt escribe «Twelve Rules for a New Academy» («Doce reglas para una nueva Academia»); al tiempo que los paradigmas de vanguardia en la pintura se reformulan en Europa, el monocromo y la cuadrícula son explorados en los Estados Unidos por Reinhardt, Robert Ryman, Agnes Martin y otros. RK
- 404 1958 *Target with Four Faces*, de Jasper Johns, aparece en la portada de la revista *Artnews*: para algunos artistas como Frank Stella, Johns representa un modelo de pintura en el que la figura y el fondo se funden en una única imagen-objeto; para otros, inaugura el uso de signos cotidianos y de ambigüedades conceptuales. HF
Recuadro: Ludwig Wittgenstein RK
- 411 1959a Lucio Fontana celebra su primera retrospectiva: utiliza asociaciones *kitsch* para cuestionar la modernidad idealista, una crítica ampliada por su protegido Piero Manzoni. YAB
- 415 1959b En la San Francisco Art Association, Bruce Conner expone *CHILD*, una figura mutilada en una trona realizada en protesta contra la pena capital: en la Costa Oeste, Conner, Wallace Berman, Ed Kienholz y otros desarrollan una práctica de *assemblage* y entorno más escabrosa que sus equivalentes en Nueva York, París y otros lugares. YAB
- 421 1959c El Museum of Modern Art de Nueva York monta «New Images of Man»: la estética existencialista se extiende a una política de Guerra Fría de la figuración en la obra de Alberto Giacometti, Jean Dubuffet, Francis Bacon, Willem de Kooning y otros. RK
Recuadro: El arte y la Guerra Fría RK
- 426 1959d *Observations*, de Richard Avedon, y *The Americans*, de Robert Frank, establecen los parámetros dialécticos de la fotografía de la Escuela de Nueva York. BB

La segunda exposición de Barnett Newman es un fracaso: sus colegas expresionistas abstractos le hacen el vacío, aunque más tarde será aclamado como una figura paterna por los artistas minimalistas.

La segunda exposición individual de Barnett Newman, en abril-mayo de 1951 en la Betty Parsons Gallery de Nueva York, obtuvo aún menos éxito que la primera, celebrada un año antes. Al cerrarse la exposición (en la que no se vendió ninguna obra), Newman se llevó todas las piezas suyas que la galería tenía en depósito. Durante la década de 1950 expuso ocasionalmente una o dos pinturas en muestras colectivas, pero esperó hasta 1958 para montar su siguiente exposición individual (en el Bennington College), a la que pronto siguió su primera retrospectiva en Nueva York (en French & Co., en 1959). Sólo después de este último evento la posición de Newman cambió: «En el plazo aproximado de un año pasó de ser un paria o un tipo raro a ser la figura paterna de dos generaciones», escribió el crítico de arte Thomas B. Hess, haciendo referencia a la admiración de artistas tan diversos como Jasper Johns y Frank Stella, Donald Judd y Dan Flavin.

Lo que debió de ser especialmente doloroso para Newman en 1951 no fue tanto la hostilidad o el silencio persistentes de la prensa, sino los de los artistas a quienes había ayudado generosamente a lo largo de los años: organizado sus exposiciones, redactando prefacios para sus catálogos, editando sus declaraciones, actuando como portavoz y agente. Newman afirmaría más tarde que en su primera exposición en la galería de Betty Parsons, en 1950, donde el pequeño mundo del arte neoyorquino de la época había acudido en masa, Robert Motherwell le dijo: «Creíamos que eras uno de los nuestros. Pero tu exposición es una crítica contra todos nosotros». Visto a posteriori, este comentario es sumamente perspicaz –pues la obra de Newman contrasta efectivamente con la retórica gestual que rige las pinturas de Motherwell y otros expresionistas abstractos–, pero en aquel momento su intención era hacer daño, y lo hizo. La desaprobación de Motherwell fue ampliamente compartida por sus colegas, que no acudieron a la inauguración de la segunda muestra de Newman un año después, con la notable excepción de Jackson Pollock. (De hecho, Pollock había desempeñado un papel decisivo para convencer a Newman de que montara esta segunda exposición, uniéndose a Betty Parsons a la hora de apoyar y colaborar en la instalación.)

Las obras seleccionadas por Newman eran sumamente variadas, en parte sin duda para dismantlar el incipiente cliché periodístico según el cual todos sus lienzos eran iguales (este cliché le resultaba especialmente ofensivo, habida cuenta del extremo cuidado que siempre puso para evitar redundancias y repeticiones, pues mantuvo su producción en todos los medios en menos de 300 obras). Sólo una pintura, *Onement II*, de 1948, hacía referencia directa a su gran avance pictórico de aquel año: consiste, como *Onement I* [1], de formato mucho más



1 • Barnett Newman, *Onement I*, 1948

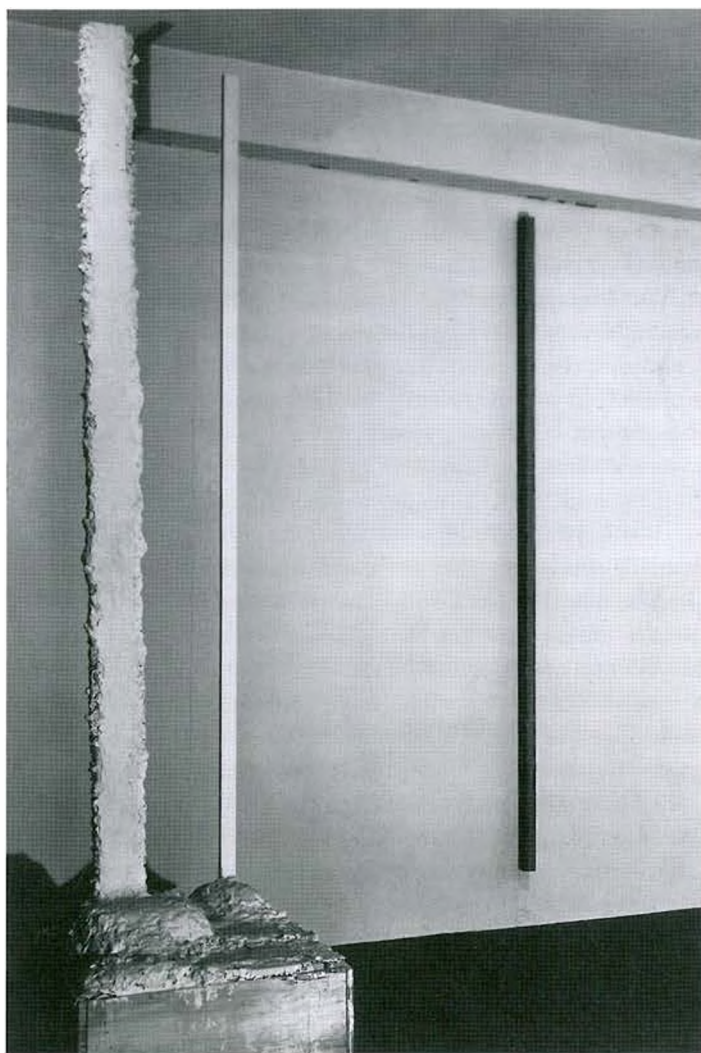
Óleo sobre lienzo y óleo sobre cinta de pintor sobre lienzo, 69,2 x 41,2 cm

pequeño, en un campo vertical rojo-granate cortado simétricamente por un estrecho «zip» (el extraño término que Newman adoptó más tarde para designar sus separadores verticales, prefiriéndolo a «franja» porque connotaba una actividad en vez de un estado del ser inmóvil). Junto a *Onement II* proponía una serie de emparejamientos, a veces con la ayuda de los títulos, como en el caso de *Eve y Adam*.

2 • Barnett Newman, *Vir heroicus sublimis*, 1950-1951
 Óleo sobre lienzo, 242,2 x 541,7 cm

La segunda pintura, ahora con fecha de 1951 y 1952, sería reelaborada posteriormente por Newman, como algunos otros lienzos: «Creo que la idea de un cuadro "acabado" es una ficción», dijo en una ocasión.) Las dos pinturas que más enfurecieron a los detractores de Newman fueron *The Voice* (La voz) y *The Name II* (El nombre II), consistentes en sendos campos blancos de aproximadamente 2,5 x 2,5 metros divididos por zips blancos (un único zip descentrado en el caso de *The Voice* y cuatro colocados de manera uniforme en *The Name II*, incluidos zips en los límites derecho e izquierdo del lienzo), una drástica economía de medios que el propio artista quiso subrayar imprimiendo la invitación a la muestra elegantemente en blanco sobre blanco. Y después estaba el enorme *Vir heroicus sublimis* [2], una pared expansiva de aproximadamente 5,5 metros de color rojo uniformemente vibrante interrumpido por cinco zips de diversos colores a intervalos irregulares, al que *The Wild*, una pintura de la misma altura (2,4 metros) pero de sólo 4 cm de ancho, y formada en su totalidad por un único zip rojo con sendos márgenes minúsculos de color rojo más oscuro a ambos lados, debió de parecer al principio el más extraño de los compañeros.

La lógica de esta última correlación, sin embargo, es cristalina. En *Vir heroicus sublimis*, las oposiciones tradicionales entre la figura y el fondo, el contorno y la forma, la línea y el plano quedan en suspenso dramáticamente por cuanto el zip situado más a la derecha y la pequeña franja de «fondo» rojo que delimita en el borde del lienzo tienen la misma anchura. En el caso de *The Wild* [3], pintado siguiendo la estela, da la impresión de que un zip adicional del gran lienzo rojo ha migrado a la pared, cobrando vida propia como uno de los primeros lienzos «con forma» de la historia del arte estadounidense de la posguerra. Y para asegurarse de que la «objetualidad» de *The Wild* no se pasaba por alto ni se exageraba (como tampoco la de varias pinturas verticales de formato más pequeño y del mismo tenor, para las cuales Pollock había diseñado sencillos marcos de madera de unos 7 cm de ancho), Newman lo expuso al lado de su primera escultura, *Here I* [3], donde dos «zips» blancos, en este caso cortando el es-



3 • Barnett Newman (izquierda) *Here I*, 1950; (derecha) *The Wild*, 1950.

Escayola y madera pintada, 243,8 x 71,8 cm excluida la base; óleo sobre lienzo, 243 x 4 cm

pacio real, realizaban su recorrido hacia la autonomía. En una palabra, la muestra estuvo magistralmente compuesta; Newman siempre había sido un comisario brillante. Pero esto sólo pareció reforzar aún más la resistencia a todo ello.

Tal vez tenía que haber previsto esas dificultades. Al fin y al cabo, sabía mejor que nadie que su arte no era fácil de comprender —había tardado ocho meses enteros, sin dedicarse a ninguna otra cosa, en comprender lo que había conseguido en *Onement I*. Hess escribió un relato de la revelación de Newman: «El día de su cumpleaños, 29 de enero de 1948, preparó un lienzo de pequeño formato con una superficie de rojo cadmio oscuro (un mineral profundo que parece un pigmento terroso, como rojo indio o un siena) y pegó un trozo de cinta adhesiva en el centro. Después extendió rápidamente una capa de rojo cadmio claro sobre la cinta, para probar el color. Miró el cuadro durante mucho tiempo. De hecho, lo estudió durante unos ocho meses. La búsqueda había terminado».

Numerosos testimonios dan fe de que la búsqueda de Newman había tenido por objeto durante mucho tiempo un tema «apropiado». Pero la interpretación ahora habitual de esta pintura como un equivalente pictórico de la división de la luz y las tinieblas al comienzo del libro del Génesis no explica su radical novedad. Durante al menos tres años Newman había trasladado su deseo de «comenzar desde cero, pintar como si la pintura nunca hubiera existido antes», a una temática del Origen. Sus primeros dibujos «automáticos» de 1944-1945, con sus imágenes de germinación y sus títulos mitológicos (uno de ellos se titula *Gea*, la diosa de la tierra, vástago del caos original), y sus muchos lienzos de 1946-1947 (*The Beginning* [El comienzo], *Genesis-The Break* [Génesis], *The Word I* [La palabra I], *The Command* [El mandamiento], *Moment* [Momento], *Genetic Moment* [Momento genético]), con títulos que aludían directamente al amanecer del mundo tal como se expresa en el Antiguo Testamento, atestiguan esta preocupación fundamental, y en cierto nivel el arte de Newman evolucionaría siempre en torno a la misma cuestión.

Así pues, si el tema no es nuevo en *Onement I*, ¿es la forma que lo transmite? La respuesta es sorprendentemente compleja. En el nivel formal, estaría justificado pensar, una vez más, que este modesto lienzo no tiene nada llamativamente original, pues *Moment* [4], realizado dos años antes, estaba formado ya por un campo rectangular vertical dividido simétricamente por un elemento vertical central. Desde el punto de vista conceptual y estructural, sin embargo, un abismo separa *Moment* de *Onement I*. Podría decirse incluso que con *Onement I* y todas las obras posteriores, Newman socavó la idea filosófica según la cual una forma no hace más que transmitir un contenido preexistente.

Una pista la ofrece el «fondo», que recibe un tratamiento distinto en las dos obras. Mientras el campo de *Onement I* está pintado con la máxima regularidad posible (fue concebido inicialmente sólo como una primera capa, como un «fondo preparado», según Hess), en *Moment* nos hallamos ante un campo diferenciado que actúa como fondo indeterminado y es transportado aún más atrás en el espacio por la «franja» —la «franja» no es todavía un «zip», sigue actuando como un *repoussoir*, como un elemento del fondo que impulsa hacia atrás en el espacio al resto del cuadro, de modo muy parecido a las letras hechas con plantilla de un lienzo cubista analítico de Braque o Picasso—. Como Newman diría después en relación con esta obra y el reducido número de pinturas que se conservan de este periodo, se produce una «sensación de fondo atmosférico», de algo que puede concebirse



4 • Barnett Newman, *Moment*, 1946
Óleo sobre lienzo, 76,2 x 40,6 cm

como «atmósfera natural». O, como también diría más tarde, se había dedicado a «manipular el espacio», «manipular el color» para destruir el vacío, el caos que existía antes del principio de todas las cosas. En consecuencia, lo que había conseguido con *Moment* era una imagen, algo que no era congruente con, sino aplicado a, su campo, por lo que podía aspirar a ir más allá de sus límites, algo que no dependía en absoluto de su soporte (concebido como un receptáculo neutral) y podía haber sido elaborado previamente en un boceto (como en realidad fue el caso).

Onement I, informa Hess, debía tener un aspecto parecido a *Moment*: «Newman se disponía a texturar el fondo; después habría quitado la cinta y pintado la raya dentro de los bordes tapados». Pero «texturar el fondo» y «pintar» la raya es precisamente a lo que Newman renunció en *Onement I*. Nada existía aquí que pudiera haber sido

pintado» o texturado, es decir, nada existía de antemano, ningún «fondo» per se, esperando ser rellenado. Mientras *Gea*, *Genesis—The Break* o *The Word*, *The Command* e incluso *Moment* contenían ideografías, símbolos visuales de la idea de la Creación, *Onement I* es, en sí mismo, una ideografía de la Creación. (No hay más que recordar que *Gea* había figurado en la exposición titulada «The Ideographic Pictures», de la que Newman fue comisario en enero de 1947, para medir la distancia que había recorrido desde entonces en su interpretación del concepto de ideografía.) El título *Onement*, un término del inglés antiguo del que se deriva «atonement» (expiación), significa «el hecho de ser convertido en uno»: la pintura no *representa* la totalidad sino que *la declara* al unir el campo y el zip en una sola entidad. O, dicho de otro modo, el campo se afirma como tal a través de su escueta división simétrica por un zip.

El zip sigue siendo, desde luego, una simple «línea» vertical, y por tanto un signo prefabricado que existía previamente en alguna reserva de signos ausente que —como los símbolos lingüísticos— podía ser convocado y utilizado a voluntad. En otras palabras, no hay escapatoria posible del juego de ausencia y aplazamiento inherente a todas las formas de lenguaje; pero al menos la significación del zip depende por completo de su coexistencia con el campo al que se refiere y al que mide y declara para el espectador. *Onement I* es de hecho una ideografía o, en términos más generales, un signo, pero es un signo de una clase especial, que pone de relieve cierta circularidad entre su significación del signo y la situación real de su emisión: comparte la categoría de las palabras que los lingüistas llaman «conectores», como todos los pronombres personales pero también «ahora», «aquí», «no ahí-aquí» (que son, y no por casualidad, algunos de los nombres que Newman puso a sus obras posteriores). Al igual que todas las pinturas anteriores de Newman, *Onement I* tiene que ver con el mito del origen (la escisión inicial), pero por primera vez este mito es contado en tiempo presente. Y este tiempo presente es un intento de dirigirse al espectador directamente, inmediatamente, como un «yo» a un «tú».

Una sensación de lugar

Después de la larga reflexión de 1948, el año más productivo de Newman (con 19 lienzos, casi la quinta parte de su obra pictórica completa) fue 1949. La obra de mayor formato de ese año, *Be I*, dominó su exposición de 1950. No sólo radicalizaba el destello de luz de *Onement I* (el delgado zip central que divide el campo rojo oscuro es muy afilado y blanco), sino que su título conminativo dejaba en claro que se invocaba al espectador: «¡Tú! ¡Sé!». Parecía que Newman había comprendido intuitivamente que la percepción de la simetría bilateral es esencial para nuestra condición de seres erguidos, humanos (a diferencia de los simios). La simetría bilateral, a la que Newman recurriría periódicamente en su obra durante toda su carrera, presupone que el eje vertical de nuestro cuerpo es el factor estructurador de nuestra percepción visual, de nuestra situación ante lo que vemos; solidifica para nosotros la equivalencia inmediata entre la conciencia de nuestro cuerpo y la orientación de nuestro campo de visión. Su percepción es instantánea y evidente. Según el filósofo francés Maurice Merleau-Ponty, cuya *Fenomenología de la percepción* (1945; traducción inglesa, 1962) se convertiría en una biblia para los escultores minimalistas en la década de 1960, es nuestra verticalidad desde la pri-

mera infancia, más que cualquier otra cosa, lo que nos da, sin que lo advirtamos, la sensación de estar en el mundo.

Con los grandes lienzos que expuso en 1951, y en particular con *Vir heroicus sublimis*, Newman retomó la cuestión de la escala, otra de sus obsesiones durante toda su vida, pero estrechamente relacionada con la fenomenología de la presencia explorada en *Onement I*. De todos los artistas estadounidenses de la posguerra, es el único anterior al escultor Richard Serra para el que la escala adoptó una dimensión ética. Al igual que Matisse, consideraba moralmente equivocado concebir una composición en un pequeño boceto y después organizarla en el lienzo. Y si finalmente se implicó en el medio del grabado, al final de su vida, sólo fue después de descubrir que podía expresar con claridad cómo una ligera modificación en el corte de los márgenes transforma radicalmente la escala interna de una única imagen (su sucinto prefacio para su carpeta de litografías de 1964, *18 Cantos*, ofrece el mejor análisis de la cuestión de la escala, en contraposición al tamaño, que se ha escrito en este siglo).

Vir heroicus sublimis es un lienzo de gran formato. También lo son *Cathedra*, realizado poco después de la exposición de Newman de 1951, o *Uriel* (1955), *Shining Forth* (1961), *Who's Afraid of Red, Yellow, and Blue II* (¿Quién teme al rojo, amarillo, azul? II, 1967-1968) y *Anna's Light* (La luz de Ana, 1968), el más grande de todos (2,75 por 6 metros). Pero el tamaño por sí solo no es la cuestión. Si estas obras parecen mucho más grandes que los lienzos igualmente gigantescos producidos por los colegas expresionistas abstractos de Newman (con la excepción de Pollock, en cuyas telarañas nos perdemos fácilmente), es en gran medida porque nos ofrecen una dosis muy inferior de incidente visual y nos exigen que los asimilemos de inmediato aun cuando, ante la pura saturación de color de su extensión que inunda, nos demos cuenta de que no podemos. Al intentar fijar uno de los varios zips que realizan una escansión de estos grandes campos de color, sentimos la tentación de pasar rápidamente al siguiente. Así pues, requeridos por el vibrante océano de color violento, nunca capaces de contemplar el conjunto pero obligados a reconocer su existencia, lo experimentamos como «aquí-no ahí», en pleno rostro.

«Hay una tendencia a mirar los cuadros grandes desde lejos. Los cuadros grandes de esta exposición pretenden ser vistos desde cerca». Esta afirmación, unas notas que Newman mecanografió para su segunda exposición (1951) en la galería de Betty Parsons, expresan con claridad que el tamaño era para él un medio de superar nuestro campo visual (y remachó este punto unos años más tarde al fotografiarse contemplando *Cathedra* mientras estaba apenas a un metro de distancia del lienzo). La mayoría de los comentaristas han asociado este exceso, a través del cual se nos obliga a renunciar a nuestro dominio sobre el campo visual, con la teoría de lo Sublime, que Newman mencionaba en uno de sus textos más famosos, «The Sublime is Now», escrito en 1948 mientras meditaba sobre *Onement I*. Sin embargo, dado que ese breve ensayo era un encargo (para el que Newman leyó los tratados filosóficos clásicos sobre esta cuestión de Longino, Burke, Kant y Hegel, todos los cuales descartó sumariamente), y que el concepto de lo Sublime desapareció por completo de su vocabulario después (con una excepción), sentimos la tentación de considerarlo un término poco apropiado. De hecho, «sublime» es el nombre que Newman dio momentáneamente a lo que denomina en todos los demás lugares «tragedia», término ausente de «The Sublime is Now». Lo cual quiere decir que su interpretación de lo sublime

tenía poco que ver con los textos filosóficos que había leído. La excepción que acabamos de mencionar es un buen ejemplo: refiriéndose al título de *Vir heroicus sublimis*, Newman dijo a David Sylvester en 1965 que «el hombre puede ser o es sublime en su relación con su sensación de ser consciente». Lo Sublime, para Newman, es algo que nos da la sensación de estar donde estamos, del *hic et nunc* —el aquí y ahora—, afrontando con valor el destino humano, solo ante el caos, sin los apoyos de «la memoria, la asociación, la nostalgia, la leyenda, el mito». A partir de 1948, insistiría en el hecho de que lo que quería transmitir al espectador era una sensación de lugar, una sensación de su propia escala.

Sin embargo, lo Sublime de los filósofos de la Ilustración y lo Sublime de Newman no eran totalmente opuestos. En agosto de 1949, ante un tumulto indio en Ohio —«una obra de arte que ni siquiera se puede ver, por lo que es algo que debe experimentarse allí *in situ*»—, Newman tuvo una experiencia que no era ajena a la interpretación de lo Sublime como un sentimiento generado por una inmensidad que no se puede comprender del filósofo británico del siglo XVIII Edmund Burke, ni a la descripción del filósofo alemán Immanuel Kant, cuando se refería a la percepción de las pirámides egipcias, de la función de la temporalidad en ese súbito espacio en blanco de la comprensión. Pero para ellos el concepto sigue siendo una categoría universal: lo definen en términos de un sentimiento temporal de ausencia con respecto a una idea de totalidad. Newman no quiere hablar del espacio como concepto, sino de su propia «presencia»; no de infinito, sino de escala; no de «la sensación de tiempo», sino de «la *sensación* física de tiempo». Esto es lo que *Onement I* significaba para él y lo que el encuentro de Ohio confirmó. En ese sentido, también significó el adiós al concepto filosófico de lo Sublime: pronto le parecería demasiado universal para expresar «el ideal de que el Hombre es Presente».

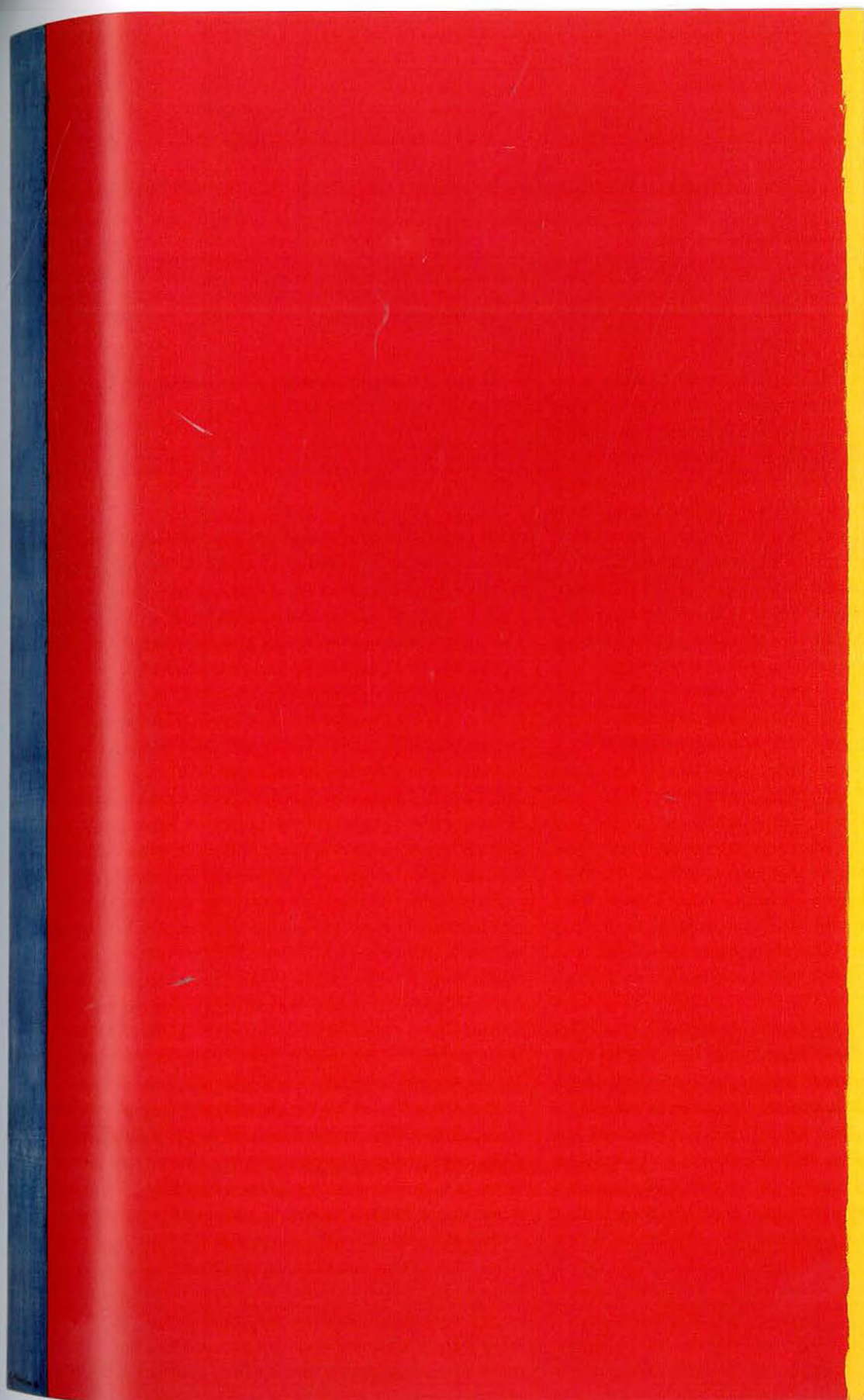
Lo «universal» (a lo que a menudo llamaba el «diagrama») ha sido siempre una mala palabra para Newman (ya en 1935, en una lista que compiló para *The Answer*, una revista anarquista que editaba, las obras de Hegel y Marx ocupan un lugar destacado en la lista de libros que no hay que leer, mientras que los de Spinoza y Mikhail Bakunin ocupan un lugar destacado en la lista de lecturas obligadas). Así su demonización absoluta de Piet Mondrian, a quien ya consideraba su némesis tres años antes de *Onement I*. (En su primer opúsculo estético extenso, «The Plasmic Image», que escribió y siguió reescribiendo en 1945, pero que al final nunca se publicó, Newman, como otros en aquellas fechas, interpretaba la pintura de Mondrian como mero arte geométrico o como buen diseño y como «abstracción a partir de la naturaleza», pese a que Mondrian había dedicado una energía considerable a atacar esas dos opiniones.) En resumen, Newman convirtió a Mondrian en un hombre de paja que repetía con entusiasmo los clichés de la mediocre literatura de que disponía. Pero mientras el antagonismo imaginario le infundía vigor, su dificultad para superar lo que llamaba «hipoteca neoplástica» siguió siendo durante mucho tiempo un punto delicado (el triunfalismo de títulos como *The Death of Euclid* [La muerte de Euclides] or *Euclidean Abyss* [Abismo euclidiano], dos lienzos que preceden inmediatamente a *Onement I*, era prematuro). No fue hasta mediados de la década de 1960 cuando Newman comprendió que el «Mondrian» contra el que había luchado siempre era una ficción, y que su propio arte y su teoría tenían mucho en común con los del verdadero Mondrian, sobre todo en la función esencial que se atribuía a la intuición. Pero al reconocer por fin

lo que compartía con el veterano europeo de la abstracción, pudo también Newman captar la naturaleza de sus sentimientos duales de resistencia hacia él. En primer lugar, en parte gracias a sus conversaciones con su jóvenes admiradores minimalistas (con los cuales quería que lo confundieran pero de cuya compañía obviamente disfrutaba), comprendió que su concepto de «totalidad» era completamente contradictorio con la dependencia de Mondrian de la práctica tradicional de la composición relacional, algo que Frank Stella ridiculizó diciendo: «Se hace algo en una esquina y se equilibra con algo en la otra esquina». En segundo lugar, Newman pudo establecer la conexión entre esta estética relacional y la utopía social de Mondrian, asociando la segunda con el dogmatismo, el racionalismo y el terror del Estado. En vez de condenar el «formalismo» de Mondrian y la «falta de tema» de su arte como había hecho en el pasado, ahora explicó su desagrado por el proyecto social inherente en la abstracción de Mondrian desde el punto de vista de sus ideas políticas anarquistas.

Esta reevaluación condujo a una serie de cuatro pinturas tituladas *Who's Afraid of Red, Yellow, and Blue* que datan de 1966 a 1968, siendo la primera y la tercera asimétricas y las otras dos simétricas. (La simetría había sido una de las características habituales del arte de Newman, pero ahora se buscaba directamente, como lo habían hecho las pinturas negras de Stella varios años antes, ante su prohibición por Mondrian.) Cada par constaba de un lienzo de formato pequeño o mediano y otro muy grande. Las dos pinturas grandes de la serie han sido destrozadas posteriormente, *Who's Afraid of Red, Yellow, and Blue III* con mayor ferocidad. Este desastre no debería despacharse tal vez como un acto de locura fortuito (tanto más por cuando las pinturas de Newman han soportado una tasa poco habitual de vandalismo): cabe preguntarse si esa respuesta visceral e iconoclasta no fue fomentada en parte por el propio artista. *Who's Afraid of Red, Yellow, and Blue III* se deriva de la primera de la serie [5], de la que toma los dos zips laterales, uno amarillo minúsculo en el borde derecho y uno más ancho y azul casi traslúcido en el izquierdo, pero al extender lateralmente el plano rojo central hasta una anchura de casi 5,5 metros, Newman ha acentuado la saturación de color hasta un punto de máxima tensión. El rojo envolvente es abrumador: no se puede esquivar su golpe. Presumiblemente, el hombre que acuchilló la pintura, rajándola con furia en tres ocasiones de lado a lado, no podía soportar el calor. A su manera equivocada, rindió homenaje al sentido de la tragedia de Newman y su petición baudelaireana de «crítica apasionada».

BIBLIOGRAFÍA

- BOIS, Yve-Alain, «Perceiving Newman», *Painting as Model*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1990.
—, «On Two Paintings by Barnett Newman», *October* 108 (primavera 2004).
GODFREY, Mark, «Barnett Newman's Stations and the Memory of the Holocaust», *October* 108 (primavera 2004).
LYOTARD, Jean-François, «Newman: The Instant» (1985), reeditado en *The Inhuman*, Stanford: Stanford University Press, 1991 [ed. cast.: *Lo inhumano*, Buenos Aires, Manantial, 2003].
NEWMAN, Barnett, *Selected Writings and Interviews*, ed. John O'Neill, Nueva York, Alfred Knopf, 1990 [ed. cast.: *Escritos escogidos y entrevistas*, trad. Miguel A. García Coll, Madrid, Siruela, 2006].
STRICK, Jeremy, *The Sublime Is Now: The Early Work of Barnett Newman, Paintings and Drawings 1944-1949*, Nueva York, PaceWildenstein, 1994.
TEMKIN, Ann, «Barnett Newman on Exhibition», en Ann Temkin (ed.), *Barnett Newman: Facula*, Philadelphia Museum of Art, 2002.



5 • Barnett Newman, *Who's Afraid of Red, Yellow, and Blue I*, 1966
Óleo sobre lienzo, 190,5 x 122 cm

El compositor John Cage colabora en *Tire Print* de Robert Rauschenberg: la huella indicial se desarrolla como un arma contra la marca expresiva en diversas obras de Rauschenberg, Ellsworth Kelly y Cy Twombly.

Imaginemos un panel de lienzo, de 1,2 por 1,2 metros, pintado totalmente de blanco. Imaginemos ahora un dibujo no tan blanco, pues hay restos sumamente tenues de tinta y lápiz de color surcando el papel, en cuya orla hay una etiqueta que dice «Dibujo de De Kooning borrado/Robert Rauschenberg/1953» [1]. Finalmente, imaginemos un rollo de siete metros en el que una franja continua negra graba la huella de un neumático de automóvil que se ha hecho pasar por el centro del papel. ¿Qué tienen en común estos tres objetos?

Esta era la pregunta que circulaba en torno al arte de Robert Rauschenberg después de su exposición de 1953 en la Stable Gallery de Nueva York, en la que se exhibieron varias de sus *White Paintings* (Pinturas blancas), sus paneles mates dispuestos en forma de diptícos o polípticos, junto con obras totalmente negras de gran formato pintadas sobre fondos de papel de periódico desmenuzado. Los críticos acogieron la muestra del joven artista rechazando los cuadros negros como «despojos hechos a mano», y los blancos como «acto gratuitamente destructivo». Pronto llegaron las noticias de la huella del neumático y del De Kooning borrado y, dada la intensidad de la admiración por Willem de Kooning a principios de la década de 1950, la idea de destruir uno de sus dibujos promovió en el acto un escándalo entre los que se enteraron, lo que dio a Rauschenberg fama de una suerte de recuperación nihilista o dadaísta. Lo cierto es que Rauschenberg sabía algo de Marcel Duchamp (1887-1968) y su presencia en Nueva York en aquella época, aun cuando no lo conoció hasta unos años después.

Pero el hilo más obvio que une estas tres obras es su actitud hostil hacia el Expresionismo Abstracto y el dominio de éste sobre el pensamiento del mundo del arte avanzado a finales de la década de 1940 y los primeros años de la de 1950. Rauschenberg, que había comenzado la escuela de arte creada en virtud del G. I. Bill (un programa que ofrecía estudios artísticos de nivel universitario a todos los soldados que habían combatido por los Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial), primero en París, más tarde en el Black Mountain College de Carolina del Norte en 1949, y después en Nueva York en 1950 en la Art Students League, estuvo rodeado por compañeros de estudios para los cuales esto se había convertido en el lenguaje estético universal. Desde los expresionistas abstractos que enseñaban en Black Mountain (como De Kooning, Robert Motherwell y Jack Twombly), hasta los estudiantes de la Ivy League que rendían culto a esos artistas (como Alfred Leslie, Joan Mitchell y Raymond Parker), la idea de la marca pintada como una única huella del individuo que la realiza, junto con todo el bagaje conceptual de la autenticidad, la espontanei-

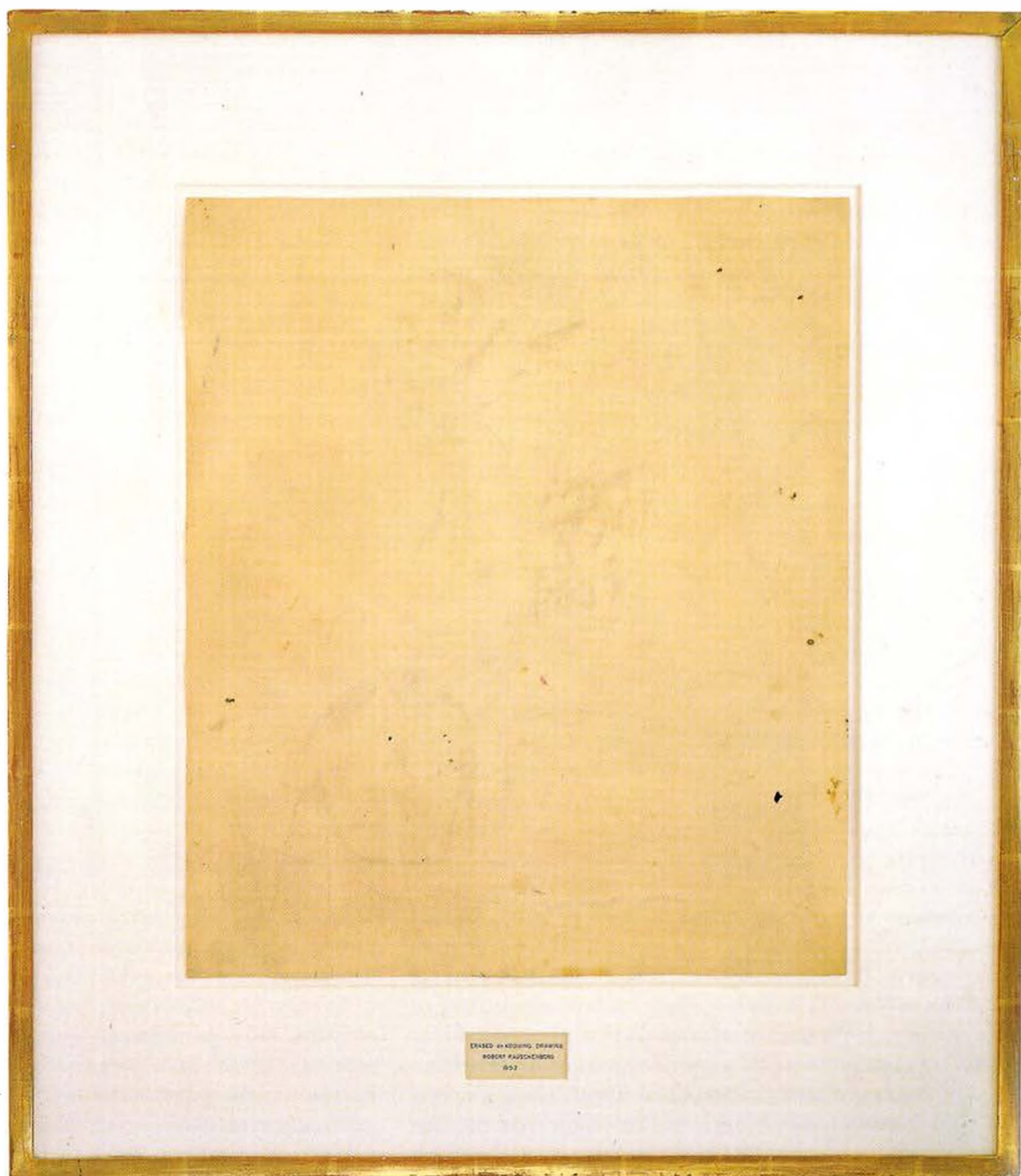
dad y el riesgo que acompañaba a esta ideología de la marca, se había convertido en una suerte de credo.

Dadaísmo recuperado

Nada podía ser menos espontáneo y que recordase menos el carácter de su creador que una línea producida de manera tan mecánica como la huella de un neumático [2]. Asimismo, nada podía apartar del teatro del «riesgo» de manera más completa que un lienzo en blanco que convierte el famoso escenario en el que el pintor de acción pugna por proclamar lo que Harold Rosenberg había llamado la «sustancia metafísica» de su «existencia» en una especie de *readymade* monocromático. Y al confesar de manera aún más abierta que sus miras estaban puestas en la celebración expresionista abstracta del significado investido de la singularidad del toque del artista, *Dibujo de De Kooning borrado* deja en claro que nada podía ser más contrario a este espíritu que los reiterados pases de la goma de borrar, cuya huella no registra la impronta de la identidad del creador sino que es un borrado mecanizado de las marcas del dibujo y de sus propios contrapases.

Pero si estos tres objetos se unieron en torno a una crítica de la *action painting* no fue al servicio del nihilismo. Las aspiraciones positivas que Rauschenberg invirtió en las *White Paintings*, realizadas en su mayor parte en el verano de 1951, se aliaron con las posiciones que por aquellas fechas desarrollaba el compositor experimental estadounidense John Cage, que a su vez enseñaba en Black Mountain. El pensamiento de Cage, influido por el budismo zen, ensalzaba la pasividad como algo contrario a la tensión y el empuje de la «acción». De hecho, la actividad implícita en cualquier concepción de la composición. Interesado en la idea de que el azar y la aleatoriedad son modalidades universales que estructuran el universo, Cage pensaba que la música es un entretejer aleatorio del silencio y el sonido ambiental. Aquel verano en Black Mountain, un joven y brillante pianista, David Tudor, interpretó la recién compuesta 4'33" de Cage sentándose en silencio al piano y señalando, en vez de tocar, los movimientos de la pieza mediante la apertura y el cierre en silencio de la tapa del teclado.

Rauschenberg realizó sus *White Paintings* en este contexto de su interacción con Cage. Sus múltiples paneles se generaban simplemente por medio de una progresión serial —panel único, diptíco, triptíco, pinturas de cuatro, cinco y siete paneles—, y se entendía que sus formas no contenían narración ni ningún otro marco de referencia. Lo que pretendían hacer era atraer impresiones ambientales fugaces del

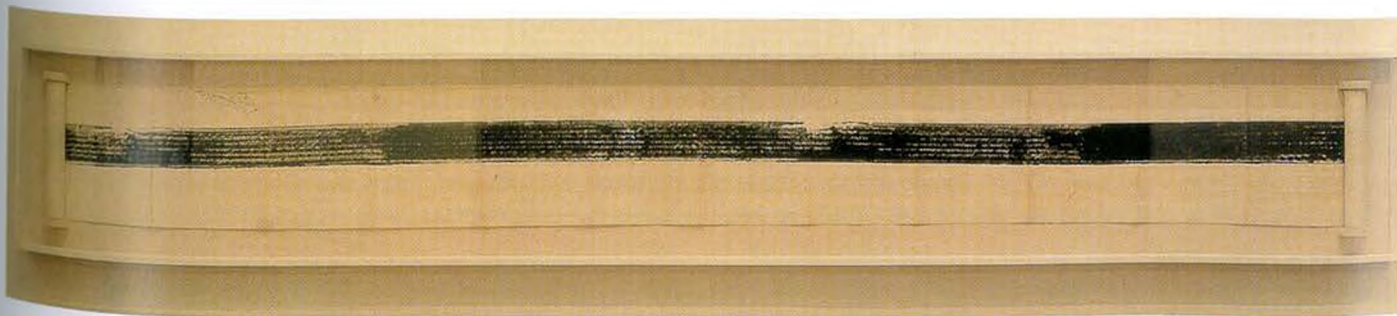


1 • Robert Rauschenberg, *Dibujo de De Kooning borrado*, 1953

Trazos de tinta y lápiz sobre papel con orla y etiqueta manuscrita en marco de pan de oro.
61,1 x 55,2 cm

2 • Robert Rauschenberg con John Cage, *Automobile Tire Print*, 1953

Tinta sobre papel montado en lienzo, 41,6 x 671,8 cm totalmente extendido



mismo modo que la música de Cage estaba abierta al ruido de la respiración o las toses de su público. De hecho, Cage dijo que las *White Paintings* eran «pistas de aterrizaje» de las partículas de polvo, luz y sombra, y el propio Rauschenberg diría que eran «las pinturas blancas que recogían las sombras».

Rauschenberg, que practicó la fotografía durante estos años, también establecería una relación entre este sentido de la pintura como pantalla en la que se proyectan las sombras de los transeúntes y las superficies fotosensibles que permiten al fotógrafo registrar las impresiones dirigidas a ellas por la lente de la cámara. Y más cerca aún en términos de la actividad de la sombra proyectada, existe un paralelismo entre las pinturas blancas y los grandes «rayogramas» que Rauschenberg había ejecutado sobre cianotipos el año anterior, en los que pies, manos, helechos y el cuerpo femenino desnudo se fijaban como frágiles sombras bidimensionales sobre el fondo cerúleo. Esta misma conexión entre la fotografía y la sombra proyectada se había establecido antes, desde luego, en la elaboración de *El gran vidrio* de Duchamp (1915-1923) y en el desfile de sombras proyectadas de sus propios *readymades* dibujados en la superficie de *Tu m'* (1918). Como en el caso de Duchamp, donde el quid de la relación giraba en torno a la naturaleza de la marca indicial —compartida no sólo por la sombra y la fotografía sino también por la manera en que el *readymade* es el «índice» del «encuentro» o el temporal de su selección—, en la práctica de Rauschenberg la relación de las *White Paintings* con la fotografía se amplió en la huella del neumático y el dibujo borrado de De Kooning hasta una consideración general de la huella indicial.

El hecho de que el índice pudiera infundir a tres objetos tan diferentes la misma lógica de «no composición» atestigua la comprensión por Rauschenberg de sus principios subyacentes, de cómo la marca registra una huella sin profundidad de su causa física, hecha con plantilla, por así decir, desde el mundo exterior a ella pero sin incorporar en parte alguna un significado simbólico, como en la supuesta vida interior de la marca «expresiva». El deseo del propio Cage de aspirar a esa no composición se había visto reforzado al conocer a Duchamp, que residía en Nueva York desde mediados de la década de 1940; así pues, estaba en condiciones de reforzar el interés de Rauschenberg por las huellas (como en sus obras en cianotipos) llevándolo hacia un sentido más general de su lógica estructural. Rauschenberg no necesitaba, pues, un contacto directo con Duchamp —a quien no fue presentado finalmente por Cage hasta 1957— para reunir el *readymade* y la huella, la sombra y el frotamiento.

Fórmulas para la no composición

La trayectoria de Ellsworth Kelly fue llamativamente parecida a la de Rauschenberg en estos mismos años por cuanto él también sondeó la lógica del índice para encontrar una manera de suprimir la marca autográfica y preparar el camino para una forma de no composición. Las diferencias entre uno y otro se basan en el hecho de que Kelly carecía de instrucción a través del ejemplo de Duchamp, ni siquiera indirecta, y en que la lucha de Kelly no era con el Expresionismo Abstracto sino con la abstracción geométrica. Movilizado en 1943, combatió en Francia al año siguiente y al regresar a París en 1948 en virtud del G. I. Bill, Kelly no tuvo relación alguna con lo que sucedía en Nueva York ni con la propagación del legado de Piet Mondrian al

dogma académico por obra de artistas como Georges Vantongerloo y Max Bill. La ideología de la composición equilibrada de las partes geométricas, cuya unidad lograda serviría de metáfora de una utopía futura de armonía social, había recurrido a la práctica europea. Si bien la delineación geométrica de esta composición no tenía nada que ver con la angustia individual supuestamente incorporada a la pincelada de la *action painting*, se la seguía considerando expresiva: cargada con los acordes de la «razón», estableció al artista como Creador.

La lucha de Kelly se dirigía, pues, contra este espíritu de la «composición». Y a medida que su desagrado hacia la pintura que le rodeaba aumentaba, comenzó a hacer bocetos de la mampostería de viejos edificios y puentes. Según sus propias palabras, «Las formas que se encuentran en la bóveda de una catedral o en un panel de asfalto en una calzada parecían más valiosas e instructivas, una experiencia más sensual que la pintura geométrica. En vez de hacer un cuadro que fuera la interpretación de algo que había visto o la representación de un contenido inventado, encontraba un objeto y lo presentaba «tal cual».

La más notable de estas obras tempranas que presentan un objeto encontrado «tal cual» se realizó a finales de 1949, cuando a Kelly le llamaron la atención el rectángulo alargado y las figuras de los parteluces de las ventanas del Palais de Tokyo, que albergaba el Museo de Arte Moderno de París. Al reproducirlos «tal cual», creó dos paneles, uno para cada marco, y proyectó los parteluces del inferior en relieve en madera. Al parecer una pintura abstracta, *Window, Museum of Modern Art, Paris* (*Ventana, Museo de Arte Moderno, París*) [3] tenía la ventaja de haber utilizado su referente (el objeto del mundo del que había sido calcado o trazado con plantillas) para liberar a su autor de todos sus deberes en cuanto a composición, al tiempo que ocultaba el propio referente. Titulada inicialmente *Black and White Relief* (*Relieve en blanco y negro*), la obra no dejaba traslucir su base en el principio del *readymade*, y de hecho, al describir el proceso que ahora desencadenó en su arte, Kelly hizo referencia a su condición de «ya hecho». A partir de esta época, dijo, «la pintura tal como la había conocido había terminado para mí. Las nuevas obras tenían que ser objetos-pinturas no firmados, anónimos. Donde quiera que mirase, todo lo que veía se convertía en algo que había que hacer, tal cual, sin tener que agregar nada. [...] No había ya necesidad de componer. El tema estaba allí, ya hecho, y yo podía aprovecharme de él en todas partes».

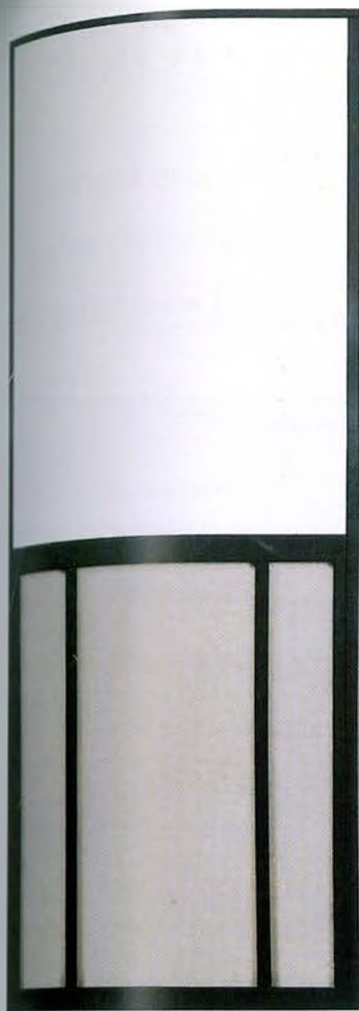
En algunas ocasiones, estas formas encontradas, trasladadas indicialmente a la superficie de la obra de Kelly, eran objetos, como los adoquines del jardín del American Hospital de Neuilly-sur-Seine, a las afueras de París, reproducidos para formar un bajorrelieve (*Neuilly*, 1950) o el arco de un puente unido a su reflejo (*White Plaque* [*Placa blanca*], 1951-1955); a veces eran sombras proyectadas, cayendo sobre escaleras (*La Combe I*, 1950) o fachadas de edificios. Al trasladar su forma a la superficie de sus obras con el cuidado que Duchamp había puesto en las sombras proyectadas de *Tu m'*, Kelly pudo aprovechar la misma estrategia de hacer un índice (la transferencia de color) de lo que ya era un índice (la sombra proyectada) pero sin abandonar la fuente o la referencia de la marca producida de ese modo, aun cuando esa marca dividiera la superficie del lienzo sin haberlo «compuesto».

En el verano de 1949, John Cage, que había viajado a París para entrevistarse con el compositor francés Pierre Boulez, conoció a Kelly y vio obras que eran ya, aunque de forma un tanto provisional, el principio de la transferencia indicial del objeto encontrado. Absteniéndose de hacer la comparación con Duchamp por si desanimaba al joven ar-

▲ 1914, 1918

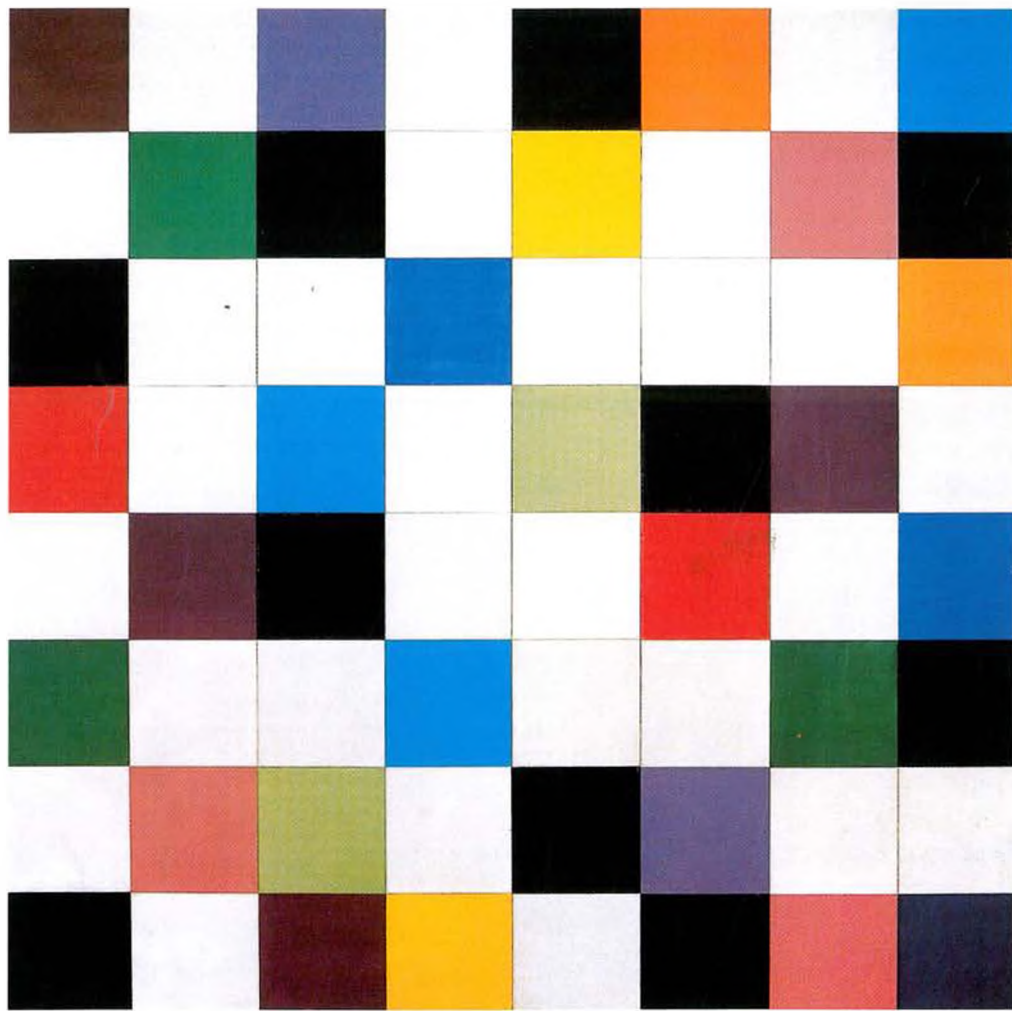
● 1942b

▲ 1913, 1917, 1937b, 1944a, 1955a, 1957b, 1967c



3 • Ellsworth Kelly, *Window*, Museum of Modern Art, Paris, 1949

Óleo sobre madera y lienzo, dos paneles
128,3 x 49,5 x 1,9 cm



4 • Ellsworth Kelly, *Colors for a Large Wall*, 1951

Óleo sobre lienzo, montado en 64 paneles unidos.
234,8 x 243,8 cm

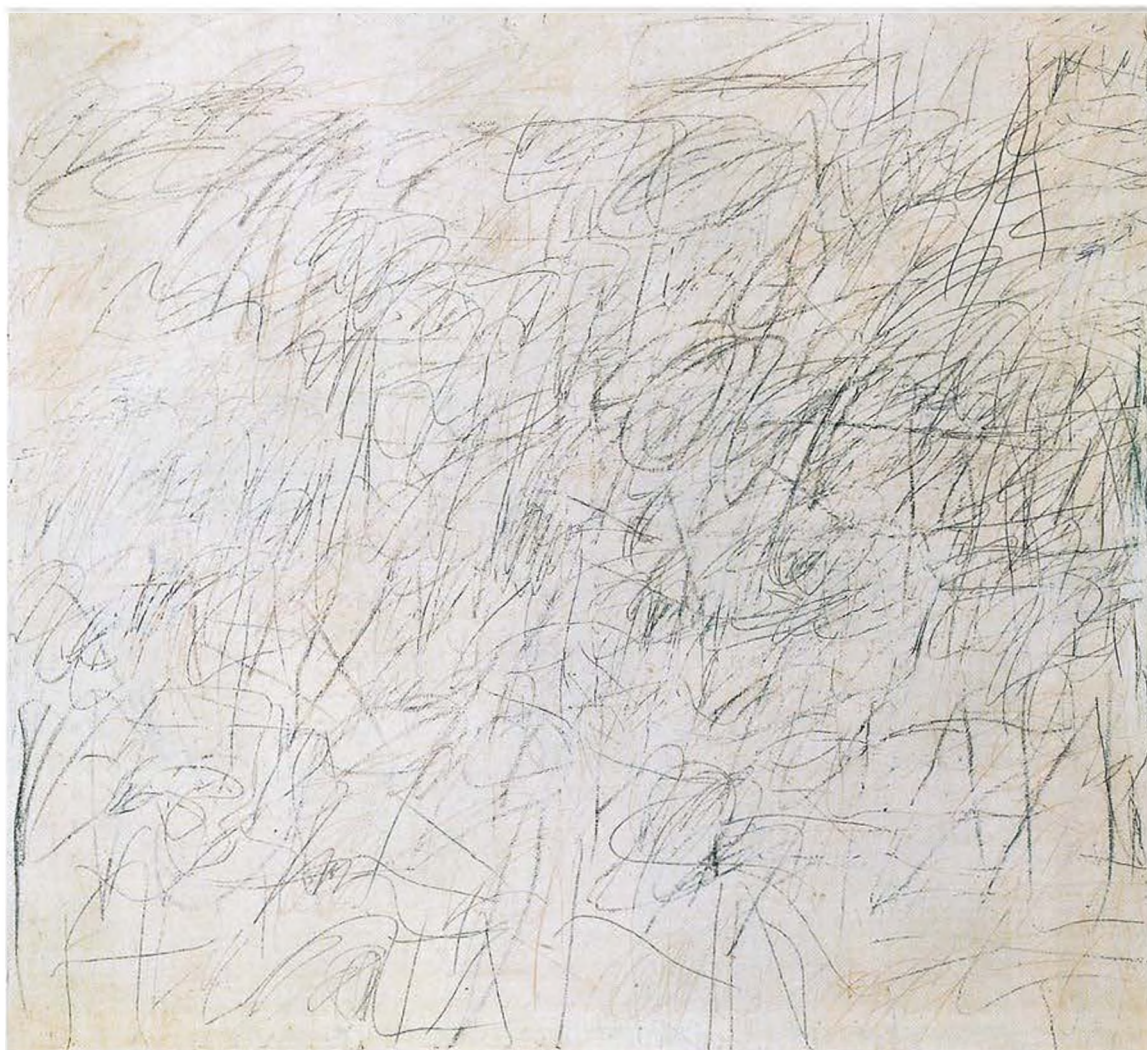
artista, habló en cambio de las ventajas del azar tal como éste actuaba en sus obras, y lo cierto es que el azar es otra encarnación del índice (que es la huella de su presencia) y, al no verse afectado por su testigo, es otra manera de evitar la composición. La combinación del azar con los objetos encontrados de Kelly estaba plenamente disponible en el paisaje urbano que le rodeaba; por ejemplo, en los rectángulos de colores de los toldos de los edificios públicos que se desplegaban de manera desigual de una ventana a otra para formar lo que parecían formas aleatorias. Pero su propio uso más magistral del azar se produjo en las cuadrículas modulares que comenzó en 1951 (como en *Colors for a Large Wall* [Colores para una pared grande] [4]), en las que se emplea el principio de la unidad «ya hecha» de la cuadrícula para evitar el dibujo interno, de ahí que cada módulo sea un panel de lienzo independiente, y el principio del *readymade* determina los propios colores (basados en muestras de colores), que después se organizan aleatoriamente.

El hecho de que Kelly utilizase el índice como arma contra la abstracción geométrica fue un caso poco habitual a principios de la década de 1950, más aún por cuanto pasó inadvertido durante buena parte de la carrera de Kelly, durante la cual fue, al principio, erróneamente tomado por otra versión más de la mera abstracción y después se le consideró un minimalista antes de que hubiera minimalistas. En realidad, fue

más fácil interpretar el índice como resistencia a la pincelada expresiva **▲** del Expresionismo Abstracto, como cuando Jasper Johns acometió una serie de pinturas, a partir de *Device Circle* (1959), en las que utilizó un palo para mezclar pinturas que se adosaba por un extremo al lienzo y después se giraba para embadurnar los colores que había debajo, en una imitación, aunque ahora mecanizada, de la pintura arrastrada, mojado sobre mojado, de las conocidas marcas de De Kooning.

El regreso del índice

Cy Twombly, que había estado en Black Mountain College en 1951, se unió a Rauschenberg en 1953 en la Stable Gallery, donde sus obras compartieron el espacio con las *White Paintings* y los brillantes *collages* negros de Rauschenberg. Pero en vez de tener la mira puesta en De Kooning, las obras de Twombly expuestas en esta muestra, y las que realizó en los años posteriores, estaban obsesionadas con el dibujo de las pinturas de goteo de Pollock, convirtiendo sus madejas enlazadas en los violentos surcos excavados por la punta afilada de sus lápices y otros instrumentos en el pigmento que cubría sus lienzos. Así pues, para Twombly el arma contra la marca autográfica del Expresionismo



5 • Cy Twombly, *Free Wheeler*, 1955

Pintura de pared, lápiz de color, lápiz y pastel sobre lienzo, 174 x 189,2 cm

Abstracto no era la estrategia de transformar la pincelada espontánea en un «artificio» sino la de recodificar la propia marca como una forma de *graffiti*, es decir, la huella anónima de una suerte de violación criminal de la superficie intacta, como tantas declaraciones del hecho de que «Kilroy estuvo aquí».

Menos evidente como forma de índice que, por ejemplo, una sombra proyectada o la huella de un neumático, la marca del *graffiti* comparte con las ramas rotas del bosque o las pistas dejadas en la escena de un crimen la huella de una presencia extraña que se ha inmiscuido en un espacio no profanado hasta ese momento. Es decir, existe como residuo. En este sentido rompe con una premisa fundamental del credo del pintor de acción: que la obra actúa como espejo que refleja la identidad del artista, produciendo un momento para medir la autenticidad personal en un acto de auto-reconocimiento. Porque si el espejo es un modelo de presencia —la aut-presencia del sujeto para su propio reflejo—, la marca de *graffiti* es un registro de ausencia, de la marca que reside en el periodo posterior al hecho y que, como explica ▲ Jacques Derrida en su obra *De la gramatología* en relación con toda huella gráfica, tiene el carácter formal de liberar la aut-presencia (el momento presente en el que el marcador hace la marca) de sí misma al dividir el hecho en un antes y un después; es una marca que se for-

ma en la misma presencia de su creador como residuo, como restos. Al atestiguar de este modo la ausencia estructural del graffitero en la marca que hace, el *graffiti* no sólo distorsiona la superficie que pinta-rraja, sino que también golpea contra su autor, haciendo añicos su supuesto reflejo en el espejo.

La marca de Twombly, que ganó en fuerza y coherencia en una obra como *Free Wheeler* [5], realizada varios años después de *Dibujos de De Kooning borrado*, saca a la luz la violencia inherente en los pases del borrador de Rauschenberg. Se trata en ambos casos de utilidades del índice ante el impulso de la *action painting* a la aut-presencia autorial, del mismo modo que ambos están comprometidos en la repetición y la aleatoriedad como estrategia para «no componer».

BIBLIOGRAFÍA

- Bois, Yve-Alain, «Ellsworth Kelly in France: Anti-Composition in Its Many Guises», en Jack Cowart (ed.), *Ellsworth Kelly: The French Years*, Washington, D.C., National Gallery of Art, 1992.
- DERRIDA, Jacques, *Of Grammatology*, trad. Gayatri Spivak, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1976 [ed. cast.: *De la gramatología*, trad. Óscar del Barco y Conrado Cerrón, Buenos Aires, Siglo XXI, 1971].
- HOPPS, Walter, *Robert Rauschenberg: The Early Fifties*, Houston, Menil Foundation, 1991.
- STEINBERG, Leo, «Other Criteria», *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art*, Londres, Oxford y Nueva York, Oxford University Press, 1972.
- VARNEDOE, Kirk, *Cy Twombly*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1994.

La primera exposición del grupo Gutai en Japón señala la difusión del arte moderno a través de los medios de comunicación y su reinterpretación por artistas fuera de los Estados Unidos y Europa, ilustrada también por el ascenso del grupo neoconcretista en Brasil.

En el quinto número de la revista *Gutai*, publicado en octubre de 1956, aparecía este breve comunicado: «El artista estadounidense Jackson Pollock, a quien teníamos en alta estima, ha fallecido prematuramente en un accidente de tráfico, y estamos profundamente afectados. B. H. Friedman, su amigo, que nos ha enviado la noticia de su muerte, escribió: "Cuando hace poco eché un vistazo a la biblioteca de Pollock, descubrí los números dos y tres de *Gutai*. Me dijeron que Pollock era un discípulo entusiasta del Gutai, pues había reconocido en él una visión y una realidad cercanas a la *guyá*". Esta última frase es objeto de duda, como mínimo (¿se mostró Friedman excesivamente cortés, se alteró su carta?), y no deberíamos extraer excesivas conclusiones, en lo relativo al interés de Pollock por el movimiento Gutai, de la rara presencia en su estudio de East Hampton de los dos números de octubre de 1955 de una revista japonesa confidencial entre los de revistas más conocidas sobre el arte americano o europeo.

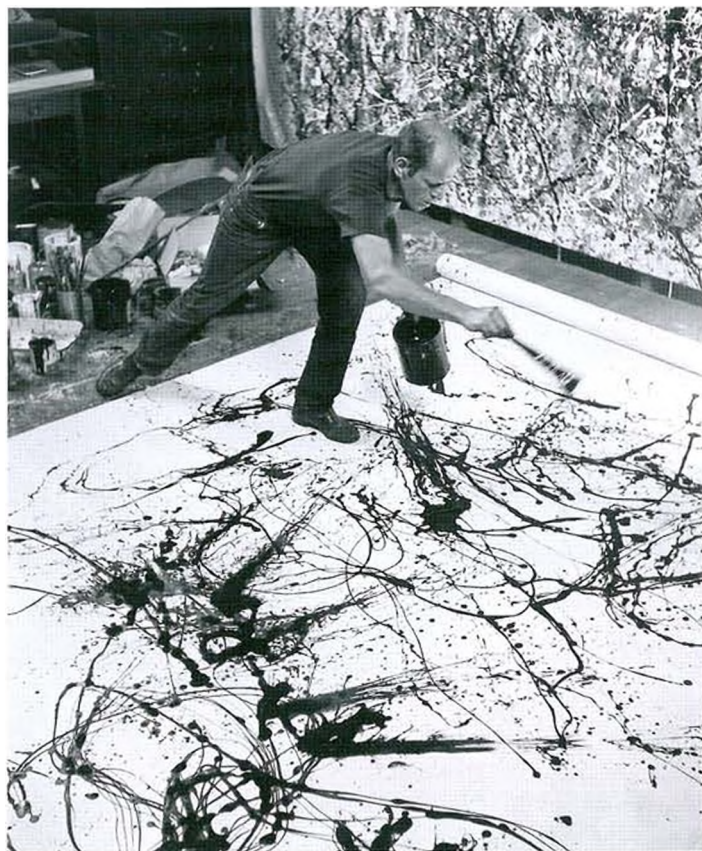
La referencia dice mucho, sin embargo, sobre lo que Pollock representaba para los colaboradores de la revista (pues lo más probable es que fueran ellos, pese a la fingida sorpresa de la declaración citada más arriba, quienes la hubieran enviado al pintor estadounidense): él era el público imaginario, el maestro venerado. Sólo un decenio después de Hiroshima y Nagasaki, en un Japón esquizofrénico que respaldaba la americanización en el ámbito económico pero se resistía a ella en el cultural (los dos caminos más trillados eran una «llamada al orden» que reclamaba la rehabilitación de las prácticas japonesas de la antigüedad, por una parte, o el realismo «socialista», por otra), este respaldo entusiasta de un artista estadounidense era deliberadamente llamativo.

Una creativa interpretación incorrecta de Pollock

Yoshihara (1905-1972), mentor y patrocinador económico del grupo Gutai, había escrito con entusiasmo acerca de Pollock en 1951, cuando varias de las pinturas de éste se exhibieron en diferentes puntos de Japón, y persistiría en el reconocimiento de su deuda y la de sus amigos. Pero más que un contacto real con las propias obras, fueron sin duda las famosas fotografías de Hans Namuth (1915-1990) [1] y Lady Burckhardt en las que Pollock aparecía dejando gotear y verter pintura lo que galvanizó a los jóvenes artistas que se congregaban en torno a Yoshihara. En diciembre de 1954 (es decir, en las fechas de la fundación del grupo), Yoshihara había adquirido ya fama nacional como pintor (sus obras de esa época eran versiones compe-

tentes pero bastante provincianas de la abstracción europea de posguerra. No fue tanto su propio arte como su independencia de espíritu, su desafío a la burocracia, su voluntad de aprovechar la oportunidad de la pizarra en blanco que proporcionaba la situación histórica del Japón de la posguerra y el que le animaran a ser lo más radical posible lo que explica la atracción que ejerció sobre artistas que eran una generación más jóvenes. Su interés por la *performance* y el teatro —la única esfera en que fue tan innovador como los otros miembros de Gutai— desempeñó también un papel importante a la hora de definir la actividad del grupo.

Es desde este ángulo performativo desde el que el movimiento Gutai miraba a Pollock: el resultado fue una de las «interpretaciones creativas incorrectas» más interesantes, aunque efímeras, del arte del siglo xx. Porque no sabían prácticamente nada del contexto que había



1 • Hans Namuth, Jackson Pollock pintando *Autumn Rhythm*, 1950

presidido la invención de la técnica del goteo de Pollock, porque la interpretaron mediante códigos culturales que eran totalmente ajenos al ambiente artístico estadounidense, los artistas de Gutai pudieron centrar la atención en aquellos aspectos del arte de Pollock a los que los artistas occidentales (en particular los defensores posminimalistas de la «antiforma») no tendrían acceso hasta 15 años después.

Pero la excéntrica lectura de Pollock que hizo el movimiento Gutai tenía de hecho un origen estadounidense. Antes incluso de la formación del grupo, los artistas de Gutai se habían esforzado por literalizar la idea (antiformalista) de Harold Rosenberg según la cual el lienzo expresionista abstracto es un «escenario para la acción» y los propios cuadros son mucho menos importantes que los gestos que los producen. De hecho, fue la nueva técnica adoptada en 1954 por Kazuo Shiraga (1924-), que se convertiría en el miembro más brillante del grupo, lo que actuó como catalizador: abandonando el pincel, Shiraga comenzó a pintar con los pies [2], concibiendo este método corporal como una radicalización de la horizontalidad de Pollock. Al ver los cuadros de Shiraga, otros artistas, como Shozo Shimamoto (1928-), que abría agujeros en gruesas mamparas de papel pintado, o Saburo Murakami (1925-), que lanzaba bolas mojadas en tinta, comprendieron que tenían un doble interés en común: para

impedir el retorno proteccionista a las prácticas artísticas tradicionales del arte japonés (la caligrafía extremadamente codificada, por ejemplo), no sólo había que inventar modos radicalmente nuevos de generar una marca, sino que también era preciso aprovechar el carácter sumamente ritualista de la cultura japonesa a fin de transformar el acto artístico en una *performance* transgresora y lúdica. Esta doble investigación caracteriza las producciones más interesantes de Gutai. El propio término está formado por dos caracteres: «gu», que significa herramienta o medio, y «tai», que significa cuerpo o sustancia; podría traducirse por «concreción».

La inventiva de los artistas de Gutai en su elección de los materiales y el método de trabajo para sus pinturas —las más de las veces realizadas durante sus exposiciones (varias de ellas al aire libre)— es pasmosa. La conversión de la producción en espectáculo, en particular durante los dos primeros años de la existencia del grupo, exigía de modo inevitable un énfasis en el azar y la contingencia (al igual que Pollock, insistieron en cortar la relación que —a través del pincel— había unido siempre el gesto y la inscripción). Para aplicar la pintura o la tinta, Akio Kanayama (1924-) utilizaba un cochecito de juguete eléctrico, Yasuo Sumi (1925-), un vibrador, Toshio Yoshida (1928-), una regadera situada a tres metros de la superficie que iba a ser pintada; Shimamoto



2 • Kazuo Shiraga, *Obra II*, 1958
Óleo sobre papel. 183 x 243 cm

▲ 1969 ● 1960b ■ 1949



3 • Kazuo Shiraga, *Desafío al barro*, octubre 1955
Performance

destrozaba tarros de pigmento contra una piedra colocada sobre su lienzo, o utilizaba un rifle, mientras que Shiraga prefería las flechas para perforar bolsas de pintura.

No es de extrañar que los cuadros resultantes no fueran de gran interés (las numerosas «pinturas de pie» de Shiraga figuran entre las muy contadas huellas pictóricas de aquellos actos que no parecen insulsas, sin duda porque las pisadas indiciales registran con claridad la temporalidad del acto). Pero los artistas de Gutai lo sabían y, al menos al principio, no valoraron especialmente estos restos, pues los consideraban meros accesorios para sus *performances* o instalaciones multimedia.

Las *performances* propiamente dichas, más tarde elogiadas de forma un tanto equivocada por Allan Kaprow como anticipos de sus *happenings*, rinden también un homenaje directo al tropo del «espectáculo» de Rosenberg. Para la inauguración de la primera exposición de Gutai bajo techo, celebrada en Tokyo en octubre de 1955, Shiraga se lanzó sobre un montón de barro blando, donde se revolcó semidesnudo mientras el público se congregaba a su alrededor [3]. La misma noche, Murakami atravesó con gran estruendo una hilera de seis pantallas de papel de grandes dimensiones; los enormes orificios que dejó atacaban deliberadamente al icono de la arquitectura de interior tra-

dicional japonesa, el tabique de papel [4]. Pero la misma teatralidad de estas acciones pasó a la escena, donde, a partir de 1957, Gutai montó impresionantes espectáculos audiovisuales cuya principal característica era, de una manera que recordaba el teatro dadaísta, la predilección por lo grotesco y una postura agresiva hacia el público (del mismo modo que en 1924 Francis Picabia había cegado al público parisino que asistió a la representación del ballet *Relâche* apuntándole con 370 faros de automóvil, Sadamasa Motonaga [1922-] persiguió a sus espectadores con su «cañón de humo»).

Pero donde el grupo Gutai sobresalió fue en su concepción de las exposiciones como extensos parques de atracciones, que incluían reductos de espacios para la meditación y delicados objetos escultóricos. En su segunda exposición al aire libre (julio de 1956), por ejemplo, celebrada como la primera en un pinar, Motonaga colgó entre los árboles largas láminas de plástico llenas de agua coloreada que filtraba la luz del sol; Michio Yoshihara (1933-) cavó un hoyo en la arena en el que enterró casi por completo una luz eléctrica; Shimamoto construyó una pasarela de tablas, sostenidas por resortes desiguales, por la que se invitaba a caminar a la gente; Kanayama cruzó el suelo con una tira de 90 metros de vinilo blanco, adornada con pisadas negras que hacían que pareciera una pasarela y terminaba en un árbol. La sensación de juego era omnipresente (muchas obras expuestas en las muestras del grupo Gutai invitaban directamente a los espectadores a participar), pero también lo era el interés auténtico por los nuevos materiales (con una fascinación definitiva por el plástico, que caracterizó en todo el mundo el periodo de reconstrucción después de la Segunda Guerra Mundial), combinándose a menudo ambos elementos en un llamamiento a lo siniestro. Un buen ejemplo es el *Vestido eléctrico* de Atsuko Tanaka (1932-), un traje hecho de varias decenas de lámparas incandescentes y tubos de neón de colores con el que la artista se envolvió, corriendo el riesgo de electrocutarse, en la inauguración de una exposición en Tokyo en 1956.

Cuando el grupo Gutai se presentó en la Martha Jackson Gallery de Nueva York, en octubre de 1958, sin embargo, había quedado trasnochado. La causa principal de este descalabro fue el cambio de énfasis: en gran parte como resultado de la visita a Japón del crítico francés Michel Tapié, durante la cual este paladín del *art informel* en París había logrado convencerlos de que ese arte iba a ser su fuerte, los artistas del grupo Gutai concentraron su energía en la pintura. La cinica estrategia comercial de Tapié tuvo efectos devastadores: los productos materiales del teatro del grupo Gutai dejaron de considerarse meros accesorios y se expusieron como abstracciones idealizadas autónomas. Es comprensible que la muestra de Martha Jackson, de la que fue comisario Tapié en el mismo momento en que la idea de la *action painting* se había vuelto totalmente académica en los Estados Unidos, tuvo muy mala acogida. El grupo no se recuperó del fracaso y poco a poco degeneró en una caricatura de sí mismo. El grupo Gutai no se disolvió hasta 1972 (a la muerte de Jiro Yoshihara), pero hacia mucho tiempo que había perdido su vigor.

Geometría vuelta contra sí misma

Es interesante comparar esta suerte con la del movimiento neoconcretista que surgió en Brasil a finales de la década de 1950 —coincidiendo con la decadencia del movimiento Gutai—, pues nació tam-



4 • Saburo Murakami, *Pasaje*, octubre 1956
Performance

bién de la reinterpretación, desde un punto periférico, de una tendencia canónica de la modernidad occidental, en este caso el arte abstracto geométrico que se había institucionalizado en la década de 1930. Todo comenzó con la retrospectiva de la obra del pintor, escultor y arquitecto suizo Max Bill en el Museu de Arte Moderna de São Paulo en 1950, a la que siguió la concesión del Gran Premio de la primera Bienal de Río de Janeiro en 1951: los entusiastas del «Arte Concreto» de Bill (en el que todo debía ser planificado mediante cálculos

aritméticos) inundaron de pronto el pequeño mundo del arte brasileño, que hasta entonces se había mostrado recalcitrante hacia el arte moderno.

Al regresar a su Brasil natal en 1952, después de un año en París (donde había estudiado con Fernand Léger), Lygia Clark (1920-1988) asimiló con rapidez el catecismo racionalista de Bill y pronto comenzó a socavarlo desde dentro. Observando que Bill tomaba a menudo sus formas de la topología, decidió ir más allá de su recurso puramente

▲ 1937b ● 1937b, 1947a, 1967c

iconográfico a este campo científico. Sus primeras pinturas de madurez (1954) eran rompecabezas modulares de madera en los que intentaba dar una función positiva a los intersticios negros (ensambladuras vacías) entre los bloques de color y transformar el marco en un elemento pictórico: en aquellas fechas, la artista insistía en que su objetivo era anular las oposiciones vacío/lleño, dentro/fuera en las que se basan la geometría del plano y el racionalismo.

El paso siguiente, tras descubrir los espacios ambiguos de las *Struc-tural Constellations* de Josef Albers, fue una serie de cuadros (o más bien relieves en madera) en los que un cuadrado pintado mecánicamente en negro mate está orlado en uno o varios lados (y a veces dividido) por una línea blanca retrasada que actúa más como bisagra que como marco. En estas obras, Lygia Clark logró torsionar de manera impresionista el plano, un logro que verificó en un tondo titulado *Huevo final* (1958), consistente en un disco negro orlado por una línea blanca ininterrumpida. Como la línea blanca se disuelve literalmente en la pared blanca circundante, contenemos el hábito gestaltista de cerrar el círculo, y la zona negra tiende a girar visualmente en profundidad con la línea, retrocediendo una zona mientras la otra parece sobresalir hacia nosotros. Es este ir y venir perceptivo, concebido como una «supresión del plano», lo que impulsó a Clark a separarse de la escuela de Bill y fundar el «Neoconcretismo», con varios artistas más jóvenes, en marzo de 1959.

La única figura importante además de Clark que surgió de este movimiento, Hélio Oiticica (1937-1980), se unió a la causa sólo después de la publicación del manifiesto del grupo, escrito por el poeta y crítico Ferreira Gullar (este texto se basaba íntegramente en la reinterpretación por parte de Clark de la tradición de la abstracción geométrica a través de la lente de la fenomenología de la percepción, citando a menudo la obra filosófica de Maurice Merleau-Ponty, que Clark había descubierto recientemente y que seguiría interesándole durante toda su vida). La publicación del manifiesto neoconcretista coinci-

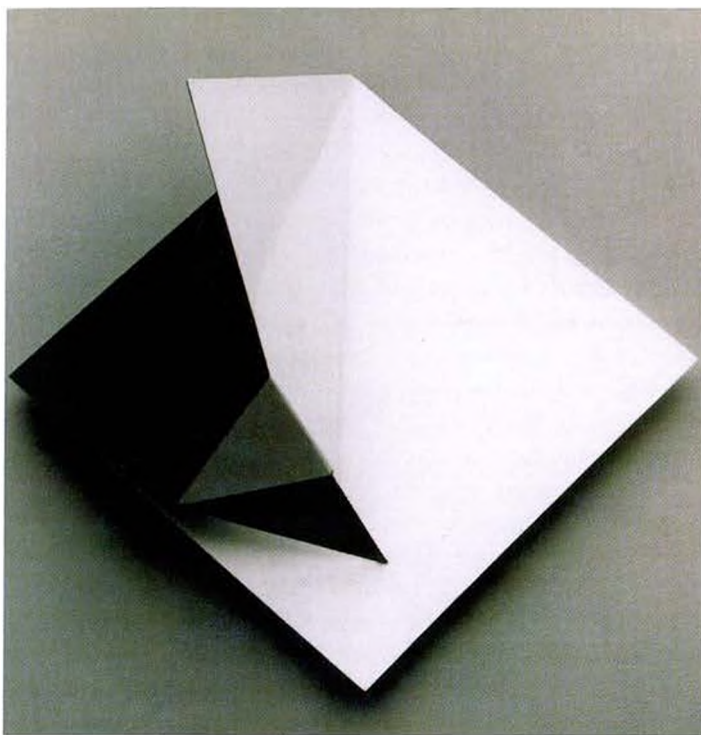
dió con la elaboración por Clark de una serie de relieves titulados ▲ *Crisálida* [6] y *Contra-relieves*, en homenaje a Vladimir Tatlin, todos ellos de 1959, en los que trasladaba la inestabilidad perceptiva de sus obras anteriores al espacio real, fenoménico de nuestros sentidos (Oiticica pronto propuso su propia versión, a la que llamó *Relieve espacial*). Cada *Crisálida* está formada por una única lámina metálica rectangular cortada parcialmente y doblada (pero no recortada; nada se suprime ni se añade) de tal modo que su proporción frontal, cualquiera que sea su proyección en el espacio, es siempre un cuadrado (ocultando, por así decirlo, un espacio interior que el espectador descubre cuando se pone a un lado). El pliegue engendra la fantasía del despliegue y la del plano como compresión de volumen, una idea que siguió desarrollando en los *Contra-relieves*, donde el vacío queda emparedado entre capas de tablas negras o blancas.

El plano tiene un volumen, y el que ese volumen pueda abrirse (como una crisálida) es un elemento esencial de las obras más famosas de Clark, los *Animales* de 1960-1964 [5, 7], estructuras exentas hechas de planchas metálicas unidas con bisagras que se pueden manipular para dar a la escultura diversas formas (cuando se guarda, un *Animal* es perfectamente plano, del mismo modo que las esculturas suspendidas de Aleksandr Rodchenko). La articulación y la disposición de las placas metálicas determina un conjunto de posibilidades que a menudo son imprevisibles. En estas primeras obras participativas, Clark trasladó sus investigaciones topológicas (relativas a la posible supresión del reverso de un plano) al modo de las relaciones entre el sujeto y el objeto: ni es pasiva ni totalmente libre. El *Animal* es concebido como un organismo que reacciona, con sus propias leyes y limitaciones, a los movimientos de quien lo manipula para modificar su configuración. A menudo requiere ciertos gestos o inesperadamente se vuelve del revés: el diálogo entre el *Animal* y el «espectador» es en unas ocasiones excitante, en otras frustrante, pero siempre socava la idea de que uno puede controlar al otro.



Lygia Clark, instalación en el Pabellón de Brasil en la Bienal de Venecia, 1968

En los pedestales y en el suelo, debajo de la pintura blanca y negra del ángulo superior izquierdo, pueden verse *Animales* de Clark



6 • Lygia Clark, *Crisálida*, 1959
Barniz nitrocelulósico sobre hojalata, 30 x 30 x 30 cm



7 • Lygia Clark, *Animal*, 1960
Acero, 45 x 50 cm

De la pintura y la escultura a la ausencia de objetos

Fue en este momento cuando Clark inventó el *Caminhando*, que en 1964 señala su adiós definitivo al arte geométrico y el comienzo de una tendencia en su obra y en la de Oiticica que podría describirse como la desaparición progresiva del objeto artístico como tal. (En otras palabras, quizá por la total indiferencia de ambos hacia las restricciones del marcado del arte, el desarrollo lógico de los neoconcretistas siguió un camino rigurosamente inverso al del grupo Gutai: comenzaron con cuadros y terminaron con accesorios que no eran nada si no se manipulaban.) El *Caminhando* regresó una vez más al encaprichamiento de Bill por las maravillas morfológicas de la topología, pero en vez de ser un objeto se concibe como una experiencia existencial que hay que vivir: el material básico es una tira de papel de Moebius, una figura que Bill había tallado en granito muchas veces. He aquí las instrucciones de bricolaje de Clark: «Tome unas tijeras, fije un punto en la superficie y corte de manera continua a lo largo de la tira. Ponga cuidado para no converger con el corte preexistente, lo que haría que la tira se separase en dos piezas. Cuando haya recorrido el circuito de la tira, usted decide si cortar a la izquierda o a la derecha del corte que ya ha hecho. La idea de elección es fundamental. El significado excepcional de esta experiencia está en el acto de realizarla. La obra es solamente su acto. En la medida en que corte la tira, ésta se refina y se redobra en entrelazados. Al final el camino es tan estrecho que no se puede abrir más. Es el fin del trayecto».

Lo que queda, un montón de espaguetis de papel en el suelo, puede ir a la papelería: «Hay un solo tipo de duración: el acto. El acto es lo que produce el *Caminhando*. Nada existe antes y nada después», escribe Clark, añadiendo que es fundamental «no saber —mientras se corta— qué se va a cortar y qué se ha cortado ya». Y después: «Aun cuando esta propuesta no se considere una obra de arte, y aun cuan-

do se siga siendo escéptico en relación con lo que implica, es necesario hacerlo».

A partir del *Caminhando*, Clark y Oiticica desarrollaron, durante la década de 1960 y en años posteriores, una compleja práctica interactiva que se alejó no sólo de toda consideración del objeto per se, sino también de toda idea de teatralidad (no había *performance*, ni siquiera en las «propuestas» que implicaban a múltiples «participantes», empleando las palabras que ahora sustituían, respectivamente, a «objeto» y «espectador» en sus numerosos textos). Pero aún más importante es que el concepto mismo de artista se volvió gradualmente irrelevante (del mismo modo que el «arte» pasó a ser una suerte de terapia o trabajo social): las propuestas de los neoconcretistas podrían ser perfectamente «escenarios de la acción», aludiendo de nuevo a la expresión acuñada por Rosenberg, pero no como vehículos de la expresión de un sujeto autorial. Si una liberación catártica es de hecho el objetivo, es la del participante.

BIBLIOGRAFÍA

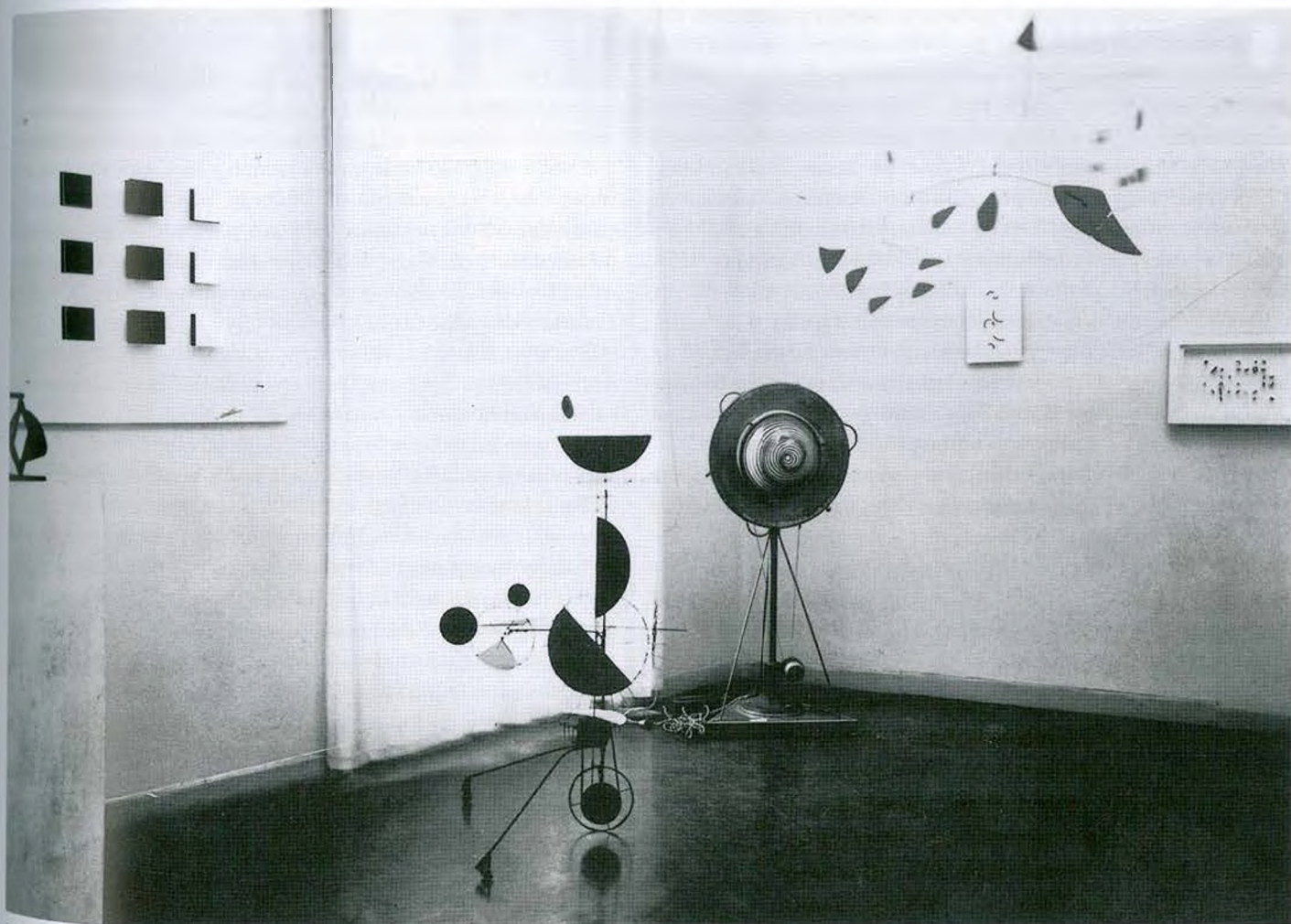
- BERTOZZI, Barbara von, y WOLBERT, Klaus (eds.), *Gutai: Japanese Avant-Garde 1954-1965*. Darmstadt, Mathildenhöhe, 1991.
BORJA-VILLEL, Manuel J. (ed.), *Lygia Clark*. Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 1997.
BRETT, Guy et al., *Hélio Oiticica*. Minneapolis, Walker Art Center, 1994 [ed. cast.: *Hélio Oiticica*. Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 1992].
CLARK, Lygia, «Nostalgia of the Body», *October* 69 (verano 1994).
KRAUSS, Rosalind, y BOIS, Yve-Alain, *Formless: A User's Guide*. Nueva York, Zone Books, 1997.
MONROE, Alexandra, «To Challenge The Mid-Summer Sun: The Gutai Group», *Japanese Art Now* 1945: *Scream Against The Sky*. Nueva York, Harry N. Abrams, 1994.
ROSENBERG, Harold, «The American Action Painters», *Artnews* (diciembre 1952).

1955_b

La exposición «Le mouvement» en la Galerie Denise René de París supone el lanzamiento del Cinetismo.

El 6 de abril de 1955, cuando salió a tomar una copa con cuatro artistas que participaban en la exposición «Le mouvement», que se había inaugurado esa misma tarde en su galería de París [1], René no esperaba una paliza (pensaba más bien en una gratitud petulantona: al fin y al cabo, era la primera vez que los artistas se agrupaban para exponer sus obras en un espacio respetable). Pero el venezolano Jesús-Rafael Soto (1923-2005), el israelí Yacov Agam (1928-), el belga Pol Bury (1922-2005) y el suizo Jean Tinguely (1925-1991) se confabularon contra ella para expresar su frustración. Los «cuatro mosque-

teros», como René los llamó, estaban furiosos porque Victor Vasarély (1908-1997) hubiera sido el único artista invitado a publicar un texto en el desplegable impreso en papel amarillo con ocasión de la muestra (el folleto en su conjunto recibiría después el nombre de «Manifiesto amarillo»), y de este modo pareciera ser su líder. En su defensa, René alegó que Vasarély no estaba mejor representado que ninguno de los demás artistas en la exposición, lo cual había sido su idea inicial. Además, dijo, todo se había hecho con gran rapidez para anticiparse a la competencia de una exposición que iba a celebrarse en Lausana (que



1 • La Galerie Denise René en abril de 1955, durante la exposición «Le mouvement»

de hecho sería totalmente eclipsada), y agregó que había otros artistas que le habría gustado incluir también, como Vassilakis Takis (1925-), pero no lo había hecho por falta de tiempo.

Abstracción en movimiento

Esta tormenta en un vaso de agua resulta de lo más reveladora, no sólo en lo que se refiere a la atmósfera parisina a mediados de la década de 1950 sino también como presagio del auge y la decadencia de este *ismo*, pronto bautizado como «arte cinético» o «cinetismo», que se lanzaba. Inaugurada en 1944 con una exposición de los primeros diseños «ópticos» de Vasarely para anuncios o la industria de la moda (todos figurativos), la Galerie Denise René se había convertido gradualmente en la principal salida francesa para lo que entonces se llamaba *art construit*, es decir, una forma de abstracción geométrica que intentaba volver a conectar con la producción anterior a la guerra de grupos como *Cercle et Carré* o *Abstraction-Création*. Sin contar la todavía formidable (y paralizadora) presencia de grandes viejos maestros de la modernidad como Pablo Picasso o Georges Braque (1882-1963), el mundo del arte francés estaba totalmente dominado entonces por subproductos tardíos y mediocres del Cubismo y el Surrealismo, por una forma sentimental de figuración que extrañamente se asociaba a la filosofía existencialista (Bernard Buffet era la estrella de ese género) y por el *tachisme* (o «abstracción lírica»). Poner las obras de jóvenes artistas bajo la tutela de pioneros de la abstracción geométrica que habían sido olvidados en Francia (como Mondrian, cuya primera exposición individual en París no se celebraría hasta 1957 en la galería de René; o los constructivistas polacos ■ Wladyslaw Strzeminski (1893-1952) y Katarzyna Kobro (1898-1951), a quienes presentó al público francés, junto con Kazimir Malevich, en ese mismo año), Denise René tenía una misión: era la partera de un arte de «claridad, estabilidad y orden» que, en su opinión, encajaba a la perfección con las necesidades postraumáticas del periodo de la reconstrucción. Esta interpretación neoclásica de la abstracción como una suerte de «llamada al orden» habría repelido a Mondrian o Malevich, pero era el único discurso crítico mediante el cual su obra se captó en la Europa de posguerra. (En Francia, su principal defensor fue un amigo y futuro biógrafo de Mondrian, Michel Seuphor, que organizó la histórica exposición «Premiers maîtres de l'art abstrait» («Primeros maestros del arte abstracto») en la Galerie Maeght de París en 1949.)

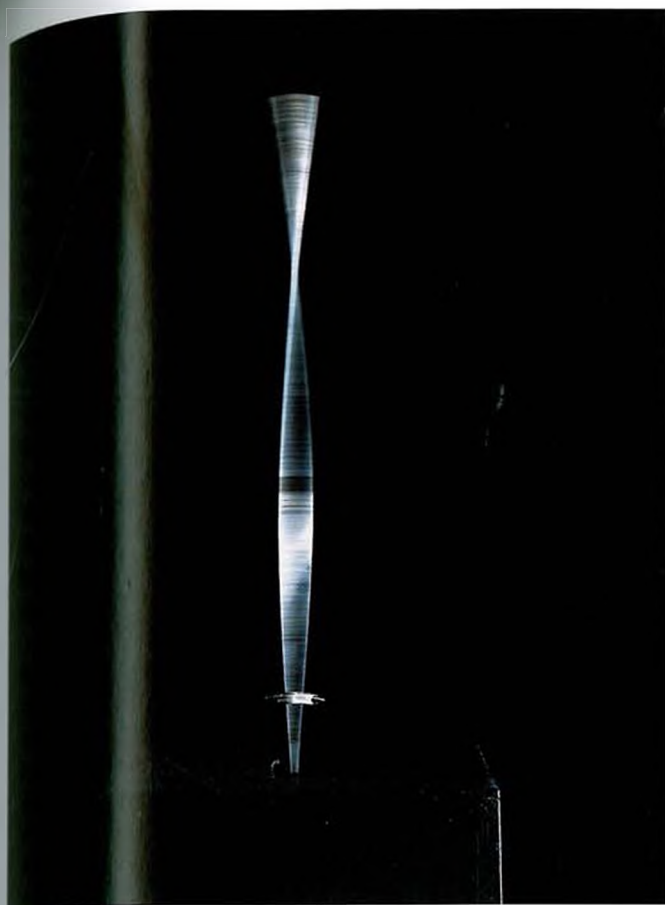
Las primeras obras abstractas que expuso Vasarely en 1947, en su segunda muestra con Denise René, no tenían nada que ver con sus tempranos diseños gráficos basados en la oscilación de formas opuestas positivas/negativas, en blanco y negro, una suerte de violencia óptica que había aprendido a dominar durante su aprendizaje en la escuela del tipo de la Bauhaus dirigida por Sandor Bortnik en Budapest. Sus composiciones de finales de la década de 1940 —elegantes ejercicios de precario equilibrio de unos cuantos planos geométricos de gran tamaño no modulados sobre un fondo neutro— pertenecían plenamente a la nueva tradición del *art construit*, de la que se estaba convirtiendo con rapidez en portavoz. Pero las discrepancias estaban ya en el aire, y en 1950 se arremetió contra esta misma tradición en el panfleto *L'art abstrait est-il un académisme?* («¿Es académico el arte abstracto?»), publicado por Charles Estienne, un crítico que hasta ese

momento había sido un defensor incondicional del grupo de Denise René. En esta coyuntura Vasarely introdujo en sus pinturas el ilusionismo óptico que hasta entonces había relegado a su producción comercial y comenzó a articular un programa artístico centrado en la idea del movimiento virtual. Los grandes *Photographismes* que expuso en 1951 marcaron la pauta: como en el caso de las obras de Bridget Riley diez años después, se generó una ilusión de movimiento (y de volumen) debido a la desestabilización de una constante regular y la inversión continuamente confusa entre la figura y el fondo.

La palabra clave es desestabilización. Los estímulos retinales de Vasarely surtieron el efecto inmediato de calificar de anticuada la producción más sosegada de todos sus colegas de la abstracción geométrica: evaluando su ascendiente, al menos la mitad de los artistas de René abandonaron la galería. En 1955, Vasarely había racionalizado sus composiciones y desarrollado nuevas técnicas (como pulir con chorro de arena gruesas planchas de vidrio con una figura distinta en cada lado, lo que producía efectos tornasolados cambiantes al menor movimiento del espectador), y estaba preparado para la exposición pública.

La exposición de «Le mouvement» en 1955 fue un brillante golpe maestro: de inmediato bautizó a un nuevo movimiento (con Vasarely como autoproclamado jefe) y volvió a llenar la galería de nuevos reclutas. Para legitimar históricamente esta última tendencia, René consiguió el préstamo de varias obras de Alexander Calder (cuyos primeros móviles datan de 1932) y, con más desparpajo si cabe, de *Rotary Demisphere (Precision Optics)* de Marcel Duchamp de 1925 (la diferencia de Calder, que había gozado del apoyo crítico del entonces inmensamente famoso filósofo y escritor Jean-Paul Sartre por su espectacular exposición en la Galerie Louis Carré en 1946, Duchamp, que había emigrado hacia mucho tiempo a los Estados Unidos, sólo comenzaba a ser recordado en la Francia de la posguerra). Además, en el «Manifiesto amarillo» se publicó una breve cronología del papel del movimiento en el arte del siglo xx: a partir del Futurismo italiano, se mencionaba a Duchamp más que a cualquier otro artista, desde su primer *readymade* de 1913 (*Rueda de bicicleta*) hasta su primera máquina óptica (*Placas de cristal rotatorias*) de 1920, su película abstracta *Anemic Cinema* (1926) y sus *Discos ópticos* de 1935. También se mencionaba la asombrosa *Construcción cinética* de Naum Gabo (1890-1977), en la que un pequeño motor eléctrico que actúa como base provoca el movimiento oscilante de una delgada varilla metálica vertical y de ese modo genera un volumen vertical [2]; la película abstracta *Sinfonía diagonal* (1921) de Viking Eggeling; y el autómatas de alta tecnología de László Moholy-Nagy *Modulador de luz*, de 1935. (Otros precedentes históricos que podrían plantear alguna duda sobre la reivindicación de originalidad de Vasarely —como *Mecano-faktura* (1922) de Henrik Berlewi o las composiciones de Josef Albers sobre vidrio realizadas en la Bauhaus a finales de la década de 1920, y muchos de sus dibujos posteriores— brillaban por su ausencia.)

La custodia protectora de dos pioneros del periodo anterior a la guerra no pudo ser mejor recibida por los «cuatro mosqueteros». Del mismo modo que Calder tras su visita al estudio de Mondrian (que le impulsó a inventar sus móviles [3]), todos habían sucumbido al mismo deseo de poner la pintura en movimiento; y todos estaban desconsolados de asumir la crítica de Duchamp sobre la autoridad subjetiva del artista como Creador Divino. Bury y Agam expusieron relieves transformables cuyos elementos podían desplazarse y reordenarse en un



Naum Gabo, *Construcción cinética*, 1919-1920 (réplica de 1985)

madera pintada y mecanismo eléctrico. 61,6 x 24,1 x 19 cm

tablero preparado al efecto, y se invitaba al espectador a convertirse en el coautor de facto de la obra (el grupo argentino Madi había expuesto obras basadas en los mismos principios en el Salon des Realités Nouvelles de París ya en 1948, pero éstas habían sido condenadas de manera prácticamente unánime por los críticos franceses por su falta de seriedad). Las inclinaciones neodadaístas de Tinguely fueron las más radicales: en sus relieves *Meta-Malevich*, sometió composiciones suprematistas a la prueba de la contingencia animando sus formas geométricas por un motor que las hacía girar sobre un fondo negro, excavando la idea misma de la obra como unidad definitiva; en su *Escultura metamecánica*, una combinación lineal elemental de ruedas y engranajes activados por un motor eléctrico sumamente sencillo, ridiculizaba todos los discursos autocomplacientes relativos al avance tecnológico de Occidente, pletórico en aquellas fechas. Por añadidura, fue en esta exposición donde expuso el primero de sus *Metamatic Machines de dibujar*, robots provistos de rotuladores o tizas y diseñados para producir una obra abstracta (aunque gestual) sobre papel. En cuanto a Soto, al principio pareció estar mucho más cerca de Vasarely por cuanto él también utilizaba profusamente las superposiciones y sus consiguientes efectos tornasolados (aunque su modelo habían sido más bien los relieves en plexiglás pintado de Moholy-Nagy de mediados de la década de 1930, en los que las figuras geométricas pintadas sobre una lámina transparente de plexiglás proyectaban su sombra sobre otra composición situada unos centímetros más atrás). Pero si se examinan más detenidamente, las obras de Soto constituían

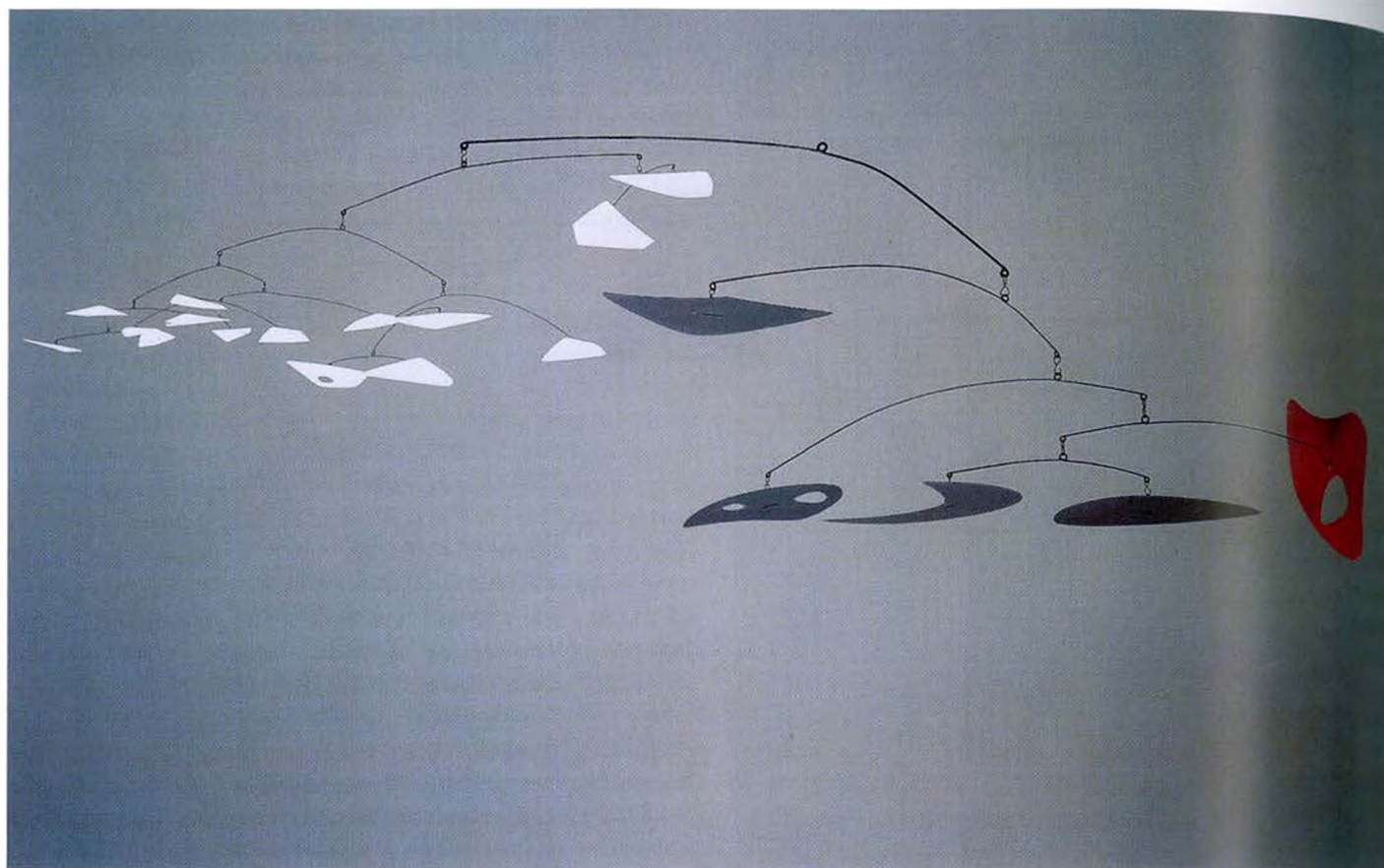
una crítica radical del programa de Vasarely relativo a la mera desestabilización de las composiciones abstractas tradicionales: del mismo modo que François Morellet en el mismo momento, y siguiendo el ejemplo de la producción de Ellsworth Kelly durante su estancia en Francia, exploraba explícitamente sistemas no compositivos (cuadrículas modulares integrales, progresiones seriales) para impedir la *stasis* jerárquica definitiva de cualquier disposición formal.

El Arte Cinético cobra impulso... y lo pierde

Aunque la prensa se mostró reticente al principio, la exposición tuvo una repercusión enorme. Siguiendo su estela, un sinfín de grupos que reunían a artistas cinéticos se constituyeron en diversos países europeos (incluidos los del bloque oriental: en Zagreb y Moscú, por ejemplo), y en 1960 la «nueva tendencia», nombre que recibía con frecuencia en aquellas fechas, había conquistado el mercado mientras museos de todo el mundo dedicaban grandes exposiciones a esta tendencia. En 1965, aprovechando el éxito de público del cinetismo, René organizó una exposición recapitulativa para conmemorar el décimo aniversario de «Le mouvement». El catálogo desplegable de «Mouvement 2», con una cubierta anaranjada y verde que hacía daño a la vista, reproducía las obras de 60 artistas que vivían en diez países (la gran mayoría en París, sin embargo, muchos de los cuales eran exiliados sudamericanos). Concebida como una celebración victoriosa —y de hecho fue un gran éxito de público (en esta ocasión se conquistó a la prensa)—, la muestra señaló efectivamente el principio del fin del Arte Cinético. Sólo unos meses después, la exposición «The Responsive Eye», en el Museum of Modern Art de Nueva York, sería otro golpe de gracia, rematado en 1966 por la concesión del Gran Premio de Pintura de la Bienal de Venecia al artista argentino Julio Le Parc, y por el de Escultura en 1968 al húngaro Nicolas Schoffer, ambos prolíficos protegidos de Denise René. La burbuja estalló, con mucha más rapidez de lo que se había inflado, y sólo hubieron de transcurrir unos años para que el Arte Cinético desapareciera por completo de la escena: la pasmosa expansión comercial de René siguió el esquema clásico de terminar en bancarota, tanto económica como estética, y con este fracaso la criatura fue arrojada con el agua del baño.

Esta espectacular decadencia se explica por muchos factores, pero ninguno más importante que la gradual dominación de la rama «Op» del cinetismo sobre todas las demás: fue el ascendiente de Vasarely, en cierto modo, lo que mató al cinetismo (su tendencia domina en «Mouvement 2» y en «The Responsive Eye», aun cuando no fuera él sino Bridget Riley quien llevó al primer plano el «Op» en Nueva York. Al fin y al cabo, los «cuatro mosqueteros» tenían razón al quejarse: las cosas podrían haber sido distintas si Vasarely no hubiera acaparado la exposición de 1955.

De hecho, «Le mouvement» inicial no tenía nada de la homogeneidad de su vástago de un decenio después. En 1955 competían varios tipos de inestabilidad: el movimiento ilusorio, mediante la simple activación óptica de una superficie (Vasarely no se apartaría de este camino); el cambio brusco de aspectos de la obra de acuerdo con el movimiento del espectador (Vasarely y Soto, a quienes pronto se uniría Agam); la manipulación del objeto por el espectador (Bury y Agam, que pronto abandonarían esta veta lúdica); el movimiento del objeto mismo mediante una forma natural de energía (Calder: el viento, la



3 • Alexander Calder, *1 Red, 4 Black plus X White*, 1947

Plancha metálica, alambre y pintura, 91,4 x 304,8 x 121,9 cm

gravedad) o una mecánica (Tinguely). Además, las actitudes contradictorias con respecto a la función del arte y su relación con la razón y, sobre todo, con la ciencia (que, a fin de cuentas, se concebía fácilmente como *el* discurso más elocuente, en esta era atómica, de cuantos trataban del movimiento y la energía) socavaron casi de inmediato la unidad del nuevo «ismo». La postura utópica de Vasarely (una mezcla humanista de viejos tropos acerca del lenguaje universal del arte abstracto que salvaba las divisiones de clases y resolvía todos los males sociales, y la democratización del arte por la multiplicación infinita de sus objetos: la producción de «múltiples» que contribuyó a una nauseabunda saturación del mercado) se basaba en una filosofía racionalista que los autómatas arcaicos de Tinguely parodiaban, al igual que el ataque de Soto contra la compositividad en su evacuación del yo.

Agam volvió a unirse a la cohorte de Vasarely (la desestabilización ▲ *Op del art construit*). Adaptando un artificio inventado por El Lissitzky en su *Gabinete abstracto* (listones de madera paralelos dispuestos en perpendicular al plano del cuadro, pintados de un color diferente en cada lado), Agam dedicó la mayor parte de su carrera artística a crear composiciones geométricas cada vez más grandes que ofrecían tres aspectos distintos de acuerdo con la posición del espectador. (En 1967 se alejó de este ardid limitado en un entorno espartano consistente en una sala oscura iluminada por una sola bombilla que respondía a los sonidos, siendo sus vatios proporcionales al volumen de los sonidos producidos por los visitantes, pero esto era tan casual como la obra de Gabo de 1920 a la que rendía homenaje.)

Tinguely saldría corriendo de la Galerie Denise René, que se estaba convirtiendo a pasos agigantados en territorio de Vasarely. Atraído por su amigo Yves Klein (1928-1962), se incorporó a las filas de los ▲ *nouveaux réalistes* y siguió produciendo irónicas máquinas motorizadas ensambladas a partir de materiales recogidos en depósitos de chatarra. El punto culminante de su carrera fue sin duda su gigantesco • *Homage to New York* de 1960. Construido en tres semanas en el jardín de escultura del Museum of Modern Art, fue realizado para autodestruirse, hecho que se consumó en un alud de fuego y sonidos en menos de media hora.

Bury también escapó del bastión de Vasarely; paradójicamente, en el mismo momento en que, después de la exposición de 1955, realizó sus primeros relieves motorizados. Entre las obras que sobresalen de este periodo sumamente inventivo están sus *Puntuaciones elásticas* de 1960, su serie *Eréctiles* iniciada en 1962, o su serie *Puntos blancos* de 1964 a 1967. En los primeros, una lámina de látex, estirada en un marco, se presiona desde atrás en diferentes puntos, tras lo cual estos picos retroceden, y el ritmo lento de este movimiento alternativo imprime inevitablemente connotaciones orgánicas –sexo, respiración– a la pieza. En *Puntos blancos*, el movimiento muy breve y espasmódico de innumerables puntos que se extienden en las puntas de hilos de nylon negros que se proyectan desde una baliza de madera (todos posibles objetivos de nuestro enfoque), pero sólo uno o dos cada vez, asegura que nunca podamos establecer que en realidad hemos visto algo en movimiento, o que hemos visto todo lo que se ha movido. El efecto es a la vez cómico (porque

as humillante) e inquietante, como sucede siempre con cualquier confusión entre lo orgánico y lo inorgánico (que Freud describió como una de las características de lo siniestro).

Deskilling cinético

La evolución de Soto es quizá la más instructiva por cuanto fluctuó entre el polo Op/geométrico y el orgánico o corporal. Las oscilaciones de la postura de Soto, que a menudo tuvieron su reflejo en sus lealtades institucionales (como cuando abandonó el equipo de Denise René durante algún tiempo para unirse a la galería de Yves Klein, Jean Tinguely y Vassilakis Takis, o cuando participó, junto con su amigo Lucio Fontana en las exposiciones del Grupo Cero de Düsseldorf, formado por Heinz Mack, Gunter Ucker y Otto Piene), indican además que al principio las cosas estaban menos grabadas en piedra de lo que cabría imaginar a posteriori. Inmediatamente después de la exposición «Le mouvement», Soto dio con un medio elemental de lograr la suspensión vibratoria de la forma que intentaba conseguir con sus superposiciones sobre plexiglás: un fondo regularmente estriado es suficiente para desvanecer ópticamente el contorno de cualquier forma que se proyecte delante de él, siempre que el espectador se mueva lateralmente. En 1957, Soto abandonó casi por completo el vocabulario geométrico que había utilizado hasta entonces y acometió sus dibujos en alambre de movimientos vibratorios que son una clara imitación de la abstracción gestual, incluso combinada con las gruesas manchas de materia que se encuentran en las pinturas de Dubuffet o de

▲ Fautrier. Pero incluso después de su retorno definitivo a los elementos geométricos en 1965, en relieves que crecían sin cesar en escala y se proyectaban aún más en el espacio del espectador, hasta el punto de que se convirtieron en entornos, siguió subrayando la discrepancia entre la simplicidad de sus medios materiales y la fuerza del efecto de disolución en sus piezas. La obra más llamativa (y la última) de este periodo es quizás el *Pénétrable* de 400 metros cuadrados que realizó al aire libre para su retrospectiva de 1969 en el Musée National d'Art Moderne de París, que consistía en muchos miles de delgados tubos de plástico colgados de un dosel cuadrado: la atmósfera se tornaba totalmente vibrátil, como si fuera gaseosa, y los espectadores que entraban y deambulaban por el extenso espacio sólo podían percibir a las otras personas presentes como siluetas fugaces, deformadas y en constante cambio.

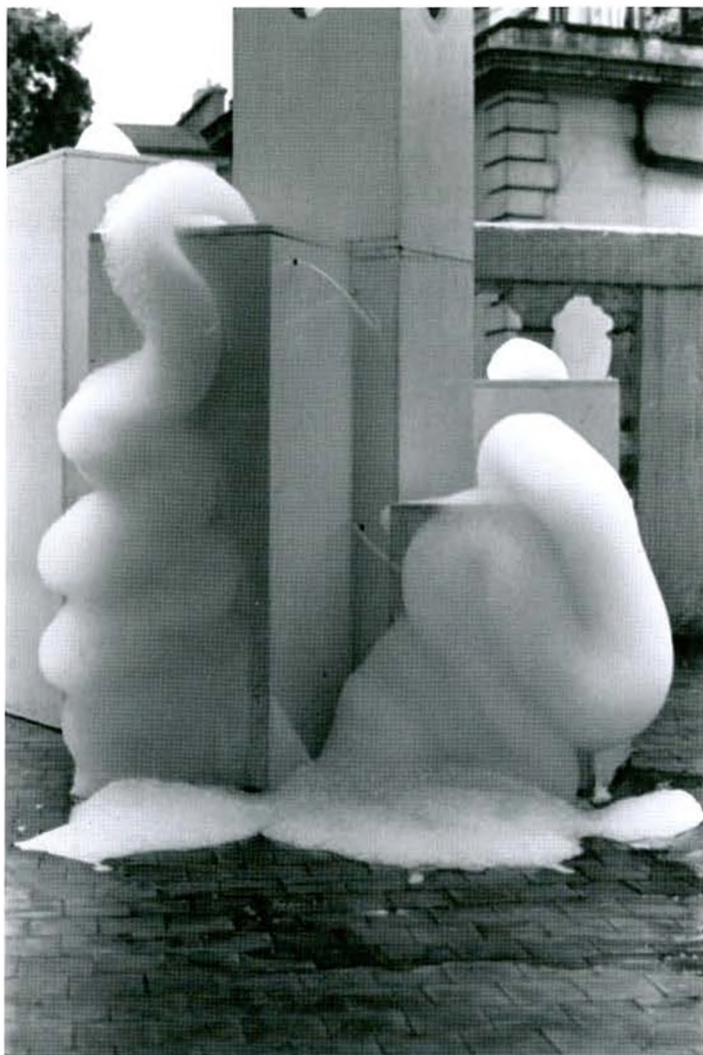
Un episodio concreto de la carrera de Soto arroja alguna luz sobre la ambivalencia de su posición (hacer un balance de la geometría para producir sensaciones corporales incipientes) y sobre la historia del cinetismo en general: su exposición de 1965 en la Signals Gallery de Londres. Pues aunque Signals no intentó deliberadamente ser poco comercial (lo era, y cerró al cabo de sólo dieciocho meses), su eminencia gris, el joven artista filipino David Medalla, la consideraba un crisol, una suerte de «espacio alternativo» que invitaba a artistas de todo el mundo a colaborar en total libertad, y a veces financiaba su creación de «entornos» entonces totalmente invendibles. (Entre los miembros fundadores de esta cooperativa –cuyo nombre original era Centre for Advanced Creative Study– figura Gustav Metzger, el apóstol del «arte autodestructivo».) Su boletín, que las más de las veces

1950-1959



4. Jesús-Rafael Soto muestra su *Spirale* en la Galerie Denise René en 1955
Como fondo puede verse una pintura de Richard Mortensen

▲ 1946, 1959c



5 • David Medalla, *Cloud Canyons no. 2*, 1964 (detalle)
Máquinas de hacer espuma = esculturas autocreativas

coincidía con una exposición individual, reflejaba esta rara apertura. Incluía muchos textos de y sobre los artistas que se celebraban, pero también sobre otros —compañeros de armas, por así decir— y poemas, material científico, canciones, protestas políticas y numerosos artículos documentales relativos a la actividad de la galería. (El número sobre Soto incluía entre otras cosas las traducciones de un texto de 1877 del físico alemán Hermann von Helmholtz [1821-1894] sobre la composición de las vibraciones y de varios «sueños» del escritor argentino Jorge Luis Borges [1899-1986].) Con su gran formato y su tipografía descualificada (tomados de la prensa diaria), el boletín *Signals* tenía todas las características de un «zine» underground de la época (según Medalla, la galería tuvo que cerrar sus puertas cuando el patrocinador retiró su apoyo económico tras la publicación de sendos discursos contra la guerra de Vietnam del historiador Lewis Mumford y el poeta Robert Lowell).

Pese al anarquismo lúdico de Medalla, la Signals Gallery tenía un programa serio, en virtud del cual propuso una versión del cinetismo que tenía poco que ver con la ofrecida en «Mouvement 2» o en «The Responsive Eye». Su primera exposición, en 1964, estuvo dedicada a las esculturas electromagnéticas de Takis —llamadas, precisamente, *Signals* (flechas y bolas suspendidas en el espacio, luces intermitentes

y cuadrantes oscilando simultáneamente sobre conmutadores des-
nectados, toda una maquinaria histriónica, y en muchos aspectos an-
ticuada, movilizada en elogio de una «fuerza invisible» y celebrada en
el boletín de la galería por William Burroughs). A ésta le siguió in-
mediatamente una exposición de *Cloud Canyons* (*Cañones de nubes*)
[5] de Medalla, máquinas primitivas hechas de cajas de madera rec-
tangulares llenas de una mezcla de jabón líquido y agua que una
bomba transformaba en una corriente de espuma que salía lenta-
mente de la parte superior y adoptaba las curvas sensuales de las es-
culturas en mármol tardías de Hans Arp al tiempo que se burlaban de
su reivindicación de perennidad. Entre las exposiciones organizadas
por Signals, muchas de ellas de artistas cinéticos no representados por
René, una de las más memorables sigue siendo la retrospectiva de Ly-
gia Clark en 1965, a la que seguiría un «entorno» de Hélio Oiticica.
(La galería cerró antes de la realización de este proyecto, pero se con-
virtió en la famosa instalación titulada *Tropicalia*, que la artista mon-
tó en la Whitechapel Gallery en 1969.)

Éste es el contexto en el que Soto fue saludado en Londres: la faci-
lidad con que encajó con el grupo de Signals explica mejor que cual-
quier otra cosa por qué se negó rotundamente a participar en la ex-
posición «The Responsive Eye» (en contra de las exhortaciones de
René). Lamentablemente, esta resistencia no duró lo suficiente: su
obra se inclinó gradualmente hacia los artilugios y los efectos «Op-
baratos tan queridos de Vasarely. Cuando se incorporó definitiva-
mente (después de su *Penetrable* de 1969), su arte ya no estaba vivo.
Este destino en particular no es en modo alguno atípico. Otro ejem-
plo sería el del Groupe de Recherche d'Art Visuel (GRAV), fundado
oficialmente en 1960, poco después de que Piero Manzoni invitase a
varios de sus futuros miembros a exponer su obra en la galería Azi-
muth de Milán (donde el artista italiano celebraría su famosa exposi-
ción de arte comestible). Esa vinculación podría parecer extraña para
un grupo conocido sobre todo por su emulación del programa de Va-
sarely, pero en el comienzo de la actividad del GRAV había mucho
más interés por la participación activa del espectador que por las ilu-
siones ópticas. Este impulso lúdico llegó a su apogeo el 19 de abril de
1966, con *Une journée dans la rue* (*Un día en la calle*), durante el cual
se invitó a los transeúntes de varias zonas de París a caminar sobre
baldosas en movimiento, a construir esculturas cinéticas, entrar en
otras, pinchar globos, adornar cristales especiales que segmentaban la
visión, etc. Pero esto señaló el fin del carácter colectivo y de la actitud
experimental del GRAV. Dos meses después, cuando el miembro del
GRAV Le Parc recibió su premio en Venecia (y comenzó a arremeter
contra la postura antiestética de Manzoni), Op se convirtió a la orto-
doxia, y el grupo se desmoronó casi de inmediato.

BIBLIOGRAFÍA

- AMELINE, Jean-Paul et al., *Denise René, l'intrépide*, Paris, Centre Georges Pompidou, 2001.
AUPÉTILLLOT, Yves (ed.), *Strategies of Participation: GRAV 1960-68*, Grenoble, Le Magasin, 1998.
BRETT, Guy, *Exploding Galaxies: The Art of David Medalla*, Londres, Kala Press, 1995.
—, *Force Fields: Phases of the Kinetic*, Barcelona, Museu d'Art Contemporani, y Londres, Hayward Gallery, 2000.
LEE, Pamela, *Chronophobia: On Time in the Art of the 1960s*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2004.

1956

La exposición «This is Tomorrow» celebrada en Londres señala la culminación de la investigación sobre las relaciones entre el arte, la ciencia, la tecnología, el diseño de productos y la cultura popular emprendida después de la Segunda Guerra Mundial por el Independent Group, precursor del *Pop Art* británico.

El Independent Group no fue tanto un movimiento artístico cohesionado como un variopinto grupo de estudio. Sus miembros más importantes eran artistas: Richard Hamilton (1922-), Nigel Henderson (1917-1985), John McHale (1922-1978), Eduardo Paolozzi (1924-) y William Turnbull (1922-). Pero sus principales impulsores eran críticos: el crítico de arquitectura Reyner Banham (1922-1988), el crítico de arte Lawrence Alloway (1926-1990) y el crítico cultural Toni del Renzio (1915-). Y sus logros más destacados —sus ambiciosos ciclos de conferencias y la extraordinaria gestión de las exposiciones, realizada por diseñadores innovadores del grupo, como los arquitectos brutalistas Alison Smithson (1928-1993) y Peter Smithson (1923-2003)— fueron discursivos y comisariales. El principal legado del Independent Group podría ser su «arte» de la discusión, el diseño y la exposición.

El continuum bellas artes-arte popular

La historia del Independent Group propiamente dicho (1952-1955) está estrechamente vinculada a la del Institute of Contemporary Arts (ICA) de Londres, al que sirvió de brazo armado rebelde para la investigación y el desarrollo. Esta inestable relación viene sugerida por las sucesivas denominaciones del Independent Group: primero *Young Group*, después *Young Independent Group*, y finalmente *Independent Group*. El ICA fue creado en 1946 a imitación del MoMA de Nueva York por escritores de reconocido prestigio como Roland Penrose (1900-1984) y Herbert Read (1893-1968), su primer presidente, para ser un impulsor de la modernidad. Pero la versión de ésta del ICA, una mezcla rebajada de Surrealismo (representado por Penrose) y Constructivismo (representado por Read), no tardó en ser considerada por una nueva guardia de artistas, arquitectos y críticos como un vestigio académico del periodo anterior a la guerra (Banham dijo que era una «estética abstracta-de izquierdas-freudiana»). Y cuando una nueva directora, Dorothy Morland, tomó posesión de su cargo en 1951, aquellos jóvenes rebeldes comenzaron a abogar por la existencia de un foro propio.

Al igual que el MoMA, el ICA también quería investigar las relaciones entre el arte, la arquitectura y el diseño modernos. Pero debido a los estrecheces económicos no se había consolidado aún lo suficiente para hacerlo; su liderazgo estuvo, pues, relativamente abierto a sugerencias del Independent Group en materia de debates y exposiciones experimentales: si París tenía sus cafés y Nueva York sus bares artísti-



1 • Eduardo Paolozzi, *I Was a Rich Man's Plaything*, ca., 1947
Collage montado sobre cartulina, 36 x 23 cm

cos, Londres podía tener su foro artístico. El Independent Group sacó partido de esta posición entre las dos capitales del arte, Nueva York y París, aprovechando el nuevo arte y la cultura popular norteamericanos en parte para revisar las modernidades académicas de la Europa continental. Al mismo tiempo, combatió también en frentes locales, no sólo *contra* el ICA en una disputa generacional acerca de la modernidad y la cultura de masas, sino también *con* el ICA en contra del sis-

1950-1959

tema artístico británico (en concreto, en la persona del historiador del arte y conservador Kenneth Clark y compañía), cuyo elitismo miope consideraba todo lo norteamericano como el colmo de la vulgaridad, tal vez incluso el final de la civilización. Esta era, pues, la situación ideológica en que surgió el Independent Group: la muerte lenta del Imperio británico y la persistente austeridad después de la Segunda Guerra Mundial (el racionamiento no cesaría hasta 1954), la brusca llegada de la Guerra Fría (con su amenaza de fin del mundo atómico) y una nueva era de avance tecnológico (con su promesa contraria de una nueva utopía, o al menos un nuevo comienzo). Esta situación se complicó, de nuevo, debido la edad avanzada de la modernidad europea, por una parte, y al *sex appeal* de la cultura de masas estadounidense, por otra: su promesa de abundancia en el horizonte en contraste con la realidad de escasez en casa.

En su vertiente de foro, el Independent Group pasó rápidamente por tres formaciones orientadas a la exposición y el diseño, la ciencia y la tecnología, y el arte y el arte popular, respectivamente. En abril de 1952, un joven auxiliar del ICA llamado Richard Lannoy organizó tres actos para invitados. El primero fue la muestra hoy legendaria de imágenes proyectadas por Paolozzi de su colección de recortes de revistas, anuncios, postales y diagramas, a las que calificó de «bunk» (bobadas) y presentó con escasez de orden y comentarios [1]. El segundo fue un espectáculo de luces de un estadounidense descubierto por Lannoy y llamado Edward Hoppe; y el tercero fue una charla de un diseñador de aviones De Havilland. Estas extrañas presentaciones resultarían características del Independent Group, al igual que el interés por el *collage*, la exposición y diseño, aun cuando la condición de estos formatos fuera todavía poco clara: ¿era «arte» alguna de estas presentaciones? Lannoy se marchó en 1952, y Reyner Banham se erigió en maestro de ceremonias. Banham, alumno de doctorado en el Courtauld Institute of Art con el historiador de la arquitectura Nikolaus Pevsner, no tardaría en desarrollar una explicación de la arquitectura moderna que resaltaba su aspecto técnico-futurista sobre el formal-funcionalista, que era preferida por Read y otros (la tesis revisada de Banham, que se publicó en 1960 con el título *Theory and Design in the First Machine Age*, transformó este campo de estudio). Su interés por la ciencia y la tecnología afloró en su primer año de reuniones del Independent Group, que incluyeron charlas sobre la estética de la máquina (por Banham), así como sobre el diseño de helicópteros, las proteínas y el principio de verificación (por el filósofo A. J. Ayer). Pero este interés dominó el curso de nueve seminarios organizado por Banham en 1953-1954, «Aesthetic Problems of Contemporary Art», que incluía intervenciones de Banham sobre «el impacto de la tecnología» (sobre el entorno y el arte), Hamilton sobre «nuevas fuentes de la forma» («bajo el impacto de la microfotografía, la astronomía de largo alcance, etc.»), Colin St. John Wilson sobre «proporción y simetría» y Alloway sobre «la imagen humana» en el arte (en su transformación por «nuevos factores: el cine, la antropología, la arqueología»). Después del curso, Banham regresó a su tesis y se produjo un periodo de calma hasta que se pidió a Alloway y McHale que volvieran a convocar al Independent Group. Apartaron el programa de 1955 de la ciencia y la tecnología y lo acercaron al «continuum bellas artes-arte popular» (Alloway), con sesiones dirigidas por Hamilton sobre «imágenes seriales populares en un contexto de bellas artes», por Banham sobre la «iconografía sexual» del diseño de automóviles (importante para pinturas de Hamilton como *Hommage à Chrysler Corp.* [2]), por E. W. Meyer sobre la teoría



2 • Richard Hamilton, *Hommage à Chrysler Corp.*, 1957
Óleo, metal, papel de aluminio y collage sobre tabla, 121,9 x 81 cm

de la información, por Alloway y Del Renzio sobre el «simbolismo social» de la publicidad, el cine, la música y la moda, y por Banham y Gillo Dorfles sobre el diseño industrial italiano.

Es posible que el alejamiento de la ciencia y la tecnología no fuera tan grande: como Hamilton señaló, el Independent Group siempre se había ocupado de las representaciones populares. Pero el *continuum* arte-arte popular pareció venirle bien a la dirección del ICA, pues las reuniones formales del Independent Group terminaron en 1955 al integrarse su programa en el del ICA propiamente dicho (Alloway pasó a ser auxiliar, después segundo y director). A principios de la década de 1960, miembros importantes del grupo emigraron; primero Alloway a los Estados Unidos (donde pronto trabajó como conservador en el Guggenheim Museum), al que siguieron McHale y Banham. La sede de la vanguardia británica también cambió al Royal College of Art, primero con Richard Smith (n. 1931) y Peter Blake (n. 1932), después con Derek Boshier (n. 1937), David Hockney (n. 1937), Allen Jones (n. 1937) y Ronald B. Kitaj (n. 1932). A pesar de sus diferencias, la mayoría podían ser presentados bajo la nueva etiqueta de «Pop Art» que puso de actualidad Alloway. De hecho, la mayoría se convirtieron en agentes activos en vez de estudiosos ambivalentes de la industria del arte, la música y la moda de la cultura pop de la década de 1960.

Paralelamente a las conferencias del Independent Group se desarrollaban sus exposiciones, en las que los miembros del grupo actuaban como comisarios de cultura más que como artistas que exponían. Se presentaron cuatro exposiciones. En la primera, «Growth and Form», organizada por Hamilton en el verano de 1951, antes de la fundación oficial del Independent Group, se utilizaron proyectores y pantallas para producir un entorno fotográfico de diferentes estructuras que se encontraban en la naturaleza. Se presentaron elementos fundamentales de las exposiciones del Independent Group en el futuro: imágenes no artísticas, medios múltiples y diseño de la exposición como forma de arte. También se adaptó el artificio del *collage* y se ofreció un principio propio: la transformación. Porque la exposición recurrió al clásico de la biología matemática *Sobre el crecimiento y la forma* (1917), en la que el zoólogo escocés D'Arcy Thompson expuso su teoría de la transformación morfológica. El *collage* y el principio de transformación rigieron en las otras tres exposiciones del Independent Group que siguieron.

«Parallel of Life and Art», organizada por Henderson, Paolozzi y el matrimonio Smithson en el otoño de 1953, presentó transformaciones en la cultura en un *collage* espacial de unas cien imágenes ampliadas de pinturas modernas (Kandinsky, Picasso, Dubuffet), arte tribal, dibujos infantiles y jeroglíficos, además de fotografías antropológicas, médicas y científicas, colgadas sin comentarios en diversos ángulos y alturas por toda la galería del ICA [3]. El uso de la reproducción fotográfica y la creación de problemas al espectador recordaban las instalaciones constructivistas y surrealistas, y también se recurría a repertorios de imágenes textuales como *Fundamentos del arte moderno* (1931) de Ozenfant, *La nueva visión* (1932) de Moholy-Nagy y *La mecanización toma el mando* (1948) de Sigfried Giedion. Del mismo modo que las conferencias del Independent Group, tanto «Growth and Form» como «Parallel of Life and Art» implicaban que la ciencia y la tecnología habían tenido un impacto en la sociedad, la cultura y, de hecho, en el arte, mucho mayor que el del arte en sí. Lo mismo puede decirse de la tercera exposición, «Man, Machine, and Motion»; presentada por Hamilton en el ICA en el verano de 1955, se centró en las transformacio-



3 • Vista de la instalación de «Parallel of Life and Art», 1953

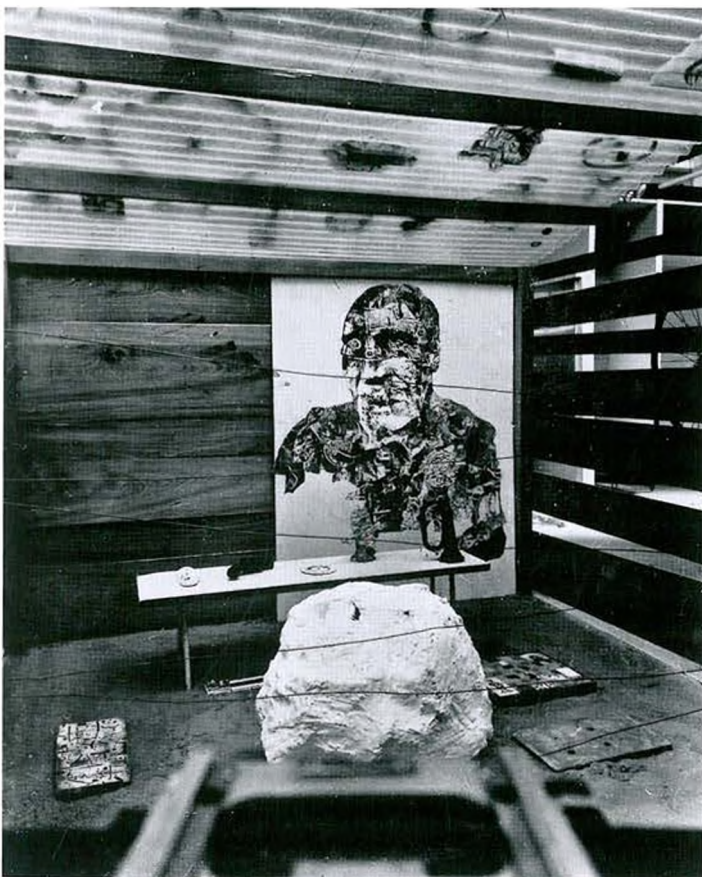
La exposición se celebró en los salones Regencia del Institute of Contemporary Arts de Londres.

▲ 1921, 1926, 1931, 1942b

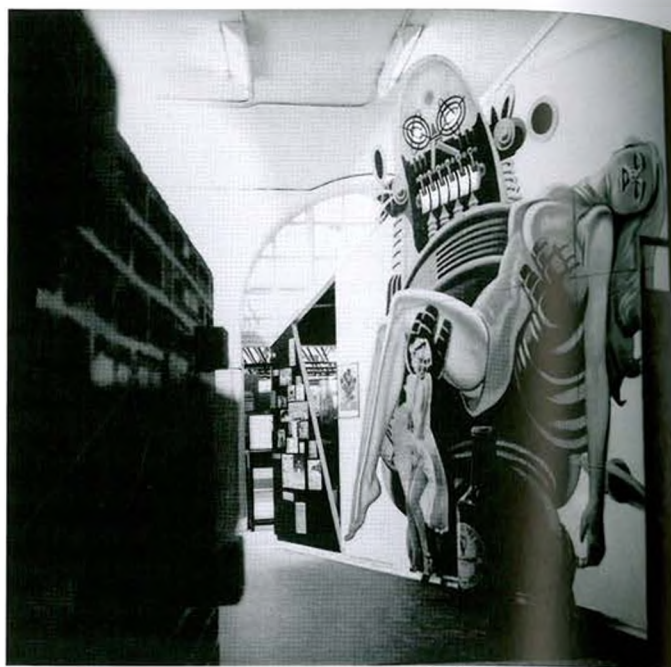
● 1923, 1925a, 1929

nes de la imagen humana. Aparecieron de nuevo las fotografías ampliadas, en esta ocasión de cuerpos y máquinas en movimiento, bajo el mar, sobre la tierra, en el cielo y en el espacio: un sublime futurista del hombre tecnológico. Pero la mayoría de estas visiones eran ya arcaicas o simplemente fantasmales, y esto apunta al placer, característico del Independent Group, en la obsolescencia del «futuro», tal vez incluido el suyo propio. Colocadas sobre paneles de plexiglás, las imágenes estaban colgadas en marcos de acero en un laberinto que activaba al espectador como autor ambulatorio de *collages* de mañanas técnicos pasados y presentes.

Este rigor del diseño de la exposición y la motivación del espectador alcanzaron su apogeo en «This is Tomorrow». Organizada por Theo Crosby en el verano de 1956 en la Whitechapel Gallery del este de Londres (la muestra era demasiado grande para el ICA y, con 1.000 visitantes al día, demasiado abarrotada), «This is Tomorrow» constaba de doce elementos en exposición. «Separados como los tenderetes de una feria» (St. John Wilson), habían sido diseñados por doce equipos distintos, cada uno de ellos integrado por un pintor, un escultor y un arquitecto. Como correspondía al medio del ICA, algunos elementos tenían un espíritu constructivista o surrealista, mientras que otros exploraban la interrelación del arte con la tecnología y la cultura popular. Ningún paradigma estético o programa disciplinar regía los elementos de la exposición; una vez más, la muestra en su conjunto era la obra fundamental. Los dos componentes más famosos presentaban versiones extremas del «mañana» británico de 1956. «Patio and Pavilion», diseñado por «Grupo Seis» (el matrimonio Smithson, Paolozzi y Henderson), consistía en un pabellón de madera antigua,



4 • La Whitechapel Art Gallery durante la exposición «This is Tomorrow», con detalle de la instalación «Patio and Pavilion» diseñada por el «Grupo Seis», 1956



5 • La Whitechapel Art Gallery durante la exposición «This is Tomorrow», con detalle de la instalación del collage tridimensional diseñado por el «Grupo Dos», 1956

plástico ondulado y aluminio reflectante en un patio cubierto de arena [4]. En términos de necesidades humanas, los Smithson presentaron un grado cero de la arquitectura como refugio, mientras que en el interior Paolozzi y Henderson sugerían un mínimo de actividades humanas: una rueda, una escultura, diversos objetos rudimentarios. El efecto era a la vez primitivo, moderno y postapocalíptico: el interior, demarcado por alambre de espino, se asemejaba a un destartado relicario de desechos posnucleares, sobre todo porque estaba dominado por *Head of a Man* de Henderson, un moderno Frankenstein semejante a los bustos de hombres-máquinas rotos por los que Paolozzi era conocido en aquellas fechas.

El otro elemento de la exposición, diseñado por el «Grupo Dos» (el arquitecto John Voelcker, Hamilton y McHale), planteaba un «mañana» alternativo, no una distopía del complejo militar-industrial sino una utopía del espectáculo capitalista [5]. Aquí, en vez de contemplar una choza austera, el visitante pasaba por un cacofónico salón de juegos recreativos dedicado a imágenes populares y pruebas de percepción. Entre ellas figuraban un cartel de cine de Robby el Robot con una *starlette* de *Planeta prohibido* (1956) yuxtapuesta a un famoso fotograma de Marilyn Monroe en *La tentación vive arriba* (1955), un collage en cinemascope con estrellas como Marlon Brando, rotorrelieves y otros diagramas ópticos al estilo de Marcel Duchamp (por quien Hamilton estaba profundamente influido) y diversos signos informativos. En vez de ser un Frankenstein postatómico con la razón perdida, el espíritu guardián de este lugar era un hombre contemporáneo que parecía hacer publicidad, mediante bocadillos de viñeta de cómic con palabras («mira», «escucha», «siente»), del nuevo *sensorium* del espectáculo capitalista. (Por si no se entendía, en las proximidades se había colocado una imagen enorme de espaguetis y una botella gigantesca de cerveza Guinness, junto con una máquina de discos, micrófonos abiertos y un ambientador.) Todos los sentidos y la mayoría de las artes estaban incluidos, pero incluidos como entretenimiento hasta el punto de la



Richard Hamilton, *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?*, 1956
Collage sobre papel, 26 x 25 cm

distracción, de hecho, del debilitamiento (el hombre parecía exasperado y fatigado a la vez). Así pues, los mascarones de proa de los elementos de exposición, un espantoso mutante y un consumidor abrumado, no eran contrarios tanto como complementos. Del mismo modo que en «Man, Machine, and Motion», también aquí, en «This is Tomorrow», Hamilton y compañía parecían cuestionar el mismo espectáculo que celebraban.

Éste es también el caso de la imagen emblemática de la muestra, *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* (¿Qué es lo que hace a los hogares de hoy tan diferentes, tan atractivos?) [6], un collage de pequeñas dimensiones diseñado por Hamilton no como objeto artístico sino para su reproducción como cartel y en el catálogo. Al igual que collages anteriores de Paolozzi, como *I Was a Rich Man's Plaything* (Yo era un juguete de un hombre rico) [1], es una parodia pop-psicológica.

ca de la cultura de consumo de posguerra hecha con sus propios slogans publicitarios y fragmentos de imágenes, y también parece un sueño freudiano pautado. En este interior doméstico posan dos «buenos salvajes» contemporáneos, un culturista con un caramelo Tootsie Pop a modo de pene y una mujer bien dotada con sombrero de pantalla y pechos con lentejuelas. Estos dos narcisistas sólo están relacionados por el pene-piruleta y los pechos acicalados que se apuntan y por los sustitutos y los artículos que los rodean (como la lata de jamón colocada en la mesa de centro). A la derecha, una mujer hablando por teléfono aparece en la pantalla, mientras a la izquierda su doble, un anuncio que cobra vida, pasa la aspiradora por la escalera con una manguera extralarga que repite el tema del electrodoméstico como falo.

La mujer parece dominar este interior, pero ella también es una mercancía; y aun cuando pueda fantasear con el culturista, es vigilada por el retrato de un patriarca desde la pared y el ausente señor de la casa evocado por el sillón con periódico. Además, el interior está totalmente penetrado por el mundo exterior: distinciones como lo privado y lo público son borradas por las mercancías y los medios de comunicación (un televisor y un magnetófono, precursores de las videocámaras, y una página de la historieta *Young Romance*, precursora de las telenovelas). Hay incluso un adorno del capó de un automóvil Ford estampado en una lámpara a modo de escudo heráldico de esta casa. Da la impresión de que Hamilton había previsto el relevo del coche, la televisión y la mercancía que pronto se convertirían en el nexo del capitalismo de consumo. Por último, también tiene cabida lo moderno, convertido en mercancía y domesticado, pues la Bauhaus regresa en forma de mobiliario danés, y una pintura de goteo de Pollock aparece en forma de alfombra «mod». La única amenaza del exterior viene de la imagen de cartelón cinematográfico de Al Jolson con la cara negra, que no puede contener del todo el espectro de la raza, y la cara de Marte que se cierne sobre el interior como un significante ambiguo de todo lo que es extraño (en la década de 1950, los extraterrestres de la ciencia ficción eran a menudo comunistas disfrazados).

- ▲ Este delirante cruce de fetichismos –sexual, mercantil y tecnológico– fue un tema persistente del Independent Group. Tocado por Paolozzi, que poco después de la guerra jugó con yuxtaposiciones de cuerpos femeninos y armas militares, fue desarrollado por Hamilton, que repitió las sublimaciones de los cuerpos femeninos en diseños de productos de la década de 1950 (como en *Hommage à Chrysler Corp.*).
- Pasó después a artistas pop norteamericanos como James Rosenquist (n. 1933) y Tom Wesselmann (n. 1931) en la década de 1960, para quienes ese erotismo inorgánico no era en absoluto exótico. ¿Cómo debemos evaluar tales entusiasmos del Independent Group? Es evidente que representan una alternativa drástica a las diferentes denuncias de la cultura de masas realizadas por formalistas angloamericanos como Greenberg y críticos de la Escuela de Frankfurt como Adorno. Pero el Independent Group no se mostró ni festivo ni afectado al estilo de gran parte del *Pop Art*.

El término «bunk» de Paolozzi sugiere la relación equívoca del Independent Group con la cultura de masas. Recuérdese que la primera representación de su material de *collages*, aunque catalizadora, era también vacilante, entre un pasatiempo obsesivo y un proyecto artístico, en ningún caso un ejercicio severo de crítica ideológica. Paolozzi encontró la palabra «bunk» en un anuncio de Charles Atlas. Se trata de un término de argot estadounidense, abreviatura de «bunkum», que se define como «bobadas» o «palabras ostentosas» (apropiadamente, se

utilizó por primera vez para describir los discursos de un congresista). ¿Pero qué es exactamente «bunk» aquí, los materiales de origen popular o los *collages*? Quizá lo sean las dos cosas, y la consecuencia es no tomar demasiado en serio la cultura de masas o su elaboración artística, sino «debunk» (demoler, desacreditar) ambas, de hecho. Pero «bunk» tiene otra asociación que probablemente Paolozzi conocía, el famoso dicho de Henry Ford según el cual «la historia es bunk». En sus mordaces *collages* para portadas de la revista *Time*, Paolozzi parece estar de acuerdo. Pero también es posible que sugiera una inversión: no se trata sólo de que la historia oficial son bobadas sino de que las bobadas también tengan una historia; o, para ser más exactos, que ofrecen otro camino hacia la historia –bunk como una forma de «sinsentido» usado para demoler la historia como una forma de «habla ostentosa».

La «estética de tablón de anuncios» era «fundamental para las ideas del Independent Group» (Del Renzio), para su ensamblaje del arte con la ciencia y la tecnología, su exploración del *continuum* arte-arte popular, su desarticulación de los cuerpos mercantilizados. Pero el *collage* se había convertido también en un artificio de la industria de la cultura. «Las revistas fueron una manera increíble de aleatorizar el pensamiento», señalaría Turnbull, «comida en una página, pirámides en el desierto en la de al lado, una chica atractiva en la siguiente; eran como *collages*». Esto sugiere que las yuxtaposiciones surrealistas eran ya materia de anuncios, que el *collage* necesitaba una reinención crítica que el Independent Group no aportó (esta labor quedó para los situacionistas). De hecho, cuando Hamilton decidió «producir obras» a partir de «las investigaciones de los años anteriores», regresó a la pintura, y el tráfico en el *continuum* arte-arte popular pasó a ser en sentido único, hacia el arte, como sucedió en la mayor parte del *Pop Art*.

La necesidad misma del Independent Group de ensamblar el arte con la ciencia y la tecnología señala la línea divisoria que existe entre ellos; demuestra más que desaprueba la famosa tesis del abismo entre las «dos culturas» de las artes y las ciencias presentada por el novelista y físico inglés C. P. Snow en 1959. Algo parecido puede decirse de la insistencia en el *continuum* arte-arte popular. En «The Long Front of Culture», un ensayo también de 1959, Alloway oponía este nuevo «continuum» horizontal e igualitario a la antigua «pirámide» jerárquica y elitista del arte, plenamente consciente de la lucha de clases que estaba en juego en esta guerra de la cultura. Pero, al igual que buena parte de los estudios culturales recientes, el Independent Group tendía a oscilar entre la absorción de este *continuum* como admiradores y una mirada a este *continuum* desde arriba, es decir, desde la perspectiva un tanto dandy del consumidor-entendido. (Alloway escribió también sobre una nueva cultura de diferentes «canales», término que anticipa la «elección» consumista de los medios-temas enajenados de nuestros días.) Pero aunque su crítica del arte se inclinaba hacia la defensa de la tecnología capitalista y el espectáculo, lo cierto es que el Independent Group señaló un cambio histórico de una economía centrada en la producción a otra basada en el consumo, un cambio que también entrañó un reposicionamiento de la vanguardia de la posguerra.

BIBLIOGRAFIA

- MYERS, Julian, «The Future as Fetish: the Capitalist Surrealism of the Independent Group», *October* 94 (otoño 2000).
- ROBBINS, David (ed.), *The Independent Group*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1990.
- WALLIS, Brian (ed.), «This is Tomorrow» *Today*, Nueva York, Institute for Art and Urban Studies, 1987.
- WALSH, Victoria, Nigel Henderson: *Parallel of Life and Art*, Londres, Thames & Hudson, 2001.

Dos pequeños grupos de vanguardia, la Internacional Letrista y la Bauhaus Imaginista, se fusionan para formar la Internacional Situacionista, el movimiento más comprometido políticamente de la posguerra.

La historia de la Internacional Situacionista (1957-1972) es complicada. Se desarrolló a partir de dos movimientos: la Internacional Letrista (1952-1957), encabezada por el francés Guy Debord (1931-1994), principal teórico de la Internacional Situacionista, y el Movimiento Internacional para una Bauhaus Imaginista (1954-1957), encabezado por el danés Asger Jorn (1914-1973), el artista fundamental de la Internacional Situacionista. La Internacional Letrista surgió del Grupo Letrista (fundado en 1946, sigue existiendo hasta nuestros días), y la Bauhaus Imaginista de otro grupo, Cobra (1948-1951), acrónimo de Copenhague, Bruselas y Amsterdam, lugares de residencia de sus diversos miembros. El mero número y la vida efímera de esos movimientos indican la inestabilidad de la política cultural en la Europa de posguerra. Pero todos compartían una implicación crítica en el Surrealismo y el marxismo; o, para ser más exactos, todos intentaban reemplazar las estrategias estéticas del Surrealismo y cuestionar las restricciones políticas del Partido Comunista. Al primero se lo consideraba conservador en su reconsolidación con André Breton después de la guerra, y al segundo se lo consideraba abominable en su estalinismo y reaccionario en su Realismo Socialista. A estos dos compromisos críticos debe añadirse un tercero: al igual que el Independent Group en Gran Bretaña, la Internacional Situacionista se enfrentó al ascenso de la sociedad de consumo. Pero mientras el Independent Group veía «canales» abiertos para el deseo en esa nueva cultura de masas, la Internacional Situacionista entendía que un «espectáculo» cerrado había transformado nuestra misma alienación en tantos productos para consumir. Además, mientras que vanguardias como el Independent Group adoptaban una cara de la dialéctica cultural del siglo xx para cuestionar la otra —la cultura de masas contra el arte moderno, o viceversa— la Internacional Situacionista fue capaz de abarcar las dos caras críticamente, estratégicamente, al menos durante algún tiempo.

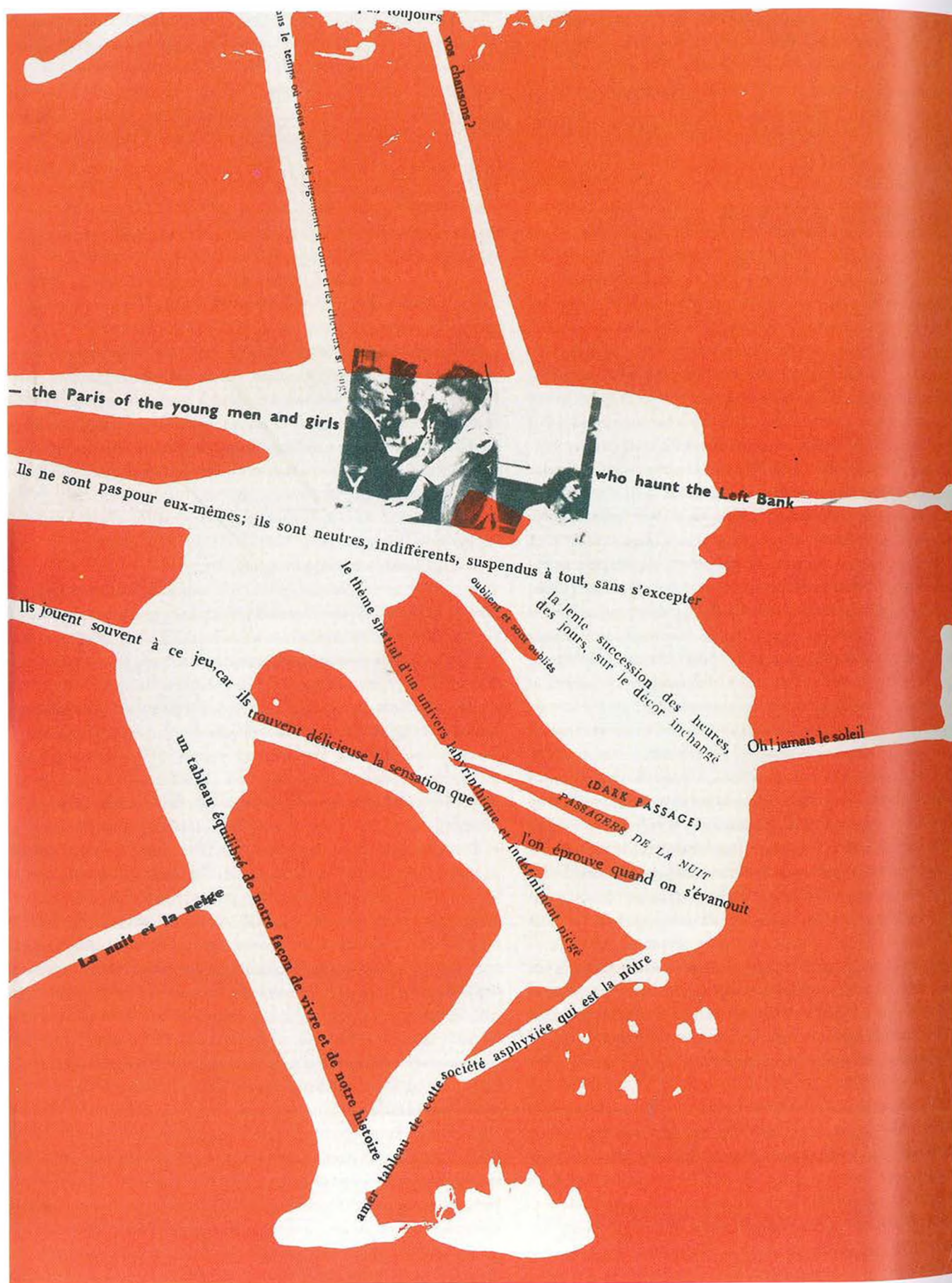
Además de Jorn, formaban parte de Cobra el poeta y crítico belga Christian Dotremont (1922-1979), los pintores Karel Appel (1921-), Pierre Alechinsky (1927-) y Corneille (1922-), y el pintor holandés convertido en urbanista Constant (1920-), que figuraría también en la Internacional Situacionista. Aunque marxistas, desdaban el Socialismo Realista del Este; y aun siendo expresionistas, recelaban del Expresionismo Abstracto del Oeste. Así pues, ni figurativos ni abstractos, Cobra practicaba formas de «desfiguración» colorista que hacían pensar en feroces garabatos de niños, cuando no de enfermos mentales. Este aspecto acercaba a Cobra al Surrealismo, y aún más al *art brut* de Jean Dubuffet; pero, como también sucedería después con la Internacional Situacionista, rechazaba el inconsciente surrealista

por ser demasiado individualista o «subjetivista». Cobra buscaba una base colectiva del arte y la sociedad, y con este fin hacía hincapié en las figuras totémicas, los motivos míticos y los proyectos en colaboración como revistas, exposiciones y murales. Sin embargo, el mundo artístico del París de la época, gobernado por una coalición académica de surrealistas y artistas abstractos, no cayó ante este ataque, y Cobra se disolvió en 1951.

Crítica de la vida cotidiana

- ▲ Jorn había estudiado con Fernand Léger y fue ayudante de Le Corbusier durante un breve periodo antes de la guerra. Fue tal vez esta formación lo que indujo al pintor abstracto suizo Max Bill, ex alumno de la Bauhaus, a ponerse en contacto con Jorn en 1953 para hablar de la fundación de una «nueva Bauhaus». Pero Jorn estaba demasiado marcado por la experiencia de Cobra para aceptar la pedagogía funcionalista esbozada por Bill. «Los artistas experimentales deben dominar los medios industriales», admitía Jorn, pero deben «someterlos a sus propios fines no utilitarios». Su idea de una nueva Bauhaus era experimental, no tecnocrática, y con este espíritu polémico fundó la Bauhaus Imaginista en noviembre de 1954, junto con un antiguo compañero de Cobra, Constant, y un nuevo colega italiano, Giuseppe Pinot Gallizio (1902-1964). En 1955 pusieron en marcha un «laboratorio experimental» en Albisola, Italia, para experimentar con nuevos materiales en la pintura y la cerámica (Pinot Gallizio había estudiado química). Pero, aunque la Bauhaus Imaginista sugería un trabajo a fondo de los proyectos inacabados del Surrealismo y el Constructivismo, fue poco más que una parada obligada entre Cobra y la Internacional Situacionista. En 1956, representantes de la Bauhaus Imaginista y la Internacional Letrista se reunieron para hablar de una coalición, y un año después se fundó la Internacional Situacionista.

- El Grupo Letrista original fue hasta cierto punto una repetición del Dadaísmo en los primeros años de la posguerra. Además de las acciones concebidas como escándalos para espantar a la burguesía, los letristas, agrupados en torno al carismático rumano Isidore Isou (1925-), llevaron más lejos la descomposición dadaísta de la palabra y la imagen, tanto en poemas que descomponían el lenguaje hasta la letra como en *collages* que mezclaban fragmentos verbales y visuales. No contento con tales experimentos, Debord se separó de su grupo junto con otros letristas para formar la Internacional Letrista en 1952. En los años siguientes adaptaron algunas ideas letristas, inventaron otras y rees-



1 • Guy Debord y Asger Jorn, página de *Mémoires*, 1959

Óleo, tinta y collage sobre papel, 27,5 x 21,6 cm

estructuraron todo el proyecto de acuerdo con un marxismo moderno comprometido con la «crítica de la vida cotidiana» (desarrollada a partir del sociólogo marxista Henri Lefebvre [1901-1991]) mediante la construcción de «situaciones» subversivas (derivadas del filósofo existencialista Jean-Paul Sartre). En una palabra, intentaban promover la «lucha de clases» mediante la «batalla del tiempo libre». Debord y Jorn documentaron la breve vida de la Internacional Letrista en *Mémoires* (1959), un *collage* que intercala literalmente lo subjetivo y lo social, lo artístico y lo político [1]. Es un laberinto de citas recortadas por Debord de poemas y novelas, historias y economías políticas, periódicos y guiones cinematográficos, anuncios e historietas, aguafuertes y grabados, todo ello compuesto por Jorn en rayas y manchones de pintura que trazan conexiones apasionadas entre la gente, los lugares y los hechos.

Se ha dicho a menudo que la Internacional Situacionista se desarrolló como vanguardia artística hasta 1962, año en que un cisma separó a los activistas de los artistas, y que continuó como vanguardia política hasta su disolución en 1972. Pero la Internacional Situacionista intentó transformar el arte y la política a la vez en todas las etapas de su evolución, y su contribución más destacada fue la concepción de una política cultural capaz de criticar el capitalismo de consumo. Lo hizo aun cuando también insistía en algunos principios políticos antiguos (como la idea de los consejos de trabajadores) y cuestionaba algunos nuevos (como los maoísmos exaltados de la época). Sin embargo, el cisma en el seno de la Internacional Situacionista en 1962 fue real. Precedida de varias bajas —Pinot Gallizio fue expulsado en 1960, acusado de oportunismo en el mundo artístico; Constant dimitió el mismo año; y Jorn se marginó un año después—, la división tuvo lugar cuando la sección de París, encabezada por Debord, estipuló que el arte y la política situacionistas no podían separarse. Algunos artistas de las secciones escandinava, alemana y holandesa discreparon y, encabezados por Jörgen Nash (hermano menor de Jorn), formaron un grupo situacionista rival, que a su vez fue expulsado por la Internacional Situacionista. En aquel momento, alimentada por nuevos miembros no formados por los movimientos artísticos de la década de 1950 e impulsada por las crisis políticas de principios y mediados de la década de 1960, la Internacional Situacionista intentó hacer realidad sus estrategias críticas en intervenciones políticas. En 1966 participó en la primera revuelta estudiantil en Francia, en la Universidad de Estrasburgo, que estuvo orientada por el opusculo situacionista *Sobre la miseria en el medio estudiantil*, de Mustapha Khayati. Y en 1967 la Internacional Situacionista publicó sus dos críticas más importantes de la cultura capitalista, *La revolución de la vida cotidiana*, de Raoul Vaneigem (1934-) y *La sociedad del espectáculo*, de Debord. Estos textos fueron decisivos para los levantamientos estudiantiles de mayo de 1968, en los que la Internacional Situacionista también intervino (su defensa de los consejos de trabajadores fue especialmente importante en esas fechas). Sin embargo, en la disolución de la izquierda después de 1968, la Internacional Situacionista también comenzó a perder a pique. Su última conferencia se celebró en 1969, su última revista apareció el mismo año, y en 1972 se disolvió por completo.

Dérive y détournement

Pero la Internacional Situacionista ha tenido una vida después de la muerte a través de textos como *La sociedad del espectáculo*, en el que Debord centra su atención en la cultura capitalista desarrollada desde

Dos tesis de *La sociedad del espectáculo*

190.

El arte de la época de su disolución, en cuanto movimiento negativo que persigue la superación del arte en una sociedad histórica en la cual la historia no ha llegado aún a ser totalmente vivida, es un arte del cambio y, al mismo tiempo, la expresión más pura de la imposibilidad del cambio. Cuanto más elevadas son sus exigencias, más lejos se sitúa de su verdadera realización. Es un arte forzosamente de *vanguardia*, un arte que *no es*. Su vanguardia sería su desaparición.

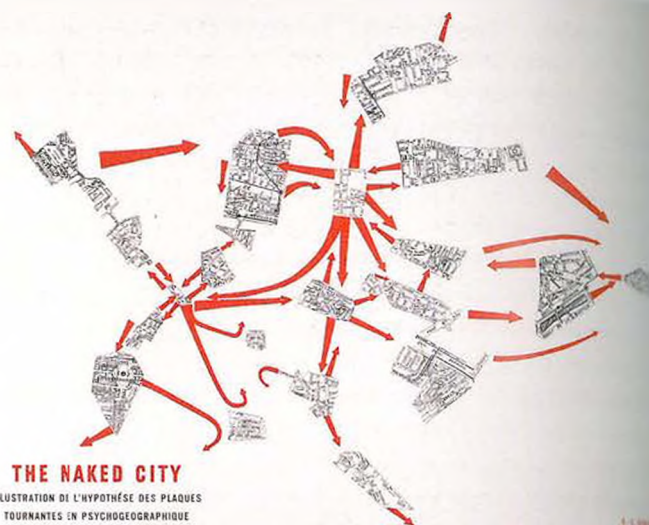
191.

El Dadaísmo y el Surrealismo son las dos corrientes que señalan el final del arte moderno. Aunque de un modo sólo relativamente consciente, son contemporáneas del último gran asalto del movimiento revolucionario proletario; y el fracaso de este movimiento, que las dejó encerradas en aquel mismo terreno artístico cuya caducidad habían nacido para proclamar, es la razón fundamental de su desmovilización. Aunque históricamente vinculados, el Dadaísmo y el Surrealismo se contraponen. En esta contraposición, que para cada uno de ellos constituye asimismo la parte más consciente y radical de su contribución, se muestra la insuficiencia interna de su crítica, que uno y otro desarrollan exclusivamente en una dimensión. El Dadaísmo quiso *suprimir el arte sin realizarlo*, el Surrealismo *realizar el arte sin suprimirlo*. La posición crítica elaborada luego por los *situacionistas* puso de manifiesto que la supresión y la realización del arte son dos aspectos inseparables de una misma *superación del arte*.

la fundación de la Internacional Letrista en 1952. Muchas de sus tesis desarrollan o citan textos fundamentales del marxismo hegeliano: el joven Marx sobre la «alienación», el joven Gyorgy Lukács sobre la «reificación» en *Historia y consciencia de clase* (1923), además de Sartre y Lefebvre (en este sentido, a Debord le gustaba citar al poeta del siglo XIX Lautréamont, favorito de los surrealistas: «el plagio es necesario; el progreso lo implica»). Pero este cáustico texto es también sumamente original, pues actualiza a Marx en lo relativo a los efectos fetichistas de la mercancía y a Lukács en lo referente a los efectos fragmentarios de la producción en masa con el fin de poner al descubierto el funcionamiento de una nueva fase del capitalismo que gira en torno a la imagen y es impulsada por el consumo masivo. Debord analiza esta sociedad de mercadotecnia, medios de comunicación y cultura de masas desde el punto de vista del «espectáculo», definido sucintamente como «capital acumulado hasta un grado tal que se convierte en imagen». Aunque escrito a partir de una coyuntura concreta, *La sociedad del espectáculo* permite captar la trayectoria de la cultura moderna en relación con el desarrollo capitalista. Y en nuestros días, como han afirmado dos ex miembros de la Internacional Situacionista, T. J. Clark y Donald Nicholson-Smith, sus mayores virtudes podrían ser lo que los críticos de izquierdas han considerado durante mucho tiempo sus mayores defectos: su énfasis en la organización política (en un momento de

dispersión de la izquierda) y su voluntad de totalizar (ante un capitalismo que se vuelve cada vez más total por sí mismo).

La Internacional Situacionista no puede reducirse a su práctica del arte, pero tampoco se puede desestimar ésta por superflua. «La cultura refleja», escribió Debord en 1957, «pero también prefigura, las posibilidades de la organización de la vida en una sociedad dada». Y con ese fin la Internacional Situacionista elaboró sus estrategias culturales, cuatro de las cuales destacan: *dérive*, «psicogeografía», «urbanismo unitario» y *détournement*. La *dérive* se define como «técnica de paso ininterrumpido a través de ambientes diversos». La *dérive*, literalmente «deriva» o «desviación», se emprende no tanto en interés de un encuentro fortuito que pueda desencadenar el inconsciente, como era el caso del deambular surrealista, como de una relación subversiva con la vida cotidiana en la ciudad capitalista. Aquí el entendido baudelaireano del tiempo libre —el *flâneur*— se convierte en el crítico situacionista del tiempo libre, definido simplemente como la otra cara del trabajo alienado. Una «psicogeografía» podía tener su origen en una *dérive*; es el «estudio de los efectos precisos del medio geográfico, ordenado conscientemente o no, al actuar directamente sobre el comportamiento afectivo de los individuos». Debord ofrece un buen ejemplo en *The Naked City* (*La ciudad desnuda*, 1957), que consiste en 19 secciones de un plano de París reordenado de acuerdo con uno de esos itinerarios hipotéticos [2]. Unidas, la *dérive* y la psicogeografía señalan hacia el «urbanismo unitario», que es el «empleo conjunto de las artes y técni-



2 • Guy Debord, *The Naked City*, 1957

Mapa psicogeográfico en color sobre papel, 33 x 48 cm



3 • Constant, *Nueva Babilonia/Amsterdam*, 1958

Tinta sobre mapa, 220 x 300 cm. Instalación en el Museo Histórico de Amsterdam

cas que concurren en la construcción integral de un medio en combinación dinámica con experiencias de comportamiento». Constant prefiguró esas construcciones en su proyecto «Nueva Babilonia» [3]. Dedicado a una idea del diseño urbano como escenario del movimiento nomada y el juego masivo, propuso una serie de megaestructuras de alta tecnología en varias ciudades europeas que podían ser reformadas a voluntad por los residentes como si fueran gigantescas piezas de Lego. (Al menos ésta era la idea; incluso a algunos situacionistas no les convencieron sus dibujos y maquetas, en los que las líneas de fuga utópicas y las formas de vigilancia distópicas resultan difíciles de distinguir.)

Más que un deambular, una *dérive* es una recodificación de los espacios y símbolos urbanos. Esta recodificación forma parte de la estrategia central de la práctica situacionista: el *détournement*, definido como «integración de producciones de las artes actuales o pasadas en una construcción superior del medio». *Détourner* es desviar —en este caso, desviar imágenes, textos y hechos sustraídos hacia visiones, lecturas y situaciones subversivas. Proveniente del *collage* dadaísta y surrealista, el *détournement* se oponía a las citas de los medios de comunicación del Pop Art y a las acumulaciones de productos del Nouveau Réalisme. En vez de una apropiación unívoca, los situacionistas buscaban una «devaluación/revaluación dialéctica» del elemento artístico desviado. Además, no se pretendía que el resultado fuera arte o antiarte en absoluto: «No puede haber pintura o música situacionista», declaró el primer número de *Internationale Situationniste* en junio de 1958, «sino sólo un uso situacionista de estos medios». De este modo, el *détournement* es una doble representación: pone de manifiesto simultáneamente el carácter ideológico de la imagen de la cultura de masas o de la condición disfuncional de una forma artística del arte elevado y la refuncionaliza para un uso político crítico. Con su uso de textos e imágenes extractados, *Mémoires* es un temprano ejemplo de *détournement*, pero la ilustración ejemplar son las seis películas realizadas por Debord de 1952 a 1978, casi siempre a partir de anuncios y fotografías periodísticas apropiados, fragmentos de medios y material filmico, textos y bandas sonoras.

Producción y consumo

Como ha indicado el crítico Peter Wollen, el *détournement* situacionista del arte alcanzó su apogeo en 1959, cuando Pinot Gallizio exhibió sus «pinturas industriales» y Jorn expuso sus «modificaciones», en ambos casos en París. En su exposición, Pinot Gallizio cubrió íntegramente la Galerie René Drouin con rollos de lienzo pintados a la usanza automática en colores chillones; añadió luces, espejos, sonidos y colores para crear un entorno total. Pero, en vez de ser otra extensión de la *action painting* al arte de instalación, esta «gruta de antimateria» pretendía prefigurar un mundo futuro de juego que la automatización, una vez desviada de su lógica capitalista, podría ofrecer (esto fue cierto también de «Nueva Babilonia»). También aspiraba a parodiar el mundo presente de la producción y el consumo capitalistas, pues no sólo los lienzos estaban realizados en una cadena de montaje simulada con máquinas de pintar y pistolas pulverizadoras, sino que también podían cortarse para venderlos por metros [4, 5]. Las «modificaciones» llevan las marcas del capitalismo de otra manera. Son cuadros *kitsch*, en su mayoría paisajes anodinos y vistas de ciudades producidas para la decoración pequeñoburguesa, que Jorn había res-



4 • Giuseppe Pinot Gallizio, *Rotolo di pittura industriale (Pintura industrial)*, 1958
Técnica mixta, 74,5 x 7.400 cm



5 • Giuseppe Pinot Gallizio y su hijo Giors Melanotte trabajando en la *Pintura industrial* en Alba, Italia, ca. 1956



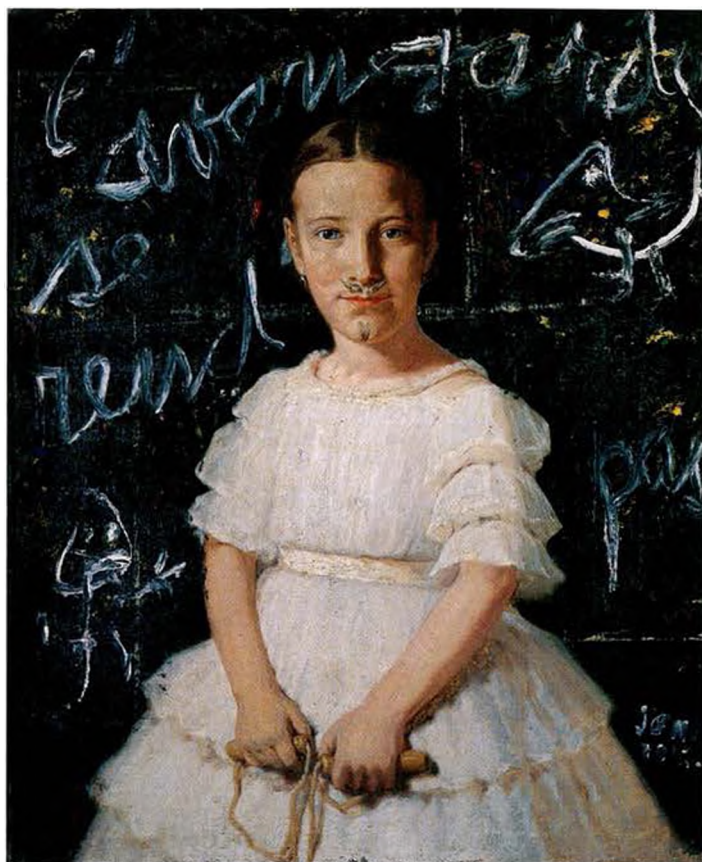
6 • Asger Jorn, *Paris de noche*, 1959
Óleo sobre pintura reutilizada, 53 x 37 cm

catado
gestos
En
turas
cióna
de nu
menc
rante
critic
rio. F
sioni
vez d
ducie
adeci
ra or
temp
del c
miti
con
tura
difer
a mo
kisc
guar
hist
espe
tura
a su
acal
gier
poe
mu
me
mo
I
teri
so:
lo,
Sit
var
gic
oti
po
• tie
mi
pr
ra
fig
na
ce
ne
Ex
ch
m
co
m

catado de mercados de viejo para pintar encima figuras primitivistas y gestos abstractos al estilo de Cobra.

En los últimos tiempos las «modificaciones» han dado lugar a lecturas divergentes. Para algunos críticos «rompen» los géneros tradicionales que se han convertido en *kitsch* académico para hacerlos vivir de nuevo como signos contemporáneos. De este modo, superan, al menos simbólicamente, la escisión entre vanguardia y *kitsch* que durante mucho tiempo ha deformado la cultura moderna. Para otros críticos, sin embargo, las «modificaciones» sugieren todo lo contrario. Retoman estilos de vanguardia (por ejemplo, primitivista, expresionista, abstracto) como otras tantas letras muertas; de este modo, en vez de una resolución de vanguardia y *kitsch*, muestran la primera reducida a la segunda. Pero ninguna de las dos explicaciones parece adecuada para una modificación como *París de noche* [6]. En la pintura original, un burgués solitario está apoyado en una barandilla y contempla la ciudad nocturna. Es una escena de antes de la guerra, quizá del cambio de siglo, que ha sido concebida para seducirnos, para permitirnos identificar nuestra contemplación de la figura de la pintura con la contemplación por ésta del espectáculo de París. La sobrepintura gestual no destruye esta absorción, sino que inyecta un momento diferente de interioridad y espectáculo, el momento del Expresionismo Abstracto y la cultura de posguerra. De este modo, el original *kitsch* no está animado en mayor grado de lo que la pintura de vanguardia está amortiguada. En cambio, uno y otra se equiparan como históricos, forjando de ese modo una distancia crítica para que el espectador evalúe ambos momentos, ambas formaciones. «La pintura ha muerto», escribió Jorn en una declaración que acompañaba a su exposición de «modificaciones» en 1959. «También se podría acabar con ella. Desviaos. Viva la pintura.» Como el antiguo rey, sugiere Jorn, la pintura podía haber muerto; pero como el nuevo rey podía seguir viviendo, no como una categoría idealista que nunca muere sino como un cadáver materialista que se pudre subversivamente. «Nuestro pasado está deviniendo», concluye Jorn, «sólo tenemos que abrir los caparazones».

Para Debord, los precedentes de la Internacional Situacionista anteriores a la guerra eran fracasos complementarios: «el Dadaísmo *quiere suprimir el arte sin realizarlo*», escribió en *La sociedad del espectáculo*, y «el Surrealismo *realizar el arte sin suprimirlo*». La Internacional Situacionista no debía cometer el mismo error: debía «superar» las vanguardias anteriores a la guerra y la política revolucionaria que surgió de ellas (a partir de la Revolución rusa de 1917). No podía ser sólo una repetición en la posguerra. Pero la Internacional Situacionista poseía una posibilidad distinta de la negación debordiana o la repetición neovanguardista de la vanguardia histórica. En 1962, más o menos en la época del cisma de la Internacional Situacionista, Jorn produjo otro conjunto de modificaciones tituladas «nuevas desfiguraciones», en su mayoría retratos de sujetos propiamente dichos desfigurados por garabatos infantiles o dobles desquiciados. En un original *kitsch*, una muchacha que parece vestida para la ceremonia de la confirmación —es decir, para la iniciación socio-religiosa como adulta— mira fijamente; pero sigue sosteniendo la comba de una niña [7]. En la sobrepintura, Jorn le pone bigote y perilla como Marcel Duchamp había hecho con la *Mona Lisa* en 1919, tal vez teniendo en mente esta advertencia de Debord: «Dado que la negación de la concepción burguesa del arte y el genio artístico ha pasado a ser más o menos nada nuevo, el dibujo de un bigote en la *Mona Lisa* no es más



7 • Asger Jorn, *l'avangarde se rend pas* (*La vanguardia no se rinde*), 1962
Óleo sobre pintura reutilizada, 73 x 60 cm

interesante que la versión original de la pintura». Esta desfiguración puede interpretarse como un reconocimiento de la patética situación del artista tardío; la vanguardia debe rendirse sin más, o, como diría Debord, su negación del arte, tomado ahora *como* arte, debe invalidarse a su vez. Pero en torno a esta muchacha, entre otros elementos grotescos variados, Jorn ha garabateado «l'avangarde se rend pas» (*sic*): la vanguardia *no* se rinde. ¿Cómo debemos interpretar este desafío, y a quién va dirigido? ¿Es serio o estúpido? ¿Insinúa Jorn que la vanguardia debería rendirse (como insistían muchos, tanto prosituacionistas como antisituacionistas) pero no lo hace, y esa obstinación absurda es la mayor burla de todas, una mofa a la izquierda además de a la derecha? En cualquier caso, del mismo modo que Duchamp fue capaz de dar vida a la vieja *Mona Lisa* (la rebautizó como «L.H.O.O.Q.», letras que en francés suenan como «ella tiene el culo caliente»), Jorn ha convertido a esta muchacha en una pequeña y severa consumidora: su comba comienza a parecer un látigo, tal vez incluso un dogal.

BIBLIOGRAFÍA

- BLAZWICK, Iwona (ed.), *An Endless Adventure—An Endless Passion—An Endless Banquet: A Situationist Scrapbook*, Londres, Verso, 1989.
- DEBORD, Guy, *The Society of the Spectacle* (1967), trad. Donald Nicholson-Smith, Cambridge, Mass., MIT Press, 2002 [ed. cast.: *La sociedad del espectáculo*, trad. José L. Pardo, Valencia, Pre-Textos, 2005].
- KNABB, Ken (ed.), *Situationist International Anthology*, Berkeley, Bureau of Public Secrets, 1981.
- MCDONOUGH, Thomas F. (ed.), *Guy Debord and the Situationist International*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2002.
- SUSSMAN, Elisabeth (ed.), *On the Passage of a Few People Through a Rather Brief Moment in Time: The Situationist International 1957-1972*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1989.

Ad Reinhardt escribe «Twelve Rules for a New Academy» («Doce reglas para una nueva academia»): al tiempo que los paradigmas de vanguardia en la pintura se reformulan en Europa, el monocromo y la cuadrícula son explorados en los Estados Unidos por Reinhardt, Robert Ryman, Agnes Martin y otros.

En pleno trabajo en su primer grupo de pinturas negras —una serie de altos rectángulos, cada uno de ellos articulado por una majestuosa cuadrícula, de tres módulos de ancho por siete de alto, siendo la diferencia entre las unidades casi imposible de percibir en algunos cuadros, al estar muy cerca un tono de «negro» del siguiente—, Ad Reinhardt (1913-1967) presentó «Twelve Rules for a New Academy» para el número de mayo de 1957 de *Artnews*. Haciendo a menudo las veces de crítico mordaz del mundo del arte, cabría pensar que Reinhardt escribió este ensayo medio en broma, pues, podríamos decir, el arte «académico», sobre todo en sus variantes abstractas, estaba por todas partes en aquellas fechas.

Desde los últimos años de la década de 1930 hasta los primeros de la de 1950, la American Abstract Artists' Association había establecido primero y consolidado después una versión local del lenguaje internacional de la abstracción que por entonces se practicaba en Francia bajo la bandera de *Abstraction-Création* y se enseñaba en escuelas europeas como el Instituto de Diseño de Ulm, bajo la tutela de Max Bill, y en las continuaciones de la Bauhaus en los Estados Unidos después de la guerra, bajo la guía de László Moholy-Nagy, Josef Albers y Gyorgy Kepes. En un ensayo escrito en 1959 —«Is There a New Academy?»—, Reinhardt reconocía esta presencia de un tipo de abstracción que se había vuelto académica, es decir, formularia y rutinaria, corrompida por la necesidad de poner la abstracción al servicio del diseño, la publicidad o la arquitectura. Pero lo censuraba por ser «arte extracto», que no tenía nada que ver con la verdadera abstracción, que, afirmaba, «no puede «usarse» en la enseñanza, la comunicación, la percepción, las relaciones exteriores, etc».

Éste era el motivo de que Reinhardt deseara de verdad una «nueva academia» que actuase como las del siglo XVII: protegiendo una idea de pureza estética y manteniendo la diferencia entre el arte elevado y sus derivados aplicados. Esa academia pondría en claro, decía, que el arte es esencialmente algo «fuera del tiempo», arte hecho bello, arte vaciado y purificado de todo significado distinto del arte».

Un matrimonio negro

Los esfuerzos de Reinhardt para lograr esa purificación adoptaron la forma de unir los dos paradigmas principales de la abstracción que se habían llevado al extremo de la perfección a principios de siglo: la cuadrícula o retícula y el monocromo. Al estar a punto de suprimir las demarcaciones de la cuadrícula, las pinturas negras [1] de Rein-

hardt producen algo que se acerca a la superficie intacta de la pintura monocromática, descartando de ese modo por partida doble la posibilidad de distinguir algo parecido a una «figura» como algo distinto de un «fondo» y, al mismo tiempo, rechazando toda sensación que la obra podía evocar de «otro lugar», ya sea a través de la asociación con una ventana o con un espejo. La autorreferencia resultante es la supuesta garantía de la cuadrícula y del monocromo: al comenzar y terminar con ellos mismos (si la cuadrícula «describe» algo, esto es simplemente la superficie misma que sirve para cartografiar y por tanto para duplicar), no interviene ningún «significado distinto del arte».

Pero es en la despreocupada insistencia de Reinhardt en que este arte, y estos paradigmas, están «fuera del tiempo» donde la aparente obviedad de su argumento se viene abajo. Porque, antes al contrario, la temporalidad ronda al arte abstracto, aun cuando, en su furia por eliminar de su dominio toda forma de narración, la abstracción se esfuerza por establecer la pura simultaneidad característica de un arte espacial diferenciado de un arte temporal. La implicación del arte abstracto con el tiempo consiste en la dimensión histórica que respalda la abstracción como proyecto específico, convirtiendo cada pintura pura en la obra «final» o última de su especie, el miembro definitivo y culminante de una serie progresiva, o alternatively, como una extensión peculiar de esta lógica, la primera en un tipo totalmente nuevo de arte cuya historia está aún por escribirse. Ésta era la lógica que regía el tríptico de paneles monocromáticos de Aleksandr Rodchenko titulado *Color puro rojo, color puro amarillo, color puro azul* (1921), que el crítico ruso Nikolai Tarabukin consideró el «último cuadro», pero que el propio Rodchenko consideró el surgimiento de la obra como objeto. Ésta fue también la lógica que impulsó a Piet Mondrian «adelante» hacia la superación cada vez más pura de las oposiciones existentes en el seno de la pintura a fin de que la propia pintura pudiera ser trascendida, conservada y superada a la vez al ir más allá de sí misma, al campo social en su conjunto. Reinhardt participó de este objetivo cuando afirmó en relación con sus pinturas negras: «Estoy simplemente haciendo las últimas pinturas que cualquiera puede hacer».

Esta sensación de que una corriente histórica anima estos proyectos contiene también otros aspectos temporales. Emprendida como una forma de resistencia contra las fuerzas históricas que amenazan con penetrar en el dominio de la obra —ya sea desde la «izquierda», contaminando su pureza con elementos de ideología social y utilidad, o desde la «derecha», corrompiendo su materialidad con los signos del privilegio, la habilidad especializada, etc.—, la retirada del artista a la cuadrícula o el monocromo es, si bien sólo implícitamente, un re-



Ad Reinhardt, *Abstract Painting, No. 5*, 1962
 Óleo sobre lienzo, 152,4 x 152,4 cm

conocimiento de esas mismas fuerzas. Cada caso de abstracción es históricamente específico; las circunstancias que concurrieron en la aparición de los paneles de colores primarios de Rodchenko en la década de 1930 (la producción revolucionaria soviética), por ejemplo, eran muy diferentes de las que condicionaron la práctica de la monocromía por Lucio Fontana o Yves Klein en las décadas de 1940 y 1950 (la publicidad y la cultura del «espectáculo» del periodo posterior a la Segunda Guerra Mundial).

Al referirnos a este fenómeno de la reinención o repetición tan característico del arte abstracto —en el que experimentamos una oleada

tras otra de la cuadrícula modular o de monocromo—, nos encontramos con otra dimensión de la temporalidad inherente de la abstracción. Este aspecto tiene que ver menos con la idea de cada pintura purificada como la última de su clase que con el concepto de que cada una es una ruptura total de todo aquello que pudiera haber existido antes que ella; y que siendo así un origen, cada ejemplo de este paradigma es un original. El autoengaño necesario para mantener la ficción de la «originalidad» de uno cuando se manifiesta una forma tan antigua como una pintura rupestre (como sucede con la cuadrícula modular) exige, sin embargo, una explicación. Porque, aunque cier-

tos sectores de la vanguardia de principios del siglo XX recurrieron a estas formas precisamente como símbolo de anonimato que debía esgrimirse contra la decadencia del individualismo en el arte, la vanguardia de la posguerra impuso cada vez más sus repeticiones de estos paradigmas idénticos como actos de invención original.

Es posible apuntar que la misma ambivalencia incorporada a estos paradigmas del arte abstracto —que estaban a mitad de camino entre las oposiciones polares de la idea pura frente a la materia absoluta— significa que por muy sencillo que ese paradigma pueda ser, se caracteriza por un conflicto interno insoluble. Podría afirmarse, además, que es precisamente este conflicto lo que impulsa la necesidad de «reinventar» la forma al mismo tiempo que alimenta la negativa de que tales eventos sean de hecho repeticiones. El antropólogo cultural francés Claude Lévi-Strauss mostró su sorpresa ante el fenómeno de este tipo de repetición tal como se manifiesta en los mitos, en los que el mismo relato va incorporando capas con «mitemas» repetidos, es decir, porciones de estructura de significado idéntica, que son representados de nuevo por personajes diferentes y dentro de episodios aparentemente distintos de la narración. La explicación estructuralista que Lévi-Strauss ofrece de esta repetición gira en torno a la cuestión de la ambivalencia que caracteriza el fenómeno de la abstracción visual. El mito, afirma Lévi-Strauss, es una respuesta a una contradicción cultural profunda que no es posible resolver sino sólo volver a ella una y otra vez, como sucede cuando un diente se mueve y no paramos de tocarlo constantemente con la lengua. El mito es la forma de esos regresos; es un tipo de narración en el que un problema insoluble en la realidad se atenúa temporalmente al quedar suspendido reiteradamente en el reino de la fantasía.

Esta analogía con la compulsión del mito a repetir permite que se planteen a la vez dos aspectos de la situación pictórica. En primer lugar, dilucida la manera en que el paradigma abstracto será el vehículo de la serialización dentro de la práctica de un artista determinado: la repetición del mismo formato giró en una larga cadena de réplicas mínimamente variadas. Y en segundo lugar, pone de relieve el hecho de que la forma totalmente simple generará no obstante una sensación de contradicción interna: el carácter anónimo del monocromo sin adornos asumiendo, en el caso de Yves Klein, el individualismo insistente del objeto de «firma» (cuando redondea ligeramente las esquinas de sus paneles rectangulares o aplica su pigmento patentado [!]) «International Klein Blue»); o en el caso de la cuadrícula de nueve cuadrados de las últimas pinturas negras de Reinhardt, la reducción de la obra a su enunciado lógico más puro —la «idea»— promoviendo paradójicamente una experiencia del resplandor más indefinible e irracionalmente óptico —la «materia»— que elude constantemente la comprensión del espectador.

Paradoja pura

Dos carreras que se desarrollaron más o menos al mismo tiempo que la última serie de pinturas negras de Reinhardt (ejecutadas en 1960-1964) adoptaron la misma fusión de la cuadrícula y el monocromo y demostraron las mismas condiciones contradictorias de la forma. Una de ellas fue la de Agnes Martin (1912-2004), la otra la de Robert Rymen (1930-).

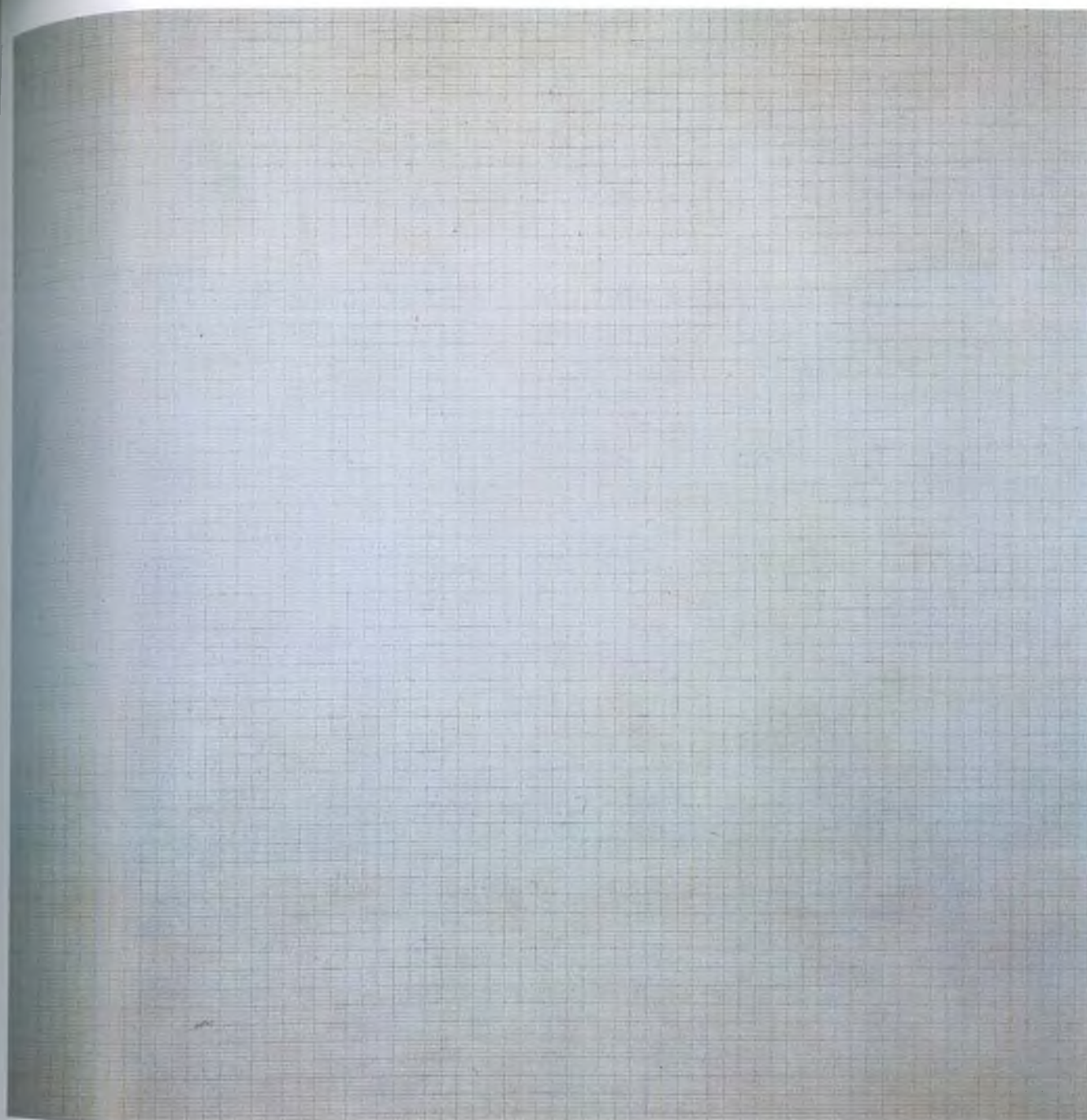
Cuando llegó a Nueva York a principios de la década de 1950 desde las llanuras abiertas del norte de Saskatchewan, donde se crió, y de

Nuevo México, donde estudió, Agnes Martin se acercó a la parte de la Escuela de Nueva York que había evitado la pintura gestual, adoptando los campos de color ininterrumpido y estrategias de composición muy simplificadas, geometrizaras: Mark Rothko, Ad Reinhardt (sus cuadros de cuadrícula de los primeros años de la década de 1950 eran en su mayor parte totalmente rojos o totalmente azules) y Barnett Newman. Animada por el deseo de expresar pensamientos y emociones subjetivos que carecen de homólogos objetivos en la naturaleza, Martin recurrió a la abstracción como una manera de ignorar «no lo que se ve», según sus palabras, sino «lo que se sabe para siempre en la mente».

El método que Martin había desarrollado en 1963 —y que no cambiaría después— consistía en esbozar una cuadrícula fina y lineal de un extremo a otro extremo en lienzos de 1,8 por 1,8 metros tratados con una fina capa de yeso. En la primera de estas cuadrículas utilizaba pinceles de colores, pero en 1964 Martin había cambiado al simple grafito por lo que la monocromía dominaba estos cuadros, que, sin embargo —para asombro de sus observadores— podían alcanzar una extraordinaria variedad visual [2]. Como dotó a esa variedad con títulos que evocaban el mundo natural —*Falling Blue*, *Leaf in the Wind*, *Milk River*, *Orange Grove*— y debido a la fuerte impresión de esplendor generada por los campos cuadrículados que parecen emitir una luz indefinible, las pinturas de Martin pronto se consideraron análogas de la naturaleza. Serían interpretadas conforme a los parámetros que habían comenzado a aplicarse a Newman, Rothko y Reinhardt en la década de 1970, cuando el furor por tematizar el arte abstracto insistió en interpretar incluso la cuadrícula más escueta o el monocromo más ascético fenomenológicamente en términos iconográficos • asociados con la idea de lo «Sublime». Como hemos visto, esta posibilidad es algo que parece endémico de la propia cuadrícula: su extensión uniforme de unidades potencialmente ilimitadas e idénticas siempre capaz de generar asociaciones metafísicas, trascendentalistas, sin importar lo aparentemente «mecánico» o «automatista» que ese esquema pueda ser.

La fuerza del arte de Martin, sin embargo, reside en que moviliza la misma ambivalencia espiritual/material incorporada a la cuadrícula para llevar a cabo otro orden de significado, un orden que definiríamos como «estructuralista». Porque la neblina luminosa y atmosférica que exhalan las superficies de Martin se produce sólo como un término medio entre otras dos experiencias de las pinturas. La primera, cuando se ven las obras de cerca, es de una especificidad material abrumadora: la irregularidad de las líneas esbozadas al rozar la parte superior del lienzo tejen pero no entran en sus grietas; el fantasma de un conjunto de líneas visibles bajo la capa de yeso, repetidas por su doble encima de ella, etc. Sólo cuando el espectador se aleja de la superficie a una distancia suficiente para que la malla de la cuadrícula se disuelva, visualmente, la sensación de atmósfera luminosa sustituye a la de materia concreta. Pero entonces, cuando se retrocede aún más, esta bruma visual se vuelve opaca y se convierte en un muro densamente aplanado, convirtiéndose así en otra forma, más general, del propio material. En otras palabras, los lienzos sólo se vuelven «atmósfera luminosa» en relación con —es decir, *diferiendo de*— las otras experiencias de las obras como objetos materiales, y viceversa.

En este sentido podríamos decir que el arte de Martin no está implicado en «imaginar» nada específico, ya sean las nubes o el cielo o la luz o la inmensidad sublime. En cambio, trabajando como podría ha-



2. Agnes Martin, *Leaf (Hoja)*, 1965

Acuarela y grafito sobre lienzo. 183 x 183 cm

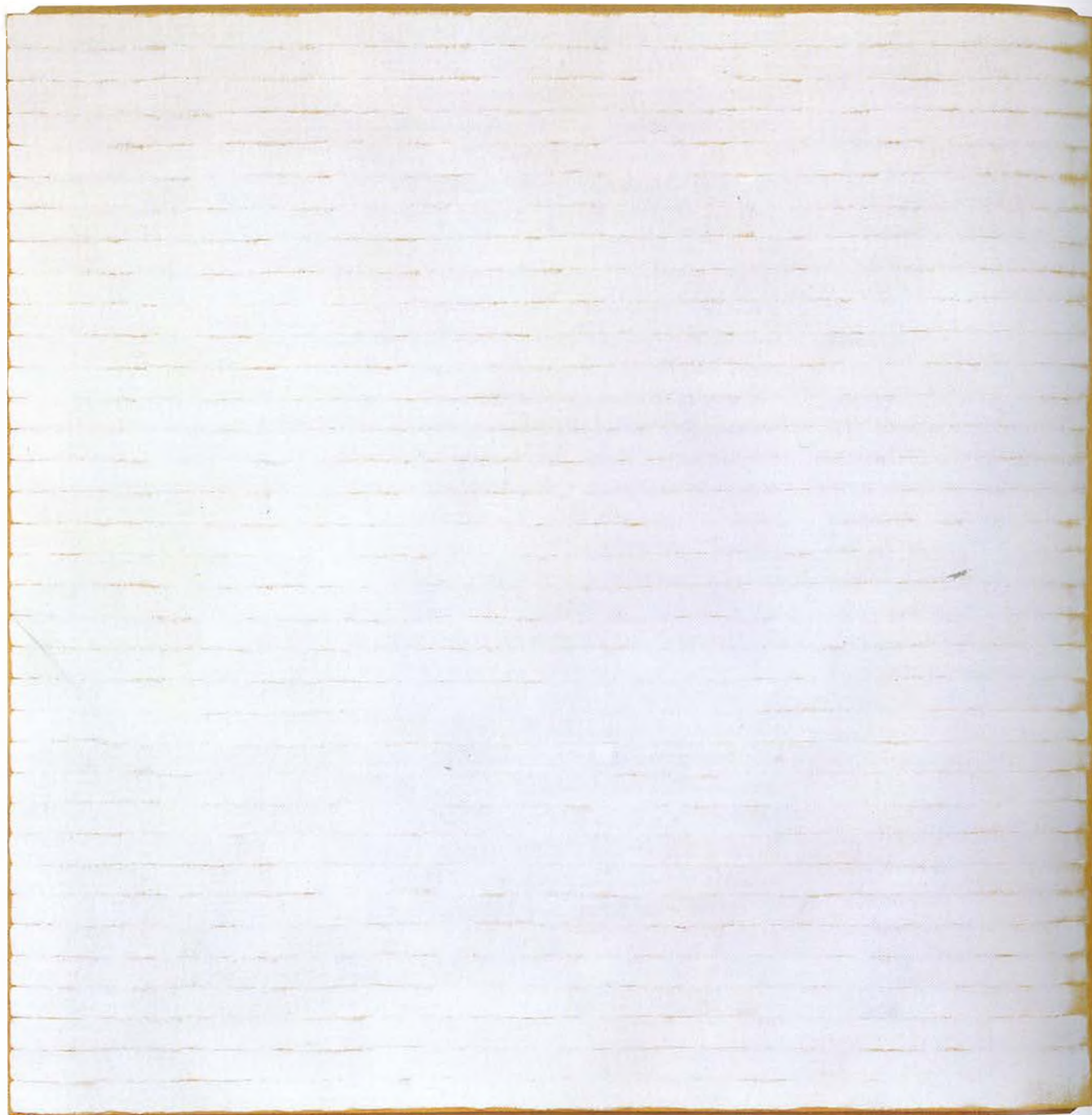
«Serlo un estructuralista, ha generado un paradigma estructural en el que la atmósfera se convierte menos en una cuestión de intuición y más en una unidad en un sistema, que lo convierte de significado (el contenido de una imagen) en significante —la «atmósfera»— el miembro abierto de una serie diferencial: «muro» en oposición a «neblina»; «tejido de lienzo» en oposición a «luminosidad ilocalizable»; «forma» en oposición a «ausencia de forma».

El funcionamiento del paradigma estructural significa, entonces, que algo se experimenta no en términos de una plenitud fenomenológica («esta neblina luminosa que veo delante de mí») sino en relación constante con lo que no es («luminosidad» = «no opacidad») una presencia siempre ensombrecida por su propia ausencia. Es esto lo

que hace imposible una lectura reduccionista de la obra de Martin como «inmensidad espacial pura» o «espíritu puro».

Pintar la pintura

En el caso de Robert Ryman, la inclinación hacia una interpretación fenomenológica ha sido igualmente habitual, con la salvedad de que en este caso no se mueve en la dirección del «espíritu» sino en la de la «materia». Surgido a finales de la década de 1960 (su primera exposición individual fue en 1967; en 1969 participó en «When Attitudes Become Form» en Berna y Londres y en «Anti-Illusion: Procedures/Ma-



3 • Robert Ryman, *Winsor 34*, 1966
Óleo sobre lienzo de lino, 160 x 160 cm

terials» en el Whitney Museum de Nueva York), Ryman era considerado un artista de proceso, y sus superficies cuadriculadas totalmente blancas la suma total de una serie de manipulaciones de los materiales en bruto de la propia pintura. En el grupo de obras tituladas *Winsor* [3], por ejemplo, es evidente que la pincelada de cinco centímetros de ancho ha sido cargada de pintura al óleo blanca y arrastrada por el lienzo en pasadas paralelas, cubriendo cada pasada del pincel entre 20 y 25 centímetros antes de quedarse sin pigmento y tener que ser recargado. Las ligeras rupturas en la factura entre la merma de la pincelada y el resalto de material allí donde el pincel comienza de nuevo crean una serie de verticales en contrapunto con los espacios horizontales entre una pasada y otra a través de los cuales es visible el marrón cálido

del lienzo. Al describir este proceso como su intento de «pintar la pintura», Ryman restringía sus materiales a tipos de pigmento blanco —ca-seína, *gouache*, óleo Enamelac, *gesso*, acrílico, etc.— que ponía sobre una amplia variedad de soportes —papel de prensa, gasa, papel de cal-co, cartón ondulado, lino, yute, malla de fibra de vidrio, aluminio, ace-ro, cobre, etc.— y manipulaba con diversos aplicadores —pinceles de an-churas variables (hasta 30 centímetros), cuchillos, bolígrafos, punta de plata, etc.—. Esto ha proyectado un hechizo de positivismo puro sobre su obra, que se considera la suma de un conjunto de operaciones del pasado que pueden reconstruirse en el presente a partir de los datos de que disponemos. Se entiende, pues, como materia pura y como los es-tados de su evolución al desarrollarse en el tiempo.



Robert Ryman, VII, 1969

Enamelac sobre papel ondulado (siete unidades), cada una 152,4 x 152,4 cm

Pero Ryman desafía el *continuum* temporal, del mismo modo que Martin desafía el concepto de inmensidad espacial intacta. También actúa en relación con el paradigma estructural cuando, por ejemplo, en la serie III, IV, V y VII [4], aplica tres pasadas de Enamelac degradadas oblicuamente (una imprimación de laca lisa pigmentada de blanco) a 13 paneles de aproximadamente 1,5 por 1,5 metros de papel ondulado, llevando a cabo este gesto continuo sobre sólo tres unidades de la serie cada vez. El resultado es el de VII, por ejemplo, hay discontinuidades en la pincelada que hacen imposible reconstruir el «proceso» de los gestos, abriendo de ese modo la continuidad del proceso a su contrario: la discontinuidad del objeto único, implosivo. La «materia» de Ryman, tan fungible en las operaciones binarias del sis-

tema como en el «espíritu» de Martin, descarga y es descargada por las contradicciones internas de la cuadrícula.

BIBLIOGRAFÍA

- Bois, Yve-Alain, «Ryman's Tact», *Painting as Model*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1990.
 —, «The Limit o' Almost», *Ad Reinhardt*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1991.
 BUCHLOH, Benjamin H. D., «The Primary Colors for the Second Time», *October* 37 (verano 1986).
 KRAUSS, Rosalind, «Grids», *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1985 [ed. cast.: *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, trad. Adolfo Gómez Cedillo, Madrid, Alianza, 1996].
 —, «The/Cloud/-», *Bachelors*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1999.
 STORR, Robert, *Robert Ryman*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1993.

Target with Four Faces, de Jasper Johns, aparece en la portada de la revista *Artnews*: para algunos artistas como Frank Stella, Johns representa un modelo de pintura en el que la figura y el fondo se funden en una única imagen-objeto; para otros, inaugura el uso de signos cotidianos y de ambigüedades conceptuales.

El 20 de enero de 1958, sólo dos semanas después de que apareciera la portada de *Artnews*, Jasper Johns (1930-) inauguró su primera exposición individual en la Leo Castelli Gallery de Nueva York. Estaba integrada por seis pinturas de dianas concéntricas, entre ellas *Target with Four Faces* (*Diana con cuatro rostros*) [1]; cuatro pinturas de la bandera de los Estados Unidos, incluida su primera *Flag* [2]; cinco pinturas de números trazados con plantillas, tanto de un solo dígito como de series; y algunas pinturas con objetos literales adheridos a ellas, como *Drawer* y *Book* (ambas de 1957). Las obras expuestas se vendieron en su totalidad; cuatro pinturas fueron compradas por el legendario conservador Alfred H. Barr, Jr. para el Museum of Modern. Este debut no tenía precedentes, y pareció señalar cambios en la cultura del mundo del arte. Ahora se primaba la juventud (Johns tenía sólo 27 años en aquellas fechas) y la promoción (¿de qué otra manera podía un artista desconocido aparecer en la portada de *Artnews*?). La renovación de estilos también se aceleraba, pues las referencias banales y las pinceladas impersonales de las pinturas se consideraban directamente una falsificación de los motivos elevados y los gestos cargados del Expresionismo Abstracto, que aún seguía muy presente en la escena. Pero Johns no era un niño travieso. La muestra representaba tres años de producción continua (en el otoño de 1954 había destruido la mayor parte de la obra anterior por considerarla carente de originalidad). Además, ya intervenía activamente en un círculo del que también formaban parte Robert Rauschenberg, de quien fue íntimo, artística y románticamente, de 1954 a 1961, el compositor John Cage y el coreógrafo Merce Cunningham, para quien diseñó escenografías y vestuario, y otros como la artista de performances Rachel Rosenthal.

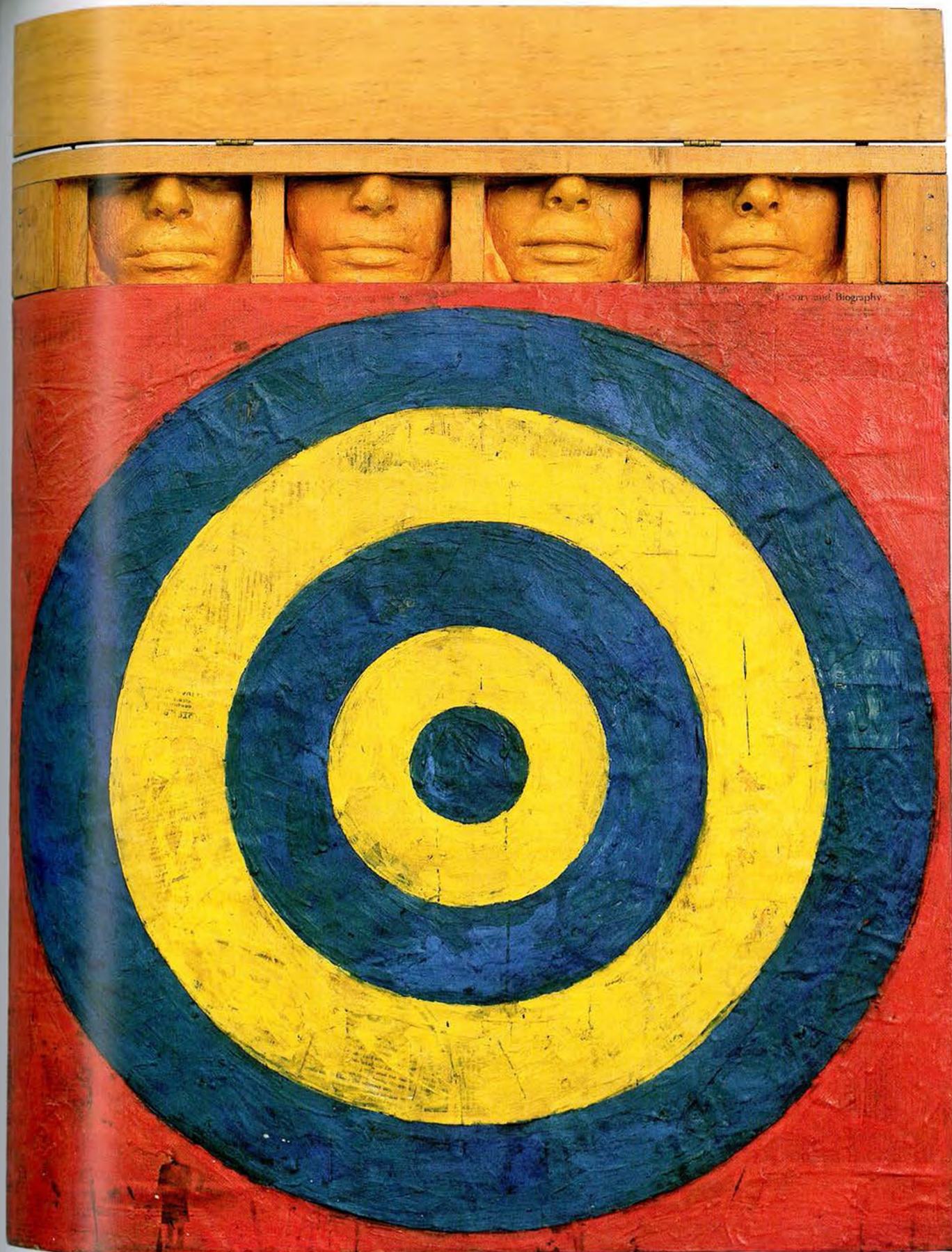
Una negación constante de los impulsos

En parte, la asociación con Cage y compañía indujo a críticos de la primera época, como Thomas B. Hess, director de *Artnews*, y Robert Rosenblum a poner a Johns la etiqueta de «neodadaísta». Pero Johns estaba menos implicado en los ataques anárquicos contra el arte que creaban los dadaístas que con las investigaciones irónicas de su relevancia emprendidas por Marcel Duchamp, con cuya obra se encontró en 1958 en el Philadelphia Art Museum (se conocieron un año después). Duchamp seguiría siendo un punto de referencia decisivo para Johns. Lo mismo cabe decir del filósofo Ludwig Wittgenstein, cuyas críticas del lenguaje apelaban a su sentido de la «obstinación fi-

sica y metafísica», como escribió Johns en una nota en un cuaderno de bocetos (comenzó a leer a Wittgenstein hacia 1961, un interés que pronto fue recogido por otros artistas de su generación, sobre todo artistas conceptuales).

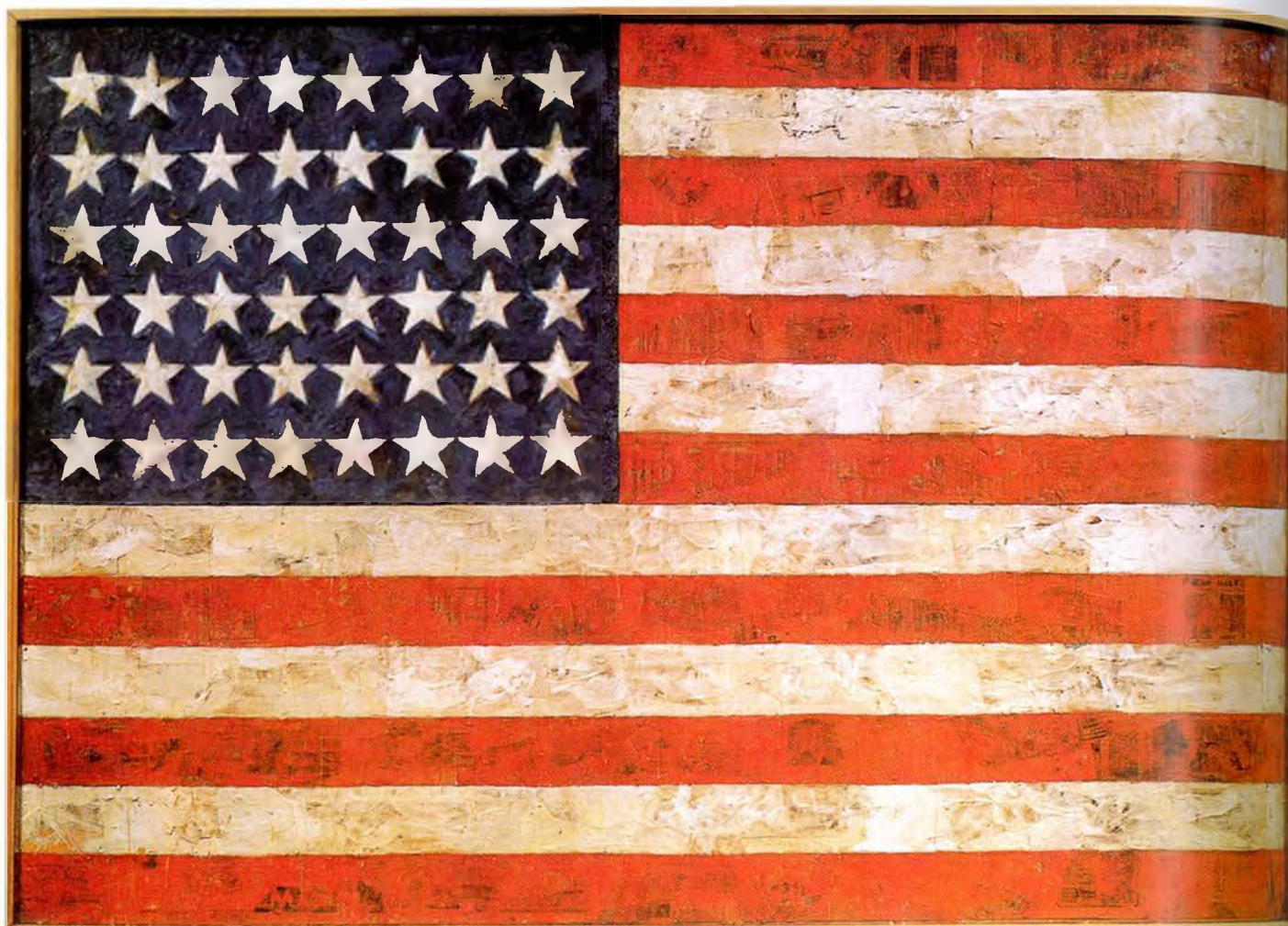
La influencia de estos dos hombres, sobre todo de Duchamp, puede comprobarse en las estrategias definitorias de sus primeras obras. Johns utilizaba «elementos preformados, convencionales, depersonalizados, factuales, exteriores» (tal como describió sus «Flags» y «Targets» a su mejor crítico, Leo Steinberg). Jugaba con diferentes órdenes de signos: visuales y verbales, públicos y privados, simbólicos e indiciales (es decir, signos hechos mediante contacto físico, como las huellas de la mano o los moldes de escayola). También le gustaba tornar las cosas literales en ambiguas, incluso alegóricas; por ejemplo, las «Flags» son a la vez pinturas avanzadas, objetos contumaces y emblemas cotidianos. Y así, también intentó evocar un yo que era dividido por su propio lenguaje, por sus diferentes signos, en oposición al yo expresionista abstracto que supuestamente se hacía entero en el acto mismo de pintar. De nuevo, buena parte de esta provocación recuerda a Duchamp, a quien Johns también moduló para otros artistas del mismo modo que Cage había modulado a Duchamp para Johns. De lo que aquí se trata, pues, no es tanto de influencia como de transformación. Como Johns comentó después de la muerte de Duchamp en 1968, una de sus lecciones —de nuevo en oposición a la creencia del Expresionismo Abstracto— fue que ningún artista determina su obra finalmente. No sólo el espectador tiene una parte, sino que artistas posteriores también interpretan un cuerpo de obra, lo resitúan a posteriori y de ese modo también lo transmiten.

Duchamp, escribió Johns, «llevó su obra a través de los límites reñales que se habían establecido con el Impresionismo a un campo donde el lenguaje, el pensamiento y la visión actúan unos sobre otros». Johns inauguró un cambio semejante en relación con el Expresionismo Abstracto. Pero, para romper efectivamente con él, primero tuvo que estar relacionado con él. Y sus «Flags» y «Targets» van más allá del Expresionismo Abstracto según sus propios criterios, es decir, son más planos como superficies, más *all-over* como imágenes, más fusionados como cuadro y soporte, que cualquier precedente expresionista abstracto. De este modo, Johns elevó la apuesta inicial de la pintura estadounidense avanzada a finales de la década de 1950, sólo para cambiar el juego pues se anotó estos puntos formales por medios prohibidos para el Expresionismo Abstracto: el recurso a signos culturales cotidianos como banderas y dianas. Se trataba de un giro con un cuchillo incorporado, pues Johns respondió al Expresionismo Abstracto con ter-



Jasper Johns, *Target with Four Faces*, 1955

Assemblage, encausto sobre papel de periódico y tela sobre lienzo rematado por cuatro rostros de escayola en caja de madera con frontal con bisagras, 85,3 x 66 x 7,6 cm



2 • Jasper Johns, *Flag*, 1954-1955

Encausto, óleo y collage sobre tejido montado sobre contrachapado (tres paneles), 107,3 x 154 cm

minos que parecían opuestos a él: una pintura que era abstracta pero también representacional en el modo, gestual pero también impersonal en la factura (sus pinceladas parecen a menudo repetitivas), autorreferencial pero también alusiva en la imagen (franjas y círculos abstractos que son también banderas y dianas), pictórica pero también literal en la asociación (en la por lo demás no objetiva *Canvas* [Lienzo, 1956], simplemente se incorpora un pequeño bastidor al lienzo, etcétera.

Para esta suspensión de contrarios, Johns encontró un medio perfecto en el encausto, una base de cera que conserva cada gesto del pincel, pero lo conserva muerto, por así decir, como una mosca en una tira matamoscas. El encausto también permitió a Johns ligar el cuadro a su soporte de tal modo que convirtiera la pintura tanto en un objeto como en una imagen. Finalmente, permitió también la suspensión de otros materiales, como el collage de papel de periódico y tela que Johns utilizaba a menudo en sus primeras obras, en un denso palimpsesto de superficies. Esta superposición de capas inyecta una sensación de tiempo en el espacio de la pintura —no sólo el tiempo real de la complicada realización de la obra, sino también un tiempo alegórico de diferentes significados y/o recuerdos sugeridos—. Por ejemplo, sobre la sábana que constituye la base de *Flag* (Bandera) [2], cerca del centro entre otros trocitos de papel de periódico que forman su fondo, aparecen las fantasmales palabras «*pipe dream*». Esta frase

podría aludir a la historia según la cual la bandera se le apareció por primera vez a Johns en un sueño (lo cual, como de costumbre, convierte este signo público también en un talismán privado). Al mismo tiempo, señala también la adivinanza de una pintura de una bandera que no es una bandera (en 1954, en la Sidney Janis Gallery de Nueva York, Johns había visto una versión de *La traición de las imágenes* (1929) de René Magritte, el famoso cuadro-rompecabezas surrealista de una pipa titulada con su propio descargo de responsabilidad verbal, «*Ceci n'est pas une pipe*» —«Esto no es una pipa»— debajo). Así pues, ya estaba presente en su pintura inaugural este juego característicamente johnsiano con la contradicción y la paradoja, la ironía y la alegoría. Una y otra vez Johns afirma una cosa, sólo para insinuar otra (ésta es una de las definiciones de ironía), o choca con diferentes niveles de significado o distintos tipos de signos (ésta es una de las definiciones de alegoría). Como escribió en una nota de su cuaderno de bocetos hacia 1963-1964, «Una cosa trabajando de una manera / Otra cosa trabajando de otra manera / Una cosa trabajando de diferentes maneras en diferentes momentos». El secreto aquí es que esta ambigüedad se lleva a cabo por medio de la literalidad de sus banderas, dianas, números, mapa, etc., no en oposición a ella, por medio de «cosas que la mente ya conoce», añadió Johns en una temprana declaración. «Eso me dio margen para trabajar en otros niveles».

«Mi obra se convirtió en una negación constante de los impulsos», observó Johns a posteriori. Esta negación no es sólo una demostración de sofisticación, como al principio le pareció a Steinberg, para quien «la moraleja» de las primeras obras era que «nada en el arte es tan verdadero que su contrario no pueda volverse aún más verdadero». Tampoco la colisión de lo visual y lo verbal, lo pictórico y lo literario, eliminó sin más la estética del Expresionismo Abstracto. Antes al contrario, conservó el modelo de pintura representado por Jackson Pollock en una tensa suspensión con su contrario vanguardista representado por Duchamp. Los «impulsos» que aquí se niegan son pues imperativos estéticos en la misma medida que inclinaciones personales. De hecho, uno de los motivos por los que Johns ocupó un lugar esencial con tal rapidez es que pudo poner en suspenso la contradicción entre los imperativos básicos que actúan en la vanguardia de posguerra —el legado de Pollock (después de su muerte en 1956) y la provocación de Duchamp (cuya obra volvió a cobrar actualidad más o menos al mismo tiempo). Para ser más exactos, pudo transformar esos paradigmas opuestos en un arte inconfundible de la ambigüedad.

El vigilante y el espía

Y sin embargo, pese a todo el ingenio europeo tomado de Duchamp, Magritte y Wittgenstein, Johns también poseía la sabiduría popular de un pragmático norteamericano (al principio, el crítico Hilton Kramer menospreció su arte diciendo que era «una especie de versión del Dadaísmo de la abuela Moses»). Este aspecto impulsó a Steinberg, en su brillante ensayo sobre Johns, a repetir la elaboración de las primeras obras como si fuera una receta encontrada en un almanaque: una receta de «cosas hechas por el hombre» que son «cosas corrientes de nuestro entorno», de «entidades enteras o sistemas completos» con «formas convencionales» que ponen de relieve el carácter plano de la pintura y prescriben su dimensión. Estos procedimientos sugieren cómo Johns pudo ser adaptado por los artistas pop (que también utilizarían «cosas corrientes de nuestro entorno») y los artistas minimalistas (que también usarían «entidades enteras o sistemas completos»). Pero las repercusiones de su método fueron menos objetivas y más trascendentales.

En primer lugar, Johns propuso un paradigma novedoso del cuadro. Sobre todo en sus pinturas posteriores a 1958 utilizó plantillas, a menudo de palabras de colores enfrentadas a los verdaderos colores pintados en el lienzo (como en *Periscope* [Hart Crane] [3], donde leemos colores primarios pero vemos sobre todo grises y negros). Ante esas obras, Steinberg intuyó «una nueva función del plano del cuadro: no una ventana, no una bandeja en vertical, ni un objeto con proyecciones activas en el espacio real, sino una superficie observada durante la impregnación, observada mientras recibe un mensaje o una huella del espacio real». Varios años después, en un célebre ensayo sobre Rauschenberg, Steinberg vio en esta reorientación del cuadro —como lugar para la recepción de signos en vez de como pantalla para la proyección de vistas— un cambio «posmoderno» de la «naturalidad» a la «cultura» como marco de referencia primario del arte. Para Steinberg este cambio exigía «otros criterios», es decir, unos criterios distintos de la crítica formalista de Clement Greenberg que era dominante en la época, y su primera sugerencia fue aquí con Johns. En segundo lugar, Johns insinuó una imagen novedosa del artista.

Ludwig Wittgenstein (1889–1951)

El filósofo vienés Ludwig Wittgenstein, insolentemente antiidealista, se esforzó por desterrar de nuestras concepciones del lenguaje su persistente platonismo. En su obra *Investigaciones filosóficas* (1953) llevó a cabo una crítica radical de la idea misma de «expresión», un concepto esencial para diversas formas de arte abstracto, en particular el Expresionismo Abstracto. La expresión depende de la idea de una intención de expresar un significado; la intención se entiende, pues, como la voluntad de significado que precede a su articulación verbal o visual. Desde este punto de vista, sostenía Wittgenstein, la intención implica una imagen de la vida mental que es privada, incognoscible para los demás pero inmediatamente disponible para nosotros.

En vez de esta idea de significados privados a los cuales cada uno de nosotros tiene acceso único, Wittgenstein mantenía que «el significado de una palabra es su uso». En concreto, propuso la idea de los «juegos de lenguaje» basados en las «formas de la vida». Los juegos de lenguaje son patrones del comportamiento verbal que son de naturaleza social y se aprenden de forma interpersonal. La expresión privada carece de sentido en ese universo: «Si un león pudiera hablar», escribió Wittgenstein, «no podríamos entenderlo».

Uno de los primeros artistas que reflexionó sobre las repercusiones de esta crítica para el arte fue Jasper Johns. Su uso de reglas como «artificios», por ejemplo, cuestionaba la pincelada autográfica como expresión de un significado privado; de hecho, gran parte de su obra puede entenderse como la representación de «juegos de lenguaje». Artistas minimalistas, conceptuales y de proceso desarrollaron después de diversas maneras el escepticismo wittgensteiniano en relación con el lenguaje privado.

«Todas las cosas tienen su uso y su usuario, y ninguna necesidad de él», observó Steinberg acerca de la objetividad pragmática de los materiales y métodos de Johns, y este tema retirado sugería una postura de «reticencia más que de acción», de nuevo en oposición al Expresionismo Abstracto. Éste es el principio de otro giro «posmoderno» a una posición a veces no afectada o antisubjetiva, una «estética de la indiferencia» (como la denominaría más adelante la crítica Moira Roth) que se volvió radical con algunos artistas pop y minimalistas (pensemos en Andy Warhol).

Johns podía «insinuar ausencia» con sus signos dados, como señaló Steinberg, pero un tema personal es no obstante residual en sus emblemas cotidianos, pinceladas suspendidas y rastros fragmentarios. Es un tema que parece dividido en sus «huellas de la memoria» (como Johns escribió en 1959) y su «foco cambiante» (ninguna expresión se repite más en sus primeros cuadernos de bocetos) al pasar por diferentes clases de motivaciones y significados. Es también un tema que parece dividido en relación con el espectador. En una extraordinaria nota elíptica de 1964 que vuelve a evocar a Duchamp, Johns alegorizaba esta subjetividad dividida en términos de dos personajes, «el vigilante» y «el espía», y apenas cabe duda de con quién se identifica: «El vigilante cae “en” la “trampa” de mirar. [...] Es decir, hay una suerte de continuidad entre el vigilante, el espacio, los objetos. El espía debe estar preparado para “moverse”, debe ser consciente de sus entradas y salidas. [...] El espía se emplaza para observar al vigilante». Podría ser este espiar nuestra vigilancia lo que a menudo presta a su



3 • Jasper Johns, *Periscope (Hart Crane)*, 1963

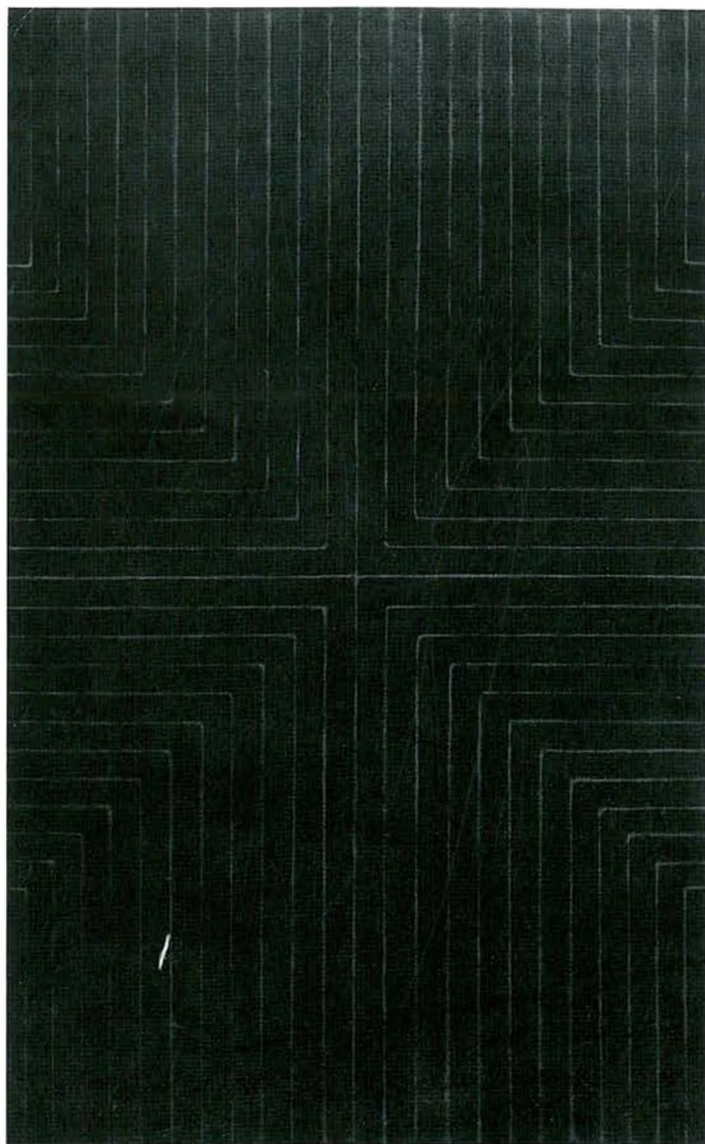
Óleo sobre lienzo, 170,2 x 121,9 cm

obra, incluso en su aspecto más literal, su efecto siniestro de devolvernos la mirada mientras nosotros lo miramos.

En 1964 Johns celebró una exposición en el Jewiss Museum de Nueva York, que reveló hasta qué punto su obra temprana era provocadora para diversos artistas. Sus rompecabezas filosóficos fueron decisivos para artistas conceptuales como Sol LeWitt (1928-) y Mel Bochner (1940-), cuyo eslogan «El lenguaje no es transparente» podría erigirse también en lema. Sus marcas indiciales (por ejemplo, la impresión de una mano en *Periscope* o el trozo de madera girado sobre su eje para embadurnar círculos de pintura en *Device* [1961-1962]) fueron sugerentes para los artistas procesuales, aun cuando resulta difícil reconstruir la ejecución efectiva de la mayoría de las obras de Johns. Y, desde luego, su uso de los signos culturales respaldó al Pop Art del mismo modo que su insistencia en la pintura como un minimalismo inducido (algunas obras, como *Flag on Orange Field* [1957], donde una imagen «pop» flota en un monocromo «minimalista», combina ambas tendencias). La conexión con el Pop es perfectamente obvia; la relación con el Minimalismo fue explicada sucintamente por Robert Morris (1931-) en 1969, en la cuarta entrega de sus «Notes on Sculpture»: «Johns cogió el trasfondo de la pintura y aisló la cosa. El trasfondo se convirtió en el muro. Lo que antes era neutral se volvió real, en tanto que lo que antes era una imagen se convirtió en una cosa».

Lo que se ve es lo que se ve

En este tránsito de la imagen-cosa de Johns al objeto minimalista, una mediación decisiva fue la de Frank Stella (1936-), cuyo debut en la importante exposición «Sixteen Americans» en el MoMA en 1959, de la que fue comisaria Dorothy Miller, fue aún más precoz (tenía 23 años) que la de Johns en 1958. Stella no se recreaba en las ambigüedades johnsianas; parecía entenderlas como «dilemas» que resolver en vez de como paradojas que permitirse (una pintura se titula *Jasper's Dilemma*). Sus primeras obras mantuvieron las barras de las «Flags» pero omitieron el símbolo. *Coney Island* (1958), por ejemplo, es una bandera abstracta, una isla negra en un mar anaranjado y con franjas amarillas. Pero Stella quería suprimir incluso este residuo de una relación entre la figura y el fondo, algo que sus «Black Paintings» (1959) hicieron sin piedad. *Die Fahne Hoch!* [4] es la obra más conocida de esta serie, en parte por su conocido título («¡Bandera en alto!» o «¡Al viento las banderas!»), alude a la marcha oficial de los nazis. Pero esta referencia es más formal que temática: la pintura tiene apresto como una bandera, es cruciforme como una esvástica, incluso negra como un uniforme fascista. Es también enorme (3 por 1,8 metros), con un bastidor de unos 7 centímetros de ancho; y esta anchura sugería la de las barras, que Stella trazó con esmalte en el lienzo de una manera que reitera el carácter cruciforme del bastidor. La cruz del centro repite la forma más básica de una figura vertical sobre un fondo horizontal, pero esta relación entre figura y fondo se resalta aquí, sólo para ser deshecha. Esto sucede no sólo por medio de la elaboración excesiva de las franjas negras, sino también porque las líneas blanquecinas que hay entre ellas, líneas que parecen ser «la figura» arriba, son en realidad «el fondo» debajo; son el fondo sin pintar del lienzo que se ve a través de la pintura negra. Allí donde Johns podría ser jugueteón en relación con este hecho, Stella es positivista; allí donde todo es «cambio

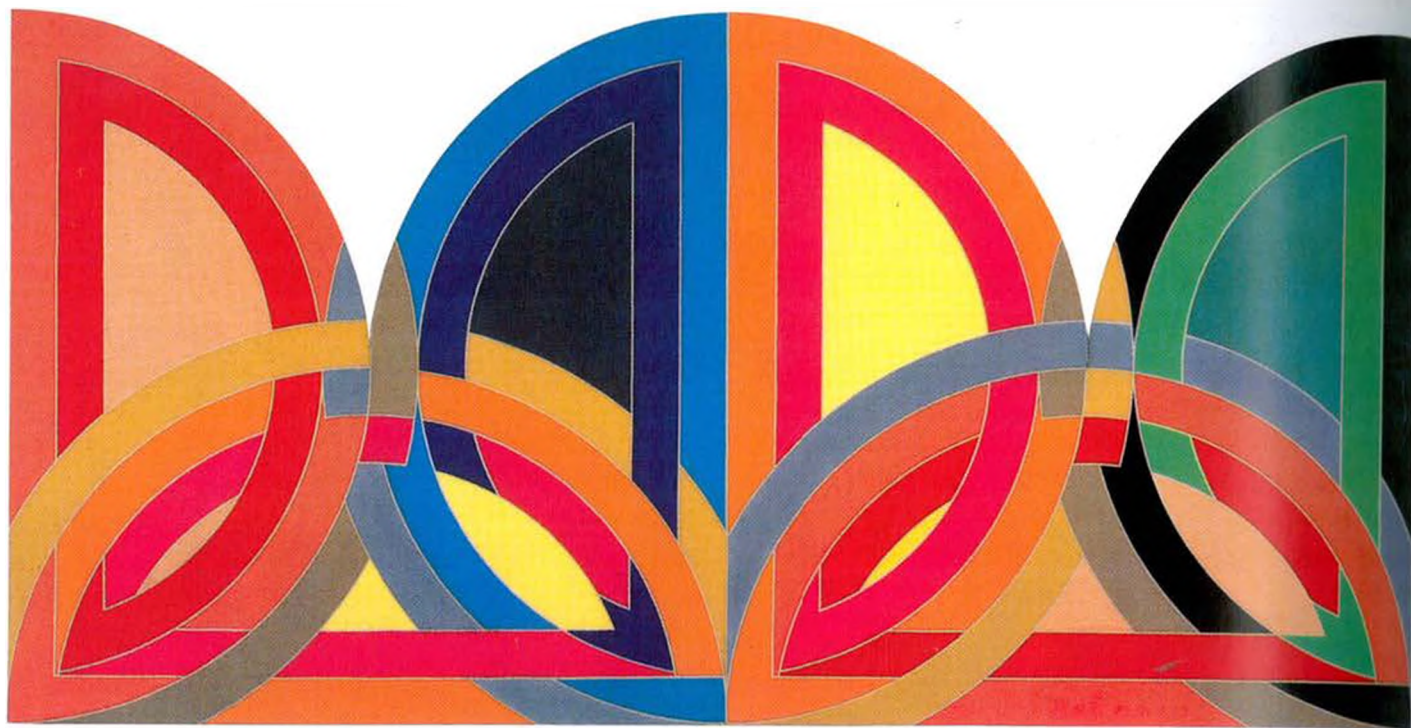


4 • Frank Stella, *Die Fahne Hoch!*, 1959

Esmalte negro sobre lienzo, 308,6 x 185,4 cm

de foco» en Johns, «lo que se ve es lo que se ve» en Stella (esta línea inexpressiva es su comentario más conocido sobre sus primeras obras).

«Hay dos problemas en la pintura», observó Stella de este mismo modo en 1960. «Una es averiguar qué es la pintura y la otra es averiguar cómo hacer una pintura». En efecto, su solución fue combinar los dos problemas, mostrar qué es la pintura mediante una demostración de su elaboración. Para su amigo de la universidad, el crítico Michael Fried, deseoso de incorporar a Stella a su narración de la abstracción moderna, esta lógica provenía del Cubismo pasando por Mondrian. Para su amigo del colegio, el minimalista Carl Andre, que trabajaba en una genealogía diferente de la modernidad, esta lógica era constructivista en su materialismo (Stella aplicaba «unidades idénticas, discretas», comentó Andre en una ocasión, «[que] no son franjas, sino pinteladas»). «Carl Andre y yo luchábamos por su alma», comentó Fried a posteriori, y el debate continuó al menos hasta mediados de la década de 1960. En 1960, Stella comenzó a usar pinturas metálicas (aluminio y cobre) y para paredes; también comenzó a dar forma a sus lienzos, primero con pequeñas muescas que redirigían las franjas, después



5 • Frank Stella, *Takht-i-Sulayman*, 1967

Polímero y polímero fluorescente sobre lienzo, 304,8 x 609,6 cm

con grandes adiciones de planos. A juicio de Fried, estas nuevas pinturas llevaron a cabo una pura opticalidad; para Andre significaban una materialidad banal. Para Fried, las nuevas formas estructuraban las imágenes «deductivamente», internamente, sin necesidad de una imagen encontrada como una bandera para hacerlo; esta forma hizo que las pinturas fueran aún más autónomas. Para Andre las formas invocaban objetos tridimensionales en el espacio real; sugerían una práctica específica de lugares, no una autónoma. En una palabra, *del mismo modo* que Johns respondió a ambas expectativas planteadas por Pollock y Duchamp con un enigma propio, Stella pudo ser reivindicado por algunos artistas y críticos como la personificación de la pintura moderna tardía y por otros como el origen de los objetos minimalistas.

Los dos bandos veían una lógica estricta en Stella, una lógica que proclama el bastidor cartografiado en el lienzo en las «Black Paintings», o la imagen que se hace coincidir con el soporte en las pinturas con muescas, de la pintura basada en formas conocidas y signos sencillos, etc. Pero a medida que las formas se volvieron más excéntricas, esta lógica se hizo más arbitraria. Imagen y soporte seguían siendo colindantes en la serie «Protractor» [5], pero comenzaron a entrar también en conflicto, y las estructuras no parecieron tan necesarias ni persuasivas. A mediados de la década de 1970 las obras se volvieron híbridos, ni pintura ni escultura, que primero citaban el *collage* cubista y la construcción constructivista, y después mezclaban diferentes códigos del arte histórico y moderno. Este *assemblage* se llevó en la década de 1980 hasta el punto de que fragmentos de formas semibarracas, cuadrículas torcidas, formas pop-geométricas y colores y gestos desorbitados pudieran chocar en la misma construcción de aluminio. Stella pareció pasar de un análisis moderno de la pintura a un pastiche posthistórico de estilos. Si una de las moralejas de Johns es que «nada en el arte es tan verdadero que su contrario no pueda vol-

verse aún más verdadero», una de las moralejas de Stella es que ninguna lógica pictórica está tan garantizada que no pueda ser negada.

Pero esta crisis de la lógica pictórica no es sólo suya. Señala una crisis más amplia en la historia de la modernidad en las décadas de 1970 y 1980, historias en las que se considera que un gran artista engendra al maestro siguiente en una línea de influencia estricta, y en las que la importancia de este heredero depende de que promueva la gran sucesión de artistas. Al igual que sus ángeles guardianes Fried y Andre, Stella es de una generación que posee una conciencia acentuada de la modernidad y un ambicioso sentido del lugar en su despliegue (o su deshacerse). En los debates acerca de este despliegue, hay una fina línea entre las narraciones historicistas de la influencia y la sucesión y otras explicaciones de la conexión y desconexión histórica. Las explicaciones historicistas pueden ser muy habilitadoras, de hecho enaltecedoras, pero también pueden ser limitadoras. «Stella quiere pintar como Velázquez», se dice que comentó Fried en una ocasión, «y por eso pinta franjas». El rigor mismo de la narración de la pintura implícita aquí —un rigor que ofrece conexión elevada con el pasado pero a costa de una severa reducción en el presente— sugiere por qué Stella podría haber querido salir de esta historia moderna tardía, quizás para rechazarla histriónicamente, aun cuando se le considera uno de sus principales protagonistas.

BIBLIOGRAFÍA

- FRIED, Michael, *Art and Objecthood*, Chicago, University of Chicago Press, 1998 [ed. cast.: *Objetualidad*, trad. Rafael Guardiola, Madrid, Antonio Machado Libros, 2004].
- JOHNS, Jasper, *Writings, Sketchbook Notes, Interviews*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1996.
- ORTON, Fred, *Figuring Jasper Johns*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1994.
- RUBIN, William, *Frank Stella*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1970.
- STEINBERG, Leo, *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art*, Londres, Oxford y Nueva York, Oxford University Press, 1972.
- VARNEDOE, Kirk, *Jasper Johns*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1996.

Lucio Fontana celebra su primera retrospectiva: utiliza asociaciones *kitsch* para cuestionar la modernidad idealista, una crítica ampliada por su protegido Piero Manzoni.

En las fechas en que se celebró la primera retrospectiva con todas las de la ley de su obra en el otoño de 1959 (en galerías de Roma y Turín), Lucio Fontana (1899-1968) acababa de iniciar la serie de *Tagli* (cortes) que dominaría los últimos diez años de su producción y se convertirían en su marca de fábrica (había expuesto sus primeros intentos en esa dirección, lienzos en colores pastel salpicados por muchos cortes de escasa longitud que databan del año anterior, en febrero en Milán y en marzo en París). Esta casi coincidencia tuvo sus pros y sus contras. Dramatizada por la secuencia fotográfica hábilmente puesta en escena por Ugo Mulas en la que se muestra el proceso de creación, desde la vacilación reflexiva del artista ante su lienzo en blanco hasta su contemplación satisfecha después del acto, el gesto iconográfico de Fontana —las finas cuchilladas de un lienzo monocromático tensado— eclipsaría el resto de su producción enormemente diversificada. El gran número de *Tagli* que invadirían el mercado en la década de 1960 y la retórica al estilo de Jano que generarían —panegíricos cuasi míticos a una supuesta «búsqueda de lo absoluto», por una parte, y exaltaciones hiperbólicas del teatro de la violencia, por otra, un dístico muy parecido al explotado conscientemente por Yves Klein— proyectaría una larga sombra sobre la seriedad de la empresa de Fontana.

La dialéctica de la vanguardia y el *kitsch*, anulada

Aunque ya en 1974 se había publicado un *catalogue raisonné* de su obra, no fue hasta finales de la década de 1980, después de la amplia exposición en el Centre Georges Pompidou de París, cuando la fortuna crítica de Fontana cambió y comenzó a ser considerado, por fin, como uno de los artistas europeos más importantes de la posguerra. Un reconocimiento tan tardío no es un fenómeno infrecuente en sí mismo, pero resulta especialmente sorprendente en el caso de Fontana, un artista que coqueteó sin ningún reparo con la industria cultural del periodo de reconstrucción (con una atracción especial por el tropel del *glamour*) y que nunca retrocedió ante ningún encargo de una pieza decorativa (desde el techo de una sala de cine o una tienda hasta la puerta monumental de una catedral). Es, de hecho, la inmersión de Fontana en el universo del *kitsch* lo que paradójicamente explica el lento surgimiento de su importancia, pues este reconocimiento sólo pudo suceder en el momento en que la oposición dialéctica entre *kitsch* y vanguardia que dominaba la crítica cultural desde los orígenes de la modernidad había comenzado a perder su primacía.

Teorizada de manera simultánea (e independiente) por Clement Greenberg y por Theodor Adorno como respuesta a las amenazas totalitarias del fascismo y el estalinismo, esta explicación dialéctica plantea que la obra experimental de la vanguardia es la única salvaguardia posible contra la delegación inevitable de cualquier práctica y forma de producción cultural en la condición de la mercancía bajo el dominio de la economía capitalista. Sin darse cuenta, Fontana fastidió este modelo explicativo consolidado. A diferencia de los *nouveaux réalistes* de la década de 1960 (que lo saludaron como a un precursor) o los artistas pop, no se rebeló conscientemente contra los efectos asfixiantes descritos por el argumento de Greenberg/Adorno elevando la mercancía degradada a la condición de artefacto cultural, una postura de oposición que no haría sino confirmar la fuerza del modelo dialéctico. Fontana no se apropió del *kitsch*, lo cual habría presupuesto un punto de vista crítico, de intelectual (pues, para explotar el *kitsch*, para disfrutar de la condición de *kitsch*, hay que situarse a cierta distancia de él, protegidos por una distancia irónica y por una confianza suficiente en el buen gusto propio). No tuvo que apropiarse del *kitsch* (ni podía hacerlo), pues estaba envuelto en él desde el comienzo mismo de su carrera: con Fontana, el denso muro que separaba el *kitsch* comercial del arte de vanguardia se había vuelto totalmente poroso, un esfuerzo deconstructivo que sólo se hace evidente si se examina la obra que ha sido eclipsada por los *Tagli*. Esto significa, en general, prestar atención a su escultura totalmente subestimada, teniendo presente que no comenzó a pintar hasta 1949, cuando tenía 50 años.

Hijo de un escultor comercial italiano que emigró a Argentina (y que se especializó en monumentos funerarios), Fontana estuvo expuesto a la personificación del *kitsch*: la escultura *pompier* del siglo XIX. Ingresó en la Escuela de Bellas Artes de Milán (*kitsch* académico) al término de la Primera Guerra Mundial, y en 1922 regresó a Argentina (donde emuló el *Art Deco*, a Maillol y el *kitsch* moderno de Archipenko). De nuevo en Italia seis años más tarde, sintió durante algún tiempo la tentación del revisionismo antimoderno del Novecento (*kitsch* revisionista), un movimiento que pronto recibiría el sello de aprobación del régimen de Mussolini.

Si hasta 1930 Fontana sólo había seguido el camino trillado de lo que podría llamarse un «mal gusto sancionado oficialmente», en ese año su aprobación del *kitsch* pasó a ser súbitamente *outré*, extravagante, en contradicción directa con la petición de decoro que hacía el Estado italiano, cuyos burócratas no tardaron en criticar esta nueva dirección en su obra. A la escultura «primitivista» y monocroma en



1 • Lucio Fontana, *Mariposa*, 1938
Cerámica policromada, 16 x 30 x 20 cm



2 • Lucio Fontana, *Ceramica spaziale*, 1949
Cerámica policromada, 60 x 60 x 60 cm

mármol *L'Uomo nero* (*El hombre negro*) que Fontana realizó en ese año le siguieron en 1931 esculturas de terracota esmaltada, bronce policromado, escayola dorada y cerámica, además de losas grabadas de cemento policromado. A pesar de la gran variedad de estilos empleados en estas obras (la mayoría de las losas de cemento son abstractas, las terracotas son «expresionistas-primitivistas», los bronce y las escayolas doradas son académicos), su denominador común es la policromía, un atributo de la escultura que tanto había ofendido a las sensibilidades del teórico del arte alemán Johann Joachim Winkelmann en el siglo XVIII, y que después había sido anatema para los artistas modernos. Es cierto que había habido antes notables transgresiones del tabú contra la policromía escultórica, por parte de Gauguin, Picasso y, más cerca de Fontana, la escultora constructivista polaca Katarzyna Kobro y el inventor de móviles estadounidense Alexander Calder. Pero a estos artistas les interesaba sobre todo someter a prueba los respectivos límites de la pintura y la escultura en su relación mutua, una investigación analítica que, como el propio Fontana descubrió después de un breve interludio moderno de abstracción geométrica a mediados de la década de 1930, tenía poco que ver con su empresa.

En vez de intentar «pintar en el espacio», Fontana se sumió de nuevo en una tradición premoderna, en concreto la de las estatuas y los objetos decorativos producidos en Francia durante el Segundo Imperio (1852-1871), donde el uso simultáneo de muchos materiales reintrodujo subrepticamente la policromía, con el fin de invertir los mismos términos de esta tradición. Pues mientras el *kitsch* académico veneraba el acabado y utilizaba el color para ocultar la materialidad del medio escultórico, Fontana convirtió el color en el emblema mismo de una materialidad radical, y su intrusión en el terreno de la escultura se convirtió en un brusco ruido que alteró la armonía homogénea que propugnaba el discurso estético. Las numerosas piezas de cerámica policromada que realizó a finales de la década de 1930 exa-

cerbaron con ganas la base obscena del mal gusto. Por ejemplo, sus *Leones* (1938), dos animales esmaltados acostados uno junto a otro, uno rosado, el otro negro (los colores de los genitales), y su nacarada *Mariposa* del mismo año [1] recuerdan los jarrones *Art Nouveau* de Émile Gallé (que Le Corbusier detestaba y cuya sexualidad floral entusiasmaba a los surrealistas).

El bajo materialismo de Fontana

De regreso en Argentina en la Segunda Guerra Mundial, Fontana siguió una vez más los pasos de su padre y se convirtió en escultor oficial: vuelta a empezar de cero, al estilo hiperacadémico. Pero sólo fue un paso atrás que permitió a Fontana saltar hacia delante, pues, en 1946, él y sus alumnos publicaron el *Manifesto bianco* (*Manifesto blanco*), en el que rompía con la abstracción y con la figuración, atacaba la estética, el racionalismo y el formalismo, y anunciaba su propio concepto de arte llamado Espacialismo (*Spazialismo*). Este texto, una llamada a una regresión atávica, es una invocación a crear un arte del instinto y de lo indiferenciado, un arte «en el que nuestra idea de arte no puede intervenir», un arte, por así decirlo, liberado de las ideas. En cuanto regresó a Italia en 1947, Fontana comenzó a realizar este programa en su obra.

Hizo un balance de su «bajo materialismo», empleando el término que Georges Bataille había elaborado en su revista *Documents*, es decir, un materialismo no cimentado en los conceptos, en el que la materia no está sometida a ninguna ontología sino que es el agente de la degradación de todo aquello que es «elevado». Aquí Fontana se interesaba por la policromía (en relieves neobarrocos, semiabstractos en terracota), pero después llegó con bastante rapidez a esculturas semejantes a montones de barro informes, que parecen defender la posibilidad de la informalidad, la manifestación material de lo que Bataille

llamó lo informe. A partir de ese punto, la policromía escultórica dejó de ser el medio esencial a través del cual Fontana emitió su grito escatológico, sino sólo uno entre muchos a medida que su bajo materialismo se acercó cada vez más a la tierra.

La comparación entre dos de sus esculturas permite situar con bastante precisión el momento en el que su obra se inclinó definitivamente hacia lo bajo. La primera, que data de 1947 y cuyo título actual es *Scultura nera* (*Escultura negra*), pues ahora es de bronce, aunque en un principio era de escayola coloreada, es una suerte de anillo hecho de bolas de materia, colocadas verticalmente como esos aros en llamas a través de los cuales se obliga a saltar a los animales en el circo. En el centro surge una excrescencia vertical, vagamente antropomórfica. La corona de bolas sigue delimitando un escenario, como un escenario en el que algo está a punto de suceder. El último vestigio de narración es erradicado por completo en la otra obra de Fontana, *Ceramica spaziale* (1949 [2]): una masa cúbica de materia negruzca, con reflejos brillantes e iridiscentes sobre una superficie sumamente agitada, parece haber caído al suelo como un enorme excremento. La geometría (la forma, la «idea» platónica) no se suprime aquí sino que se *degrada*, se rebaja hasta el nivel de la materia, que hasta entonces, en la historia de la cultura occidental, había tenido el cometido de «suprimir superando» (según la expresión clásica de la dialéctica hegeliana). Se asesta a la razón un «golpe bajo»: no hay antítesis, sólo una única obscenidad alojada en el castillo de naipes estético, que amenaza con derribarlo.

Ahora que había identificado su impulso como escatológico, Fontana pudo al menos comenzar a trabajar en la pintura sin tener que temer la idealización óptica que parecía acosar al medio (una idealización que habían provocado Aleksandr Rodchenko antes que él y Donald Judd después para abandonar por completo la pintura por el reino de los objetos). De hecho, en manos de Fontana, la pintura al óleo —el material más noble del arte pictórico— se convierte a menudo en una pasta repugnante, y los innumerables orificios que perforan sus mismos primeros lienzos (la serie *Buchi*, que va de 1949 a 1953) subrayan aparentemente la materialidad del soporte. Además, el cortejo de la «regresión infantil» por Fontana imprimió un nuevo giro lúdico a su inmensa sed de *kitsch*: desde las piedras preciosas falsas añadidas a sus lienzos perforados (a menudo pintados con los tonos almibarados del glaseado de una tarta de boda) de la serie *Pietre* (*Piedras*) de 1951-1958, a los destellos de polvo de diamante o los colores ácidos (rosa caramelo o verde manzana) de la serie de formato ovalado *La Fine di Dio* (*El fin de Dios*) de 1963-1964 [3] —por no hablar de la purpurina dorada—, Fontana no dejó de proclamar (en contra de Greenberg y Adorno, pero también en contra del esteticismo y la sencillez al estilo zen de sus pinturas de «cortes») que en medio del capitalismo tardío la única posición moralmente sostenible es la de la irresponsabilidad del niño pequeño descubriendo las centelleantes riquezas de un bazar. Y este «inocente» maravillarse se extendía a todos los terrenos preferidos del espectáculo del periodo de posguerra: la televisión (para la cual Fontana escribió un manifiesto y para la que esperaba trabajar); la moda (diseñó joyas y le encantaba que le solicitasen accesorios para sesiones fotográficas); ferias comerciales y decoraciones de discotecas, donde a menudo introducía lo que se convertiría en el uso típico de nuevos equipos como tubos de neón poco convencionales o luz negra.

El trasfondo esencialmente nihilista del arte de Fontana no pasó inadvertido para su compatriota mucho más joven Piero Manzoni

(1933-1963), a quien acogió bajo su tutela en 1957. Esta fecha señala el súbito comienzo de la carrera meteórica de Manzoni (hasta entonces su producción eran obras de estudiante no excesivamente prometedoras). Lo que desencadenó este despegue fue la exposición de monocromos azules de Yves Klein en enero de ese año en Milán, que Manzoni estudió con diligencia. Su primera respuesta estaba en deuda con la estética pauperista de otro mentor, Alberto Burri (1915-1995), cuyos *assemblages* de sacos de arpillera, a los que pronto siguieron piezas de plástico quemado, habían fascinado también a Robert Rauschenberg durante su estancia en Italia en 1952-1953. Resistiéndose al monocromo, Manzoni realizó «composiciones» en las que capas de alquitrán derretido se abren para desvelar, en vetas o cráteres, manchas de rojos o amarillos encendidos diversamente diseminados. Pero en 1958, con sus primeros *Achromes* (literalmente, «sin color») Manzoni importó esta postura *matérisite* y resueltamente antiidealista dentro del tropo moderno del monocromo, recientemente reactivado por Klein. Los *Achromes*, que son totalmente blancos, constituirían una serie en proceso hasta la muerte prematura de Manzoni a los 30 años de edad, pero evolucionaron espectacularmente durante ese breve lapso.

Al principio, con piezas hechas de cuadrados de algodón cosidos a una cuadrícula, o de hojas con listones, en ambos casos blanqueados con la terrosa pero lechosa sustancia del caolín (una arcilla superfina que se utiliza para fabricar la porcelana), los *Achromes* de Manzoni parecen sólo evocar una admiración auténtica por Klein (aunque la



3 • Lucio Fontana, *Concetto spaziale/La Fine di Dio*, 1963
Óleo sobre lienzo, 178 x 123 cm

▲ 1960a, 1967c

● 1953

1950-1959

censura definitiva del color podía interpretarse ya como un golpe a la estética grandilocuente de Klein, basada en gran medida en los efectos espectaculares de la saturación cromática). Pero pronto la extensa serie de obras blancas de Manzoni señalaría en la dirección de la Némesis última de Klein, es decir, Marcel Duchamp, y de ahí regresaría a Fontana para afilar su lección negativa. Esto se debe a que a diferencia de los primeros *Achromes*, cuyo material textil resaltaba su pertenencia a la tradición pictórica, la tanda siguiente, todavía bañada en caolín, se inclinó hacia la condición del objeto. Estos *collages* de hileras de panecillos apilados a la manera de cuadrículas, o de guijarros, producen una extraña combinación, mitad macabra, mitad ridícula, de abstracción (monocromo) y *readymade*. El paso definitivo es cuando Manzoni decide limitar su intervención al mínimo (sin *collage*, sin blanqueo) y usa fragmentos de materiales blancos intactos. En esta ocasión los materiales en cuestión, como espuma de poliestireno o fibra de vidrio, no tienen nada que ver con el ámbito de la pintura sino que, al contrario, evocan la toxicidad de la producción industrial y a los peligros de las obras de construcción (una realidad omnipresente en la Italia de la inmediata posguerra). Así, las *Nubes* de fibra de vidrio de Manzoni [4], en ocasiones fijadas en una caja de terciopelo rojo para tocar la fibra fetichista que conecta lo repugnante con el afecto erótico (una vez más, pueril), explican en detalle la naturaleza de la atracción de Fontana por el *kitsch*: es la cultura de la basura.

Además, y al burlarse directamente de la retórica del delirio autoral y el seudomisticismo de Klein, Manzoni se inclinaba una vez más hacia Duchamp para señalar los impulsos corporales que habían estado en el centro de la producción de Fontana. En contra de la pose de Klein y de su recurso a la inmaterialidad, Manzoni no concebía al artista como un superhéroe ideal sino como una máquina excremental: su edición de *Merda d'artista* (*Mierda de artista*), botes idénticos, todos numerados, que supuestamente contenían dicha materia, es el ejemplo más conocido de esta vertiente concreta de su obra, pero los



4 • Piero Manzoni, *Achrome*, 1962
Fibra de vidrio sobre cartón, 31 x 34 cm

▲ 1914, 1918, 1935, 1966a, 1993a



5 • Piero Manzoni, *Socle du monde*, 1961
Hierro, 82 x 100 x 100 cm

globos rojos que inflaba (*Fiato d'artista* [*Aliento de artista*]) y dejaba a su suerte final de desinflamamiento son quizás más elocuentes. Y no es casual que ese ataque irónico contra la idea misma del sujeto artístico, expresivo fuera de la mano con la investigación sobre la naturaleza de la marca. En 1959-1961, Manzoni generó mecánicamente una única línea que se bifurcaba simétricamente a lo largo de rollos de papel (que oscilaban entre menos de un metro y más de siete kilómetros). Cada una de estas *Líneas* estaba escondida individualmente en un tubo, lo cual significa que, en contra de otros gestos también empapados en una tradición duchampiana, como la *Tire Print* de Rauschenberg de 1953, las «líneas» propiamente dichas no son visibles: lo único que se ve es su tubo, la mayor parte de las veces de cartón pero en dos ocasiones de metal cromado —¿una burla de Brancusi?—, en tanto que el cilindro que contiene la *Línea* más larga está hecho de plomo.

Esta frustración deliberada de nuestra sensación visual como estrategia de resistencia contra la conversión de la cultura en espectáculo, una estrategia que convierte a Manzoni en una de las figuras paternas más importantes del Arte Conceptual, que llegó a su apogeo en *Socle du monde* (*Base del mundo*) [5], un paralelepípedo hueco de hierro en el que figura inscrito su título (y el subtítulo, *Hommage à Galileo*) escrito al revés, una «base del mundo» que rima con las fantasías regresivas de Fontana a la hora de señalar que, ante la indiferenciación entrópica que es el futuro que nos promete el capitalismo tardío, no hay otra solución que el deseo utópico de que todo mejore.

BIBLIOGRAFÍA

- BOIS, Yve-Alain, «Fontana's Base Materialism», *Art in America* 77, 4 (abril 1989).
CELANT, Germano (ed.), *Piero Manzoni*, Londres, Serpentine Gallery, 1998.
MANSOOR, Jaleh, «Piero Manzoni: "We Want to Organize Disintegration"», *October* 95 (junio 2001).
WHITE, Anthony, «Lucio Fontana: Between Utopia and Kitsch», *Grey Room* 5 (otoño 2001).
WHITFIELD, Sarah, *Lucio Fontana*, Londres, Hayward Gallery, 1999.

▲ 1953

● 1968b

1959_b

En la San Francisco Art Association, Bruce Conner expone *CHILD*, una figura mutilada en una trona realizada en protesta contra la pena capital: en la Costa Oeste, Conner, Wallace Berman, Ed Kienholz y otros desarrollan una práctica de *assemblage* y entorno más escabrosa que sus equivalentes en Nueva York, París y otros lugares.

En junio de 1957, agentes de la brigada antivicio del Departamento de Policía de Los Ángeles entraron en la Ferus Gallery que el futuro conservador y director de museo Walter Hopps y el artista Edward Kienholz habían inaugurado tres meses antes. Respondiendo a dos denuncias anónimas en relación con la primera (y última) exposición de la obra de Wallace Berman, los agentes de la brigada buscaron material pornográfico. Increíblemente, no repararon en la presencia del principal infractor, un escueto *assemblage* titulado *Cross* (Cruz) [1], que consistía únicamente en una cruz de madera deteriorada plantada en un cajón de madera, de la que colgaba, suspendida por una cadena de hierro en el extremo de su brazo izquierdo, una pequeña vitrina que enmarcaba el primer plano fotográfico de un coito heterosexual con la palabras latinas «Factum Fidei» (Acto de Fe). En su ciego afán por encontrar pruebas incriminatorias, hojearon el primer número de la revista de Berman, *Semina*, disperso entre otro material impreso en el suelo de un relicario del tamaño de una cabina telefónica titulado *Temple*. Se sintieron justificados, por fin, cuando centraron su atención en la reproducción, dentro de las páginas de la revista, de un mediocre dibujo surrealizante y en el estilo de la historia de la violación de una mujer por un monstruo con cabeza de fido. Tras incautarse de la publicación, detuvieron al artista en el acto.

Aquel acontecimiento constituye un doble indicador histórico: la miopía de los policías revela hasta qué punto la alfabetización visual ha evolucionado en medio siglo (después de decenios de cooptación de prácticas de vanguardia por la industria de la publicidad, nada podría ser más explícito ahora que el entonces ilegible *zoom* sobre cuatro muslos, dos pelvis, un pene y una vagina); el registro obsesivo y la detención señalan hasta qué punto ha cambiado la definición legal de la decencia pública durante el mismo periodo. La batida contra Ferus fue aislada –los Estados Unidos no habían superado todavía los años de McCarthy, aun cuando el senador derechista hubiera sido censurado por el Congreso en diciembre de 1954–. Sólo unas semanas antes de que se cerrara la exposición de Berman, la City Lights Bookstore de San Francisco, meca de la cultura *beat*, fue asaltada por dos agentes vestidos de paisano que detuvieron al propietario de la librería, Lawrence Ferlinghetti, por publicar –y (entonces ilegalmente) vender– el libro prohibido de poemas de Allen Ginsberg *Aullido*, en el que se cantaban (entre muchas otras cosas) el sexo gay y el consumo de drogas. Siguió un juicio de inmensa trascendencia: el 3 de octubre de 1957, Ferlinghetti fue declarado no culpable por un juez (sorprendentemente, un juez conservador) que alegó que el libro, cualesquiera



1 • Wallace Berman, *Cross*, 1956-1957

Madera, metal, cadena y fotografía, ca. 274, 3 x 152,4 cm

1950-1959

que fuesen sus méritos, era merecedor de la protección constitucional. Berman no tuvo tanta suerte, y habría tenido que cumplir una condena de prisión si un amigo actor no hubiera aparecido con el dinero de la fianza. Echando pestes contra el juicio, gritó: «No hay justicia, sólo hay venganza». Destrozado, se trasladó a San Francisco y juró que no volvería a exponer en una galería de arte comercial, y dedicó la mayor parte de su energía a la edición de *Semina*, un faro de la contracultura hasta que dejó de publicarse en 1964.

La estética de Berman critica la cultura de masas

Más o menos por esas fechas, Berman se trasladó de nuevo a Los Ángeles (a la comunidad hippy de Topanga Canyon), donde vivió en una choza llevando una existencia de semi-ermitaño hasta su muerte en un accidente de automóvil a la edad de cincuenta años, organizando ocasionalmente exposiciones caseras de sus obras. Poco conocido pero apreciado por sus amigos, para quienes era un modelo de integridad, su producción se limitó esencialmente a dos categorías: las piedras que cubría con letras hebreas y los *collages* titulados *Verifax*. Los guijarros eran una continuación de una tendencia iniciada en los dibujos sobre papel de pergamino rasgado y manchado de madera que había expuesto en su malhadada exposición de Ferus: montados sobre lienzo, estos fragmentos imitaban la exhibición de hallazgos arqueológicos, en concreto los de los rollos del Mar Muerto, pero con la importante diferencia de que los grupos de letras de Berman no se unían formando palabras. Aunque los *collages* de *Verifax* —para los que utilizó, como indica su nombre, un antepasado de la fotocopiadora— no hacían referencia a un pasado tan antiguo, su tono sepia y sus imágenes difuminadas transmitían una sensación nostálgica de lo vestigial. Respondiendo a la estrategia entrópica de repetición de Andy Warhol, que Berman conoció en la famosa exposición de «Campbell's Soup» de Warhol en 1962 en la Ferus Gallery, estas obras son un canto a la subjetividad de la memoria como arma contra la «cultura de masas». Un elemento invariable se multiplica (la mayoría de las ocasiones en formación de cuadrícula) en cada uno de los *collages* de *Verifax*: una mano sostiene un pequeño transistor de AM-FM, cuyo frontal es paralelo al plano del cuadro (la cuadrícula más pequeña da cabida a cuatro de estas unidades, la mayor a 56). Los elementos variables son las imágenes insertadas donde debía estar el altavoz de la radio (generalmente, fotografías de un artículo aislado: un torso desnudo, la luna, la tierra, una serpiente, un guerrero indígena americano, un jaguar, el Capitolio de los Estados Unidos, un árbol, una iglesia, una rosa, un papa, una pistola, etc.), señales de información rescatadas del mundo exterior, mensajes lanzados al mar, cuya suma constituye jeroglíficos indescifrables pero aun así afirma la posibilidad de escapar del universo orwelliano. Esa ingenua esperanza —fundamento de buena parte de la contracultura hippy de la década de 1960— se convertiría en blanco fácil del desprecio cínico de Warhol.

Los *assemblages* de Conner se oponen a la «sociedad»

Uno de los amigos más cercanos de Berman durante su estancia en San Francisco, Bruce Conner, mantuvo la misma firmeza en su rechazo de las reglas del juego del sistema, en concreto las que rigen la ca-

rrera del artista: en cuanto una clase concreta de obra le conseguía algún reconocimiento, dejaba de producir, para reaparecer unos años después con obras pertenecientes a un género o medio totalmente distintos. Los *assemblages* que comenzó a crear en 1957 fueron puestos en el mapa por el deliberadamente repulsivo *CHILD* (Niño), expuesto en 1959 en San Francisco [2]. Basado en el célebre caso de Caryl Chessman, un recluso del corredor de la muerte condenado por abusos sexuales y ejecutado en la cámara de gas en San Quintín dos años después en medio de una campaña internacional inmensamente ruidosa para salvar su vida, consiste en la figura mutilada de un hombre del tamaño de un niño (al menos, ataviado con genitales masculinos adultos) modelada en cera marrón, atada a una trona por tiras de medias de nylon, boquiabierto, sus extremidades parcialmente amputadas, su carne como magma bulboso.

Aunque *CHILD* puede ser la escultura más conocida de Conner, se aleja de sus otros *assemblages*. Como éstos, acoge las medias de nylon que pronto serían un elemento de firma. Pero a diferencia de *CHILD*,



2 • Bruce Conner, *CHILD*, 1959

Figura de cera con nylon, tela, metal y bramante en una trona, 87,9 x 43,2 x 41,9 cm

cuyo sencillo mensaje es patente (la pena de muerte es brutal), la mayoría de las obras de Conner de finales de la década de 1950 y principios de la de 1960 no sólo son notablemente polisémicas –con su despliegue de objetos y fotografías recogidos de diversos sectores de la vida y fijados a diversos soportes–, sino también a menudo difíciles de percibir, como las medias de nylon que cubren sus elementos diferenciados y ayudan a mantenerlos en su sitio se llenan lentamente de polvo y terminan funcionando como velos [3]. Al igual que las primeras piezas de Berman, los *assemblages* de Conner abundan en imágenes religiosas y eróticas (crucifijos, cuentas de rosario, el rostro de Cristo, mujeres desnudas, etc.), pero incrustadas dentro de las basuras obsoletas que se encuentran en una tienda de cosas de segunda mano (puntillas, lentejuelas, joyas falsas, flores de plástico, peluquines, artículos cosméticos recargados de una triste *drag queen*, etc.). La sensación de «pasado» que destilan no se basa en la ilusión de que es posible recuperar y entender la memoria, sino en la acumulación de basura patética.

La primera vez que Conner reivindicó para sí identidad como artista fue en 1958 cuando, con el poeta Michael McClure, fundó la Rat Bastard Protective Association (RBP), y fue la del trapero o rebuscador en la basura por antonomasia (el nombre de la Asociación se basaba en el de una empresa de recogida de basura de San Francisco: The Scavengers' Protective Association). Los rebuscadores profesionales «recorrían la ciudad con grandes camiones, recogiendo la basura vaciando los cubos en grandes piezas de arpillera planas», declaró Conner a Peter Boswell. «Se lo cargaban a la espalda y lo vertían en el camión. O, cuando el camión estaba lleno, las colgaban a los lados como grandes testículos dispares. De modo que utilizaban todos los restos, desperdicios y parias de nuestra sociedad. Los que hacían esto eran considerados las personas más bajas empleadas por la sociedad». Del mismo modo, RBP era para la «gente que hacía cosas con los desechos de la sociedad, que también eran aislados o alejados de la participación plena en la sociedad». No es sólo su exaltación del paria lo que más diferencia la postura de Conner de la de un Robert Rauschenberg y aún más de la de los entonces emergentes artistas *pop*, sino también el hecho de que el contenido de los cubos en los que hurgaba era decididamente retro (las iniciales de RBP, señala Boswell, pretendían evocar «PRB», las de la Hermandad Prerrafaelita [Pre-Raphaelite Brotherhood]). Las cosas que recogía para sus *assemblages* eran anteriores al Holocausto, anteriores a Hiroshima, anteriores a la Guerra Fría, no los desechos contemporáneos del auge industrial de la posguerra, no el excedente de imágenes vacías producidas por los medios de comunicación. Durante varios años, y como los amigos de la generación *beat*, Conner se identificó con la bohemia del siglo XIX que Walter Benjamin, en su ensayo sobre el poeta francés Baudelaire (1821-1867), «El París del Segundo Imperio en Baudelaire», estrechamente vinculado a la figura del rebuscador en la basura. Pero al igual que Theodor Adorno en una dura carta en la que criticaba la romantización del *chiffonnier* (trapero) de Baudelaire por Benjamin, podría haber llegado a la conclusión de que el mero reciclado de basura anticuada no constituía un medio sostenible de escapar de la omnipresente condición de mercancía. El éxito comercial de sus *assemblages* le molestaba, y cuando llegó al punto de ser apodado el «maestro del nylon», buscó fórmulas para cambiar de trayectoria. Se trasladó a México en 1961 y abandonó gradualmente su producción de objetos (en primer lugar, no había basura, la pobla-



1950-1959

3 • Bruce Conner, *THE TEMPTATION OF ST. BARNEY GOOGLE*, 1959
Assemblage, madera, medias, residuos, 140 x 60 x 22 cm

1950-1959

ción pobre local era mucho más experta que él en hacer uso de los desperdicios). Su último *assemblage* propiamente dicho data de 1964, tras su regreso a los Estados Unidos.

En paralelo a sus *assemblages*, Conner había comenzado a hacer películas a partir de material filmico encontrado. La primera, titulada *A Movie*, data de 1958 y marca la pauta de todas las posteriores, un tono que difiere claramente de la nostalgia de sus objetos por cuanto consiste en una deconstrucción agresiva del medio mismo. *A Movie* comienza convencionalmente con su título y el nombre del realizador (que se suprimiría en obras posteriores), pero a esto le sigue la cuenta atrás (este fragmento de ruido blanco que normalmente no se ve aparecería en la mayoría de las películas de Conner y sería el material exclusivo de *Leader*, en 1964). La «primera» imagen (una mujer desvistándose) es introducida velozmente durante la cuenta atrás que se reanuda para terminar en una pantalla en blanco seguida del rótulo familiar: «The end». ¡Y esto es sólo el principio! La rápida sucesión de miniclip que componen la mayor parte de los 12 minutos de película constituye una sobredosis de montaje. Muy pocas secuencias destacan (la más memorable es quizás la del comandante de un submarino que mira por el periscopio, el plano cambia y se ve una chica atractiva con atuendo básico, de nuevo el comandante que baja el periscopio, el lanzamiento de un torpedo y un hongo atómico, todo ello en cuestión de segundos). La velocidad es abrumadora, esto forma parte de la lección de *A Movie*. La sobrecarga de imágenes de Conner pretendía ser una crítica de los medios de manipulación psicológica cada vez más eficientes de los medios de comunicación en la era de la televisión que se desarrollaba a pasos agigantados. Para su sorpresa, este *collage underground* y casero, junto con su segunda película del mismo estilo, el homenaje que realizó en 1961 a Ray Charles, titulado *Cosmic Ray*, pronto adquirió la condición de obra de culto, lo que le indujo, como era de esperar, a abandonar el medio cinematográfico. Pero en este caso su desertión fue pasajera: cuando regresó al cine varios años después (hizo 25 películas de 1964 a 2002), la velocidad no era ya de fundamental importancia; en su lugar estaban la repetición y la cámara lenta. En *Report* (1963-1967), varias secuencias televisadas del asesinato de Kennedy se repiten muchas veces con diferentes bandas sonoras; en *Marilyn Times Five* (1968-1973) es una canción de Monroe lo que se repite mientras el material filmico encontrado de una *starlette* posando semidesnuda como si fuera la actriz se empalma en tiempos irregulares, la secuencia nunca empieza en el mismo punto en cada una de las cinco «tomas», y sólo se desvelan poco a poco sus diversos «actos sexuales» (simulación de una felación a una botella de Coca-Cola, o acariciarse el abdomen con una manzana).

Alterar su identidad había sido una de las estrategias preferidas de Conner desde el principio. La invitación a su primera exposición individual, en 1959, anunciaba, con orlas negras: «Obras del difunto Bruce Conner». En 1964, planeó una convención nacional de Bruce Conner en un hotel Holiday Inn, a la que estarían invitados todos sus homónimos («Todos los invitados se registrarán en el hotel con el nombre de Bruce Conner. Principales discursos y elección de cargos. Las actas de la reunión: "Conner elegido presidente. Bruce Conner elegido vicepresidente. Bruce Conner, tesorero. Bruce Conner disiente de Bruce Conner en este punto"»). Aunque la idea nunca se llevó a cabo, generó diversos accesorios como las falsas columnas de anuncios que colocó en *Joglers*, una pequeña revista literaria publicada por estudiantes de Harvard, utilizando el nombre, la profesión y la direc-

ción de varios de sus «gemelos». Otro subproducto de su convención conceptual fue un juego de dos insignias (la roja dice «I AM BRUCE CONNER» [Soy Bruce Conner], y la verde «I AM NOT BRUCE CONNER» [No soy Bruce Conner]) que volvió a utilizar unos años después cuando hizo campaña para el cargo público de alcalde de la ciudad de San Francisco. Cuando tuvo que especificar su profesión en un cuestionario oficial para su candidatura, Conner respondió: «Mi negocio o profesión es Nada», lo que le valió los votos de 5.228 ciudadanos el 7 de noviembre de 1967.

Pocos de sus votantes sabían que dos meses antes la revista *Artforum* le había dedicado un artículo totalmente ilustrado, firmado por Thomas Garver y titulado «Bruce Conner Makes a Sandwich» (Bruce Conner hace un sandwich). Basándose en la famosa serie publicada en *Artnews* a partir de finales de la década de 1940 (el más memorable de los cuales fue «Pollock Paints a Picture» (Pollock pinta un cuadro), de Robert Goodnough, en marzo de 1951), imitando incluso su diseño con la firma del artista incluida en el título, el artículo daba exactamente lo que prometía, la crónica terriblemente pormenorizada de una «creación»: la comida también debe ser preparada, y es tan consumible como el arte, pero proclama de manera más honesta el destino común de ambos, que termina en excremento mientras el arte acaba en marcos dorados o en el cubo blanco de una galería.

La parodia era la vía preferida para ausentarse, la autoinmolación su arma más devastadora contra la sublimación. Pero su burla de *Artforum* no se dirigía sólo a su propia (pasada) práctica; Conner arremetía contra todo el espíritu del arte basura, a la sazón tan académico ▲ zado en cuanto movimiento como el Expresionismo Abstracto lo había sido diez años antes. A la vista de la última imagen reproducida en el artículo (la «obra de arte terminada» —es decir, el sandwich— a toda página), podría concluirse fácilmente que sus principales objetos ● de ridículo eran los *tableaux pièges* de Daniel Spoerri (uno de ellos se incluyó en la exposición «The Art of Assemblage», celebrada en 1961-1962 en el Museum of Modern Art, en la que Conner participó y cuyo último escenario fue San Francisco). Pero es más probable que su despecho tuviera un blanco más cercano, el único practicante del *assemblage* de California que alcanzó muy pronto —y mantuvo— fama internacional: Ed Kienholz (1927-1994).

Kienholz se esfuerza demasiado

A primera vista, la producción escultórica de Kienholz —desde objetos aislados hasta instalaciones de gran formato como *The Portable War Memorial* de 1968, a las que llamó *tableaux*, es de suponer que por el antiguo pasatiempo aristocrático del *tableau vivant*— parece compartir la misma estética que la obra de Conner y la de Berman. Pero una brecha separa la concepción del arte de Kienholz de la de éstos (aun cuando consideraba a Berman su mentor desde que acogió la exposición de éste en Ferus). Al contrario de los *assemblages* decididamente ambiguos y a menudo oscuros creados por sus colegas, cada una de las obras de Kienholz combina elementos cuya información semántica circula en una sola dirección, y la suma total alimenta a la fuerza al espectador con un mensaje unidimensional pesado e inconfundible. Mientras que *CHILD* representa una excepción en la obra de Conner —es su *assemblage* menos equívoco—, *The Psycho-Vendetta Case*, de 1960, basado en la misma historia de Caryl Chessman, es típico de la

▲ 1947b, 1949

● 1960a



1950 - 1959



Ed Kienholz, *The Psycho-Vendetta Case*, 1960
Madera pintada, lienzo, latas y esposas. 58,4 x 55,9 x 40,6 cm



5 • Ed Kienholz, *Portable War Memorial (memorial de guerra portátil)*, 1968

Construcción de entorno con máquina de Coca-Cola operativa, 289 x 243,8 x 975,4 cm

redundancia maníaca de Kienholz [4]. Para asegurarse de que el espectador irá al grano, Kienholz alude en el título al célebre episodio del juicio y la ejecución de Sacco y Vanzetti en la década de 1920 (testimonios amañados, pruebas falsas, enjuiciamiento tendencioso) y al inmenso escándalo internacional que acompañó a aquella espectacular crisis del sistema de justicia estadounidense. En el exterior de la maleta de madera, citando a Walter Hopps, «en el "California Seal of Approval" aparece Mickey Mouse sentado a horcajadas sobre el oso que es el símbolo de California. En el interior, se presenta al espectador el trasero de un Chessman esposado. Si mira por el visor del periscopio a la parte superior del torso, la boca del espectador queda alineada con el ano de la figura. El mensaje visible en el interior dice: "Si cree en el ojo por ojo y diente por diente, saque la lengua. Límite tres veces"». La descripción es un tanto inexacta (a menos que la suma de un trasero, unos testículos y unos muslos puedan llamarse torso) y, por añadidura, es incompleta; por ejemplo, no menciona que la figura está modelada con tela de rayas (léase: preso); que está manchada de rosado sucio (léase: sangre); ni que dos grotescos brazos salen de la parte posterior de la caja para sostener el periscopio (léase: estrangulamiento); ni que la tapa abierta está adornada con las banderas de los Estados Unidos y California (léase: gobierno criminal). Pero apenas importa: Kienholz nunca comprendió que al acumular múltiples símbolos de la misma idea, al margen de la nobleza de esa idea, cedía ante la peor táctica de los medios de comunicación contra la que Berman y Conner habían luchado para mantener a raya. Cualquiera que fuese el tema elegido —el aborto, el pésimo trato a los presos o los pacientes de instituciones psiquiátricas, la violación, la prostitución, los accidentes

de automóvil, la embriaguez, la guerra, el aburrimiento, etc.—, Kienholz nunca tenía fe en su público (ni en sus defensores, a quienes siempre proporcionaba largas citas en las que descifraba minuciosamente los elementos de sus alegorías perfectamente claras). Como cualquier anuncio, sus obras son dichos ingeniosos que se introducen en la cabeza del espectador con un bate de béisbol que destroza el cráneo. La renuncia a la ley de la mercancía no podía ser más absoluta. Con los espectaculares *tableaux* de Kienholz, llenos de la violencia sensacionalista a la que Hollywood y los noticiarios de televisión nos han hecho adictos, el arte basura, en otros tiempos concebido como una estrategia de resistencia, había cerrado el círculo [5].

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor, y BENJAMIN, Walter, *The Complete Correspondence, 1928-1940*, ed. Hans Lönitz, trad. Nicholas Walker, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1999 [ed. cast.: *Correspondencia (1928-1940)*, trad. J. Muñoz Veiga y V. Gómez Ibáñez, Madrid, Trotta, 1995].
- BENJAMIN, Walter, «The Paris of the Second Empire in Baudelaire», capítulo sobre la bohemia, en *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, trad. Harry Zohn, Londres, New Left Books, 1973 [ed. cast.: «El París del Segundo Imperio en Baudelaire», en *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, trad. Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1998].
- BOSWELL, Peter et al., *2000 BC: The Bruce Conner Story Part II*, Minneapolis, Walker Art Center, 2000.
- HOPPS, Walter (ed.), *Kienholz: A Retrospective*, Nueva York, Whitney Museum of American Art, 1996.
- KNIGHT, Christopher, «Instant Artifacts» y «Bohemia and Counterculture», *Wallace Berman: Amsterdam, Institute of Contemporary Art*, 1992.
- PHILLIPS, Lisa (ed.), *Beat Culture and the New America 1950-1965*, Nueva York, Whitney Museum of American Art, 1996.

El Museum of Modern Art de Nueva York monta «New Images of Man»: la estética existencialista se extiende a una política de Guerra Fría de la figuración en la obra de Alberto Giacometti, Jean Dubuffet, Francis Bacon, Willem de Kooning y otros.

En los siglos XX y XXI, los historiadores han manifestado una preocupación creciente por el fenómeno de la repetición, no como Hegel lo describió al decir que en la historia todo sucede una vez, sino tal como Marx lo amplió al corregir lo que Hegel «se olvidó de agregar: una vez como tragedia y la otra como farsa» (*El joven Brumario de Luis Bonaparte* [1852]). Este doble paso histórico puede parecer inaplicable a la totalidad de la lucha permanente entre la representación y la abstracción que persiguió la historia de la primera modernidad y que representaría los intentos de la academia de aferrarse a formas clásicas de figuración a medida que las inclinaciones utópicas del arte avanzado intentaban abrir camino hacia una visión desconocida.

El ascenso del fascismo, sin embargo, provocó una reestructuración de este campo, sobre todo en Francia, cuando el gobierno del Frente Popular unió a las fuerzas liberales y comunistas en una campaña antinazi que utilizó el «humanismo» como consigna y lanzó un llamamiento a los artistas para que se comprometieran políticamente, lo cual significaría abandonar sus formas elitistas de vanguardia y hacer accesible su arte a las clases trabajadoras. De este modo la representación figurativa tal como se aplicaba al arte se había arrancado del privilegio protegido de la academia para ser una cuestión de trascendencia histórica mundial. Además, esta versión del realismo no sólo se relacionaría con un momento histórico que se extendió desde finales de la década de 1930 hasta los años de la guerra, por lo que se consideró un producto de la política de la Resistencia y la Liberación, sino que también se estableció su singularidad por los términos existencialistas de uno de sus principales teóricos, el filósofo Jean-Paul Sartre.

El hombre en una situación

Como su demostración perfecta, la estética del existencialismo se centraba en la transformación que la escultura de Alberto Giacometti (1901-1966) había experimentado durante estos años. Hasta 1935 se fundamentaba en unas imágenes de sueño de origen surrealista, expresadas en formas que avanzaban hacia la abstracción; durante la guerra renació en términos decididamente figurativos, basados en el trabajo a partir del modelo y comprometidos con lo que Sartre siempre demandaría: el hombre en una situación.

Pero si la tragedia de la guerra había producido este realismo del sujeto humano arrojado a la total incertidumbre de la «existencia»

—una existencia no lastrada por los absolutos reconfortantes de una «esencia» (un conjunto de leyes, verdades o condiciones universales) que la habían precedido y podían por tanto prescribirla—, los años que siguieron convertirían la estética existencialista (de la que hablaremos más adelante) en farsa. Cuando la década de 1940 de la posguerra pasó a ser la década de 1950 de la Guerra Fría, con su Plan Marshall y su Pax Americana, el existencialismo se convirtió en un producto de la industria cultural y se encontró vistiendo calzón de torero y cantando con Juliette Greco en tugurios de jazz. «El hombre en una situación» se convirtió en una consigna junto con «La existencia precede a la esencia», y ambas, en relación con la estética, pudieron utilizarse para promover prácticamente cualquier clase de realismo, como sucedió con la exposición «New Images of Man», que el Museum of Modern Art de Nueva York organizó en 1959.

En este contexto, todas las rupturas con el código de la abstracción se consideraban parecidas entre sí. Y así, la serie «Woman» de Willem de Kooning, apartándose del molde totalmente no figurativo de su producción expresionista abstracta, o los cuadros blancos y negros de Jackson Pollock de 1951, que permitían asimismo el reingreso de imágenes reconocibles en las madejas abstractas de sus cuadros de goteo anteriores, se propusieron como algo comparable a la renuncia de Giacometti al Surrealismo. No importaba que las mujeres de De Kooning no estuvieran tanto en una «situación» de temor existencial como de juguetona publicidad estadounidense, pues estaban inspiradas en las voraces sonrisas de los anuncios de cerveza de Miss Rheingolds y en las *starlettes* cinematográficas que se encontraban en las revistas satinadas. Tampoco importaba que el momento figurativo de Pollock durase sólo un año antes de que volviera a un intento desesperado de conectar de nuevo con la abstracción en los pocos años que le quedaban hasta su muerte. Con su intento de usar a una generación anterior de «realistas» —Giacometti, Jean Dubuffet— a modo de vehículo para justificar una generación intermedia —De Kooning, Pollock, Francis Bacon (1909-1992)—, «New Images of Man» se implicó en la promoción de una tercera generación de neoexpresionistas —Karel Appel, César (1921-), Richard Diebenkorn (1922-1993), Leon Golub (1922-2004), Eduardo Paolozzi— como un «nuevo» movimiento en el preciso instante en que el *Pop Art* iba a entrar en escena y a arrojar al vertedero de la historia todas estas ideas sobre la vinculación entre lo figurativo y lo expresivo.

Para comprender la distancia que separaba la estética de 1948, el año en que Sartre escribió «La búsqueda de lo absoluto», su ensayo para el catálogo de la primera exposición de Giacometti desde su



1 • Alberto Giacometti, *Femme debout (Leoni)*, 1947
Bronce, 135 x 14,5 x 35,5 cm

abandono del Surrealismo, y 1959, cuando apareció «New Images of Man», es necesario saber un poco más acerca del existencialismo y de cómo engranó con el proyecto de Giacometti después de la guerra. Irónicamente, los escritos filosóficos de Sartre comenzaron en el mismo campo de la práctica surrealista de Giacometti, es decir, con una investigación del campo de las imágenes mentales: sueños, fantasmas, recuerdos, alucinaciones. Pero con este libro, *Lo imaginario* (1940), el interés de Sartre no era decididamente cantar el mundo imaginario como producto de un inconsciente que brotaba dentro del sujeto, como había hecho el Surrealismo. De hecho, toda la posición filosófica de Sartre era que no hay un «inconsciente», pues no hay contenidos de la consciencia en su interior de los que pueda conocer o, como en el caso del inconsciente, desconocer.

Sartre comienza con la percepción, adoptada de la fenomenología de Edmund Husserl, de que la conciencia es siempre conciencia de algo distinto de sí misma. Es lo que Husserl llamaría «conciencia intencional», lo cual significa que nace solamente en el acto de percibir, captar, dirigirse hacia un objeto. Así pues, es siempre un movimiento más allá de sí, una proyección que se vacía, sin dejar atrás ningún «contenido». La conciencia es «no reflexiva»: no me oigo hablar en mayor medida que me veo ver. Vacía y transparente, la conciencia se atraviesa sin encontrar nunca nada en su camino cuando se dirige al objeto. Y ese objeto se caracteriza por su propia trascendencia, su condición de exterior a la propia conciencia.

El resultado de esta exteriorización es que el hombre deviene uno con sus proyectos, con el mundo que le motiva y que es el escenario del ejercicio de su libertad. Este acto de síntesis, esta unidad con el mundo, se opone en el pensamiento de Sartre a la filosofía de la inmanencia, en la que la conciencia intenta siempre capturarse en su propio espejo: verse viendo, tocarse tocando. Este intento de análisis, sostiene Sartre, solamente duplica el sujeto. Como explica Denis Hollier en su estudio sobre Sartre, «De esa imposibilidad de que el sujeto se capte a sí mismo proviene su necesidad de desdoblarse cada vez que se acerca a sí mismo. [...] De modo que un sujeto que se toca, se divide al tocarse, se vuelve contiguo a sí mismo, se encuentra (y se pierde) junto con él mismo, siendo su vecino, habiendo ocupado su lugar».

La conciencia reflexiva, el pensamiento analítico, el intento de captarme en el acto de ser yo, es pues siempre serial, repetitivo, sólo produce una suma de partes contiguas. En cambio, la síntesis de la que habla Sartre despoja al hombre de sus mismas propiedades: haciéndole sólo lo que él hace, sólo sus hechos, sólo lo que le une a su situación en el mundo.

Los dos modelos de esta síntesis totalizadora de Sartre fueron la unidad de la obra de arte y, como consecuencia de la Resistencia y de los días vertiginosos de la Liberación, lo que llamaría el «grupo en fusión», una colectividad real, aunque efímera. Y en la escultura de Giacometti después de la guerra pudo cantar los dos a la vez. Por una parte, Giacometti había creado sus esculturas como figuras para ser siempre vistas desde cierta distancia, situadas a siete, diez o los metros que fueren de su espectador, sin importar lo cerca que éste llegase a estar [1]. «Giacometti», escribió Sartre, «ha restituido un espacio imaginario e indivisible a las estatuas. Fue el primero que pensó en esculpir el hombre tal como aparece, es decir, desde lejos.» Y puesto que esto es el hombre tal como es percibido, procede que estas esculturas sean todas verticales, ya que Sartre equipara la percepción con el caminar, atravesar el espacio, hacer cosas, del mismo modo que vincula

la imaginación con el reposo del cuerpo. Si se sueña que se está acostado –como en el caso de las mujeres dormidas anteriores del escultor–, uno se percibe poniéndose de pie.

Y el hombre así esculpido, así imbricado con el campo de la percepción en el que es captado nunca es otra cosa que una síntesis en la que el cuerpo es uno con sus proyectos. Del mismo modo que las pinturas rupestres, en las que las siluetas «esbozaban un futuro etéreo, para comprender estos movimientos, era necesario partir de sus propios objetivos –esta baya que hay que recolectar, ese espino que hay que eliminar– y no de su causa», la escultura de Giacometti, escribe Sartre, «ha suprimido la multiplicidad. Es la escayola o el bronce lo que puede dividirse: pero esta mujer que se mueve dentro de la indivisibilidad de una idea o de un sentimiento, no tiene partes, aparece totalmente y de una vez».

Además, a este efecto de unidad de percepción se añade, en la obra de Giacometti, el afecto del «grupo en fusión» [2]. Porque el triunfo de esta escultura es que cada figura revela al hombre «tal como aparece en un mundo intersubjetivo [...] [y] a una distancia humana apropiada: cada una nos muestra», insiste Sartre, «que el hombre no está ahí primero y para ser visto después, sino que él es el ser cuya esencia ha de existir para otros». Hubo otros autores, sin embargo, para los cuales el aislamiento y la inmovilidad de las figuras de Giacometti, algunas de ellas presentadas incluso en estructuras a modo de jaulas, definían la «intersubjetividad» como una condición de separación inquebrantable, soledad y temor. En consecuencia, Francis Ponge ofreció su propia interpretación en 1951: «El hombre –y sólo el hombre– reducido a un hilo –en la condición ruinosa, el sufrimiento del mundo– que se busca a sí mismo –partiendo de la nada–. Enjuto, desuado, escuálido, todo piel y hueso. Yendo y viniendo sin razón alguna entre la multitud».

De hecho, esta idea de marcar y enjaular sería el sello distintivo de una posición existencialista menos optimista que la de Sartre, menos centrada en proyectos de compromiso orientados hacia un futuro y más al temor, a lo que Friedrich Nietzsche había llamado las «heridas de la existencia» o lo que Martin Heidegger llamaría ansiedad, a saber el miedo a «la nada» o al no ser que está detrás de la existencia. A principios de la década de 1930, cuando se publicó en Francia el ensayo de Heidegger *¿Qué es metafísica?*, la vanguardia literaria francesa encontró la idea del no ser liberadora, excitante. Raymond Queneau, un ex surrealista, hacía hablar en «heideggeriano» a un personaje de su primera novela, *Le chiendent* (1933), aunque era portero. Cavilando sobre una barra de mantequilla, dice: «el trozo de mantequilla no es todo lo que es, no ha sido siempre y no será siempre, etcétera, etcétera [sic]. Así que podemos decir que este trozo de mantequilla está para sus ojos en un infinito del no ser. [...] Es tan sencillo como decir hola. Lo que es, es lo que no es; pero es lo que es que no es. Lo cierto es que el no ser no está en un lado y el ser en el otro. Hay no ser, y eso es todo, viendo que el ser no es».

Las figuras de Giacometti podrían haber proyectado el no ser para Sartre en función de las superficies veteadas y picadas que podían omitir el destello de una expansión o el impulso de un pecho al verse desde lejos pero que nunca producirían más; detalles sólidamente labrados de la superficie o la figura o la forma cuando se ven de cerca, haciendo así que el no ser actúe como la motivación de la percepción. Pero esta misma obra podría señalar el no ser para Ponge como «la condición ruinosa» de «partir de la nada». Para Ponge, la jaula sujeta-



2 • Alberto Giacometti, *Trois hommes qui marchent*, 1948

Bronce, 72 x 43 x 41,5 cm

ba al hombre como «a la vez verdugo y víctima», o la superficie desollada le producía como «a la vez el cazador y la presa».

Si bien estaban unidas con su entorno físico, las superficies marcadas y saqueadas de los retratos y de los cuerpos de mujeres que Dubuffet realizó en la posguerra tenían menos que ver con la unidad de un ejemplo de percepción que con la sensación del sujeto humano como nada más que una mancha de óleo o una mancha fundida con la superficie ondulada de una ruina urbana. Al titular a uno de estos cuerpos *La Métafisysx*, la versión de Dubuffet de la pregunta heideggeriana («¿Qué es metafísica?») rebajaría lo metafísico, produciéndolo en cambio como algo «grotescamente trivial» y, lejos de reconocer al hombre una esencia formal o un ser estable, encarnando el objetivo de atacar la forma. «Mi intención», escribió, «era que el dibujo debía negar a la figura cualquier forma concreta; que, al contrario, debía impedir que la figura asumiera esta o aquella forma concreta». Las líneas evaluadoras y punzantes con las que Dubuffet ejecuta estas figuras, en su impulso hacia el carácter envilecedor del *graffiti*, invoca pues el ataque contra la «buena forma» del cuerpo entero tan habitual en la obsesión del *graffiti* por los genitales (y, por tanto, por el cuerpo redu-

▲ 1946

El arte y la Guerra Fría

Cuando Clement Greenberg emitió «Modernist Painting» en 1960, el arte de vanguardia hizo causa común con la política estadounidense de la Guerra Fría, que en aquellas fechas se centraba en la reconstrucción de una Europa devastada por la guerra, que a su vez formaba parte de la causa del anticomunismo en los Estados Unidos. A finales de los sesenta, el gobierno consideró que el valor propagandístico del arte tenía suficiente importancia para respaldar el Congreso por la Libertad Cultural como medio de promover la idea de la libertad individual y la autonomía como defensa contra la amenaza del totalitarismo. En el Congreso participaron Greenberg, Pollock, Motherwell y Calder. Pero no fue simplemente el gobierno el que promovió la modernidad en Europa. El MoMA también actuó a través de su programa de exposiciones itinerantes. *Life* se incorporó con una página titulada «Arms for Europe». El hecho de que aquellas «armas» fueran culturales además de militares incitó la reacción del Partido Comunista contra la abstracción norteamericana por «decadente» y «reaccionaria». Con Alemania como campo de batalla entre capitalismo y comunismo, el deseo de hacer alarde de las recompensas de la reconstrucción de Alemania Occidental en la posguerra frente a Alemania Oriental desembocó en una exposición internacional, Documenta, en Kassel, una ciudad industrial a sólo unos kilómetros de una instalación de misiles balísticos internacionales que apuntaban a la Unión Soviética. La primera Documenta se celebró en 1945, y a partir de entonces cada cuatro o cinco años. La participación estadounidense en los primeros años subrayó la importancia de Pollock y los otros expresionistas abstractos así como el esplendor comercial del *Pop Art*.

cido a ser una mera «parte-objeto») y el carácter semiautomático de la marca del *graffiti*, la aparente falta de inteligencia que hay tras ella.

Surgido algo después que Dubuffet, pero contemporáneo del Giacometti de la posguerra, la obra temprana de Francis Bacon se caracteriza por el aislamiento en jaulas de sus figuras y el desdibujamiento de sus rasgos que las proyecta a una distancia perceptualmente insalvable. Pero son mucho más expresivas que las figuras impasibles de Giacometti. Normalmente, sus bocas están totalmente abiertas profiriendo un alarido pero sus ojos están velados y sus mejillas corroidas. Incluso sin las cabinas de aislamiento en las que Bacon dejó varadas a sus varias figuras basadas en el retrato del papa Inocencio X de Velázquez [3], las figuras siempre parecen abrumadas por el espacio en el que se encuentran.

Aunque fueron concebidas al mismo tiempo que los cuadros de *corps de dame* de Dubuffet, las «mujeres» de De Kooning parecen habitar en un universo moral diferente, y ello a pesar de que Harold Rosenberg había abrazado las ideas existencialistas para justificar al grupo de artistas al que identificó como «The American Action Painters», del que De Kooning fue una figura principal, quizá la principal. Pero la tesis de Rosenberg, siguiendo a Sartre, suponía la singularidad absoluta del acto en el que el pintor se descubre en el proceso de asumir el riesgo de un salto a lo desconocido. Este acto de proyección y percepción, un momento totalmente sintético, sería pues tan irrepetible

como efímero. El acto mismo era lo importante; los resultados finales —reificados en el producto acabado— eran de escaso interés.

Si bien esa retórica podría ser aplicable, en parte, a la mirada improvisadora de la pintura abstracta que De Kooning siguió durante la década de 1940, parecía cada vez más fuera de lugar en relación con las «mujeres». De hecho, De Kooning hizo hincapié en que recurrió a esta imagen precisamente porque era dada de antemano, repetible, una convención establecida. «Eliminaba la composición, el argumento, las relaciones, la luz», explicó. «Así que pensé que también podía seguir con la idea de que tiene dos ojos, una nariz y boca y cuello». Sus mujeres, por separado o en grupo, desprenden la sensación de una serialidad en el corazón de su concepción, quizá porque De Kooning utilizó una técnica de *collage* furtiva que suponía que las formas que había tomado de recursos mediáticos —sonrisas mostrando los dientes, ojos cargados de rímel— se duplican sobre las superficies de los cuerpos, como tantas bocas, pechos, vulvas repetidos [4]. Es el carácter proto-pop, serial de estas imágenes, pues, su falta de individualidad, lo que hace problemática su relación con la estética existencial.

BIBLIOGRAFÍA

- COCKCROFT, Eva, «Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War», *Artforum* 12 (junio 1974).
 HOLLIER, Denis, *The Politics of Prose*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986.
 SARTRE, Jean-Paul, «Fingers and Non-Fingers», trad. en Werner Haftmann (ed.), *Wols*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1965.
 SELZ, Peter, *New Images of Man*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1959.



3 • Francis Bacon, *Estudio del Inocencio X de Velázquez*, 1953
 Óleo sobre lienzo, 152,7 x 118,1 cm



4 - Willem de Kooning, *Woman (Mujer)*, 1953
 Óleo y carboncillo sobre papel montado sobre lienzo, 65,1 x 49,8 cm

Observations, de Richard Avedon, y *The Americans*, de Robert Frank, establecen los parámetros dialécticos de la fotografía de la Escuela de Nueva York.

En el siglo xx, la irrupción de la fotografía como fuerza importante en la representación cultural señaló por lo general un giro en las relaciones de poder entre la vanguardia y la cultura de masas industrial y cotidiana. Este hecho es bien conocido en relación con la fotografía de vanguardia soviética y de Weimar hacia 1928, pero menos conocido y comprendido en relación con la fotografía en Nueva York después de la Segunda Guerra Mundial, un contexto cultural que en general se considera en términos del «triunfo de la pintura estadounidense».

Dos familias de la fotografía

La exitosa exposición de la ideología fotográfica de posguerra de Edward Steichen (1879-1973), «The Family of Man», en el Museum of Modern Art en 1955, incluía un gran número de fotógrafos documentales sociales estadounidenses, como Dorothea Lange (1895-1965), Russell Lee (1903-1986), Ben Shahn (1898-1969) y Margaret Bourke White (1904-1971), y de fotógrafos que después se erigirían en las figuras clave de la fotografía de la Escuela de Nueva York, como Lisette Model (1901-1983), Helen Levitt (1913-), Sid Grossman (1913-1955), Roy DeCarava (1919-), Richard Avedon (1923-2004), Diane Arbus (1923-1971), Robert Frank (1924-) y Louis Faurer (1916-2001). La exposición señaló en muchos aspectos la intensidad con la que hubieron de reorganizarse las relaciones entre las vanguardias fotográficas y el público masivo, así como entre dos generaciones de fotógrafos estadounidenses.

El primer grupo de fotógrafos de la Escuela de Nueva York surgió de la Film and Photo League (fundada en 1928) y su rama de 1936, la Photo League, en un principio con la esperanza de forjar la unión entre las fuerzas sociopolíticas progresistas y la práctica fotográfica. La mayor parte de la fotografía de la posguerra en Nueva York servía a la cultura de consumo capitalista, sometida casi por entero a la moda y la publicidad. Durante la década de 1930, libros y revistas habían difundido el documental social estadounidense a través de la Works Progress Administration (WPA) y la Farm Security Administration (FSA), por ejemplo *You Have Seen Their Faces* (1937) de Margaret Bourke White y el escritor Erskine Caldwell (1903-1987); *Changing New York* (1939) de Berenice Abbott (1898-1991); *An American Exodus* (1939), de Dorothea Lange y el economista Paul Schuster Taylor; y *Let Us Now Praise Famous Men* (1941), de Walker Evans (1903-1975) y James Agee (1909-1955). Después de la guerra, en cambio, los libros de fotografías y las revistas ilustradas como *Vogue*, *Harper's Bazaar* y

Life, en la paradoja de su apogeo y declive irreversible simultáneos, lucharon para sobrevivir al creciente dominio del cine y la televisión.

Alexey Brodovitch (1898-1971) fue una figura clave en la formación de la fotografía de la Escuela de Nueva York tras su nombramiento como director artístico de *Harper's Bazaar* en 1934. Funcionario ruso blanco que abandonó la Unión Soviética para instalarse en París cuando los bolcheviques llegaron al poder, Brodovitch llegó a los Estados Unidos en 1930, llevando consigo la nostalgia por la cultura perdida del imperio zarista y el deseo de conservar el *haut goût* de sus últimos florecimientos culturales, como los Ballets Russes de Sergei Diaghilev. Utilizó su añoranza casi patológica para una recuperación de la elegancia y el estilo aristocráticos para encubrir la vulgaridad de la cultura de consumo estadounidense con los aditamentos seductores de la distinción, en particular el engaño de que la moda podía perforar las fronteras entre las clases: la incurable envidia social liberaría el poder adquisitivo de la nueva clase media. El segundo recurso de Brodovitch fue su adopción un tanto snob de las vanguardias con las que se había encontrado durante la década de 1920 en París, poniendo su radicalismo al servicio del aparato emergente de la dominación de la cultura de masas. Y así, ya en 1930 escribió:

El artista de publicidad de nuestros días debe ser no sólo un buen artesano dotado de la facultad de encontrar nuevos medios de presentación. [...] Debe ser capaz de percibir y preconcebir los gustos, las aspiraciones y los hábitos del consumidor-espectador y de la muchedumbre. El artista de publicidad moderno debe ser un pionero y un líder, debe luchar contra la rutina y el mal gusto de la muchedumbre.

El primer libro de fotografía (y el único) de Brodovitch, *Ballet* (1945), publicado en Nueva York en 1945, acompañado de un ensayo del crítico de danza Edwin Denby, parece rendir un espléndido y lastimero homenaje a los hermosos restos de los Ballets Russes. Su única aparición como fotógrafo, como ha señalado lúcidamente Christopher Phillips, «es igualmente excitante y al mismo tiempo inquietante. [...] De hecho, lo que estas formas fugitivas y estas transformaciones inesperadas segieren en última instancia es la fantasmagoría de la propia memoria».

Ballet es el primer libro de la Escuela de Nueva York en el que la promesa de la fotografía de servir de documental sociopolítico en el siglo xx se distorsiona para convertirse en una invocación melancólica de la cultura burguesa elitista del siglo xix que desaparece. Brodovitch sabía que este homenaje era tan inútil como fugitivas las imágenes: el precio que la fotografía tenía que pagar por transmitir los



▲ Alexey Brodovitch, página de *Ballet*, 1945

recuerdos de la cultura elitista era sucumbir a las demandas de una cultura del espectáculo que no cesaba de intensificarse (evidente en el diseño cinematográfico del libro tanto como en su cambio de enfoque, desde los cuerpos de las bailarinas hasta los efectos de las tecnologías fotográficas). Después, Brodovitch se abstuvo de hacer fotografías, pero se convirtió en el maestro y director artístico de una generación de fotógrafos, planeando y organizando la transformación del medio de documental social a propaganda de productos.

De USSR a *Harper's Bazaar*

Cuando en 1949 Brodovitch concibió lo que pronto se calificaría de «la revista arquetípica del diseño gráfico del siglo XX», reconfiguró muchas estrategias de la vanguardia (de Picasso a Pollock) para adquirir un sofisticado arsenal industrial de publicidad. Sus diseños característicos para *Portfolio Magazine* y *Harper's Bazaar*, con sus variaciones extremas en las dimensiones de la imagen y los cambios cinematográficos del primer plano al plano largo, se montaban a doble página, lo que ampliaba aún más la visión panorámica de *Ballet*. Irónicamente, Brodovitch (como el también refugiado político ruso Alexander Liberman, director artístico de *Vogue*) tomó sus estrategias gráficas y fotográficas de más éxito de obras que artistas rusos, entre ellos El Lissitzky y Aleksandr Rodchenko, habían producido para el Ministerio de Propaganda de Stalin en publicaciones como *USSR in Construction*. Así pues, Brodovitch logró para el diseño de las revistas estadounidenses lo que Edward Steichen había logrado un poco antes para el nuevo género del diseño de exposiciones. En su famosa exposición «The Road to Victory in 1942» (en colaboración con Herbert Bayer), Steichen había recuperado el diseño fotográfico (de exposición) soviético de finales de la década de 1920, llevando el nuevo género a su apogeo norteamericano definitivo en «The Family of Man» (en colaboración con el arquitecto Paul Rudolph).

La mejor encarnación del legado de Brodovitch son sus alumnos Richard Avedon e Irving Penn (1917-), que se inscribieron en el legendario Laboratorio de Diseño que impartió desde 1933 en la Escuela de Artes Industriales del Philadelphia Museum y desde 1941 en

la New School for Social Research de Nueva York (sede de la Film and Photo League desde 1928 hasta su supresión durante el macartismo en la década de 1950). También fueron alumnos del Laboratorio de Diseño Arbus, Eve Arnold (1913-), Ted Croner (1922-), Saul Leiter (1923-), Model, Hans Namuth, Ben Rose (1916-) y Garry Winogrand (1928-1984). Penn y Avedon recibieron sus primeros encargos de Brodovitch para *Harper's Bazaar*, y Penn se asociaría más tarde con el archi-rival de Brodovitch en *Vogue*, Alexander Liberman, que definió los parámetros de la fotografía de la Escuela de Nueva York:

Había sed de nuevas sensaciones visuales para alimentar a aquellos monstruos modernos en fase de crecimiento, las revistas. [...] Penn y los principales editores de *Vogue* eran conscientes de la época muy especial e histórica en la que vivían. [...] Los primeros años de la década de 1940 fueron un periodo de cambio violento, con la guerra y el Holocausto como tragedias increíbles. Durante la guerra, existía la sensación de un nuevo comienzo en la Nueva York cultural, una *tabula rasa* del pasado e incluso del terrible presente. [...] al mismo tiempo, había una curiosa convergencia entre la nueva visión de Penn y la gran revolución americana del «ready to wear». Con la guerra en Europa y el Pacífico y USA Fashion a sus anchas, *Vogue* proclamó una nueva era.

Avedon y Penn encarnaron, más que ninguno de sus coetáneos de la Escuela de Nueva York (sobre todo los que procedían de la Film and Photo League) que siguieron implicados en los legados sociopolíticos de la tradición documental estadounidense, el programa fotográfico de ▲ la generación de la posguerra. Walker Evans, aunque era venerado y ayudaba a los fotógrafos más jóvenes, se convirtió en el destinatario de la animadversión generacional. Por ejemplo, en una descripción y una combinación histórica increíblemente erróneas de dos fotógrafos carentes de toda relación entre sí, Richard Avedon afirmó:

No me gustaba Walker Evans, es decir, hasta ahora. Pensaba que su obra era aburrida, preciosista, vacía, sin emoción, un sistema. Solía hacer unos chistes sobre Walker Evans y su cámara y Ansel Adams y la suya. No veía qué parte social tenía aquello, pasar el día ante una cerca o una secuoya esperando que la luz fuera la adecuada.

Diane Arbus, la amiga más cercana de Avedon, y en muchos aspectos su oponente fotográfico, pareció hacerse eco de esa actitud con ocasión de la retrospectiva de Walker Evans en el MoMA en 1971:

Al principio estuve totalmente fascinada. Esto es un fotógrafo, era tan interminable y pristino. Después, la tercera vez que lo vi, me di cuenta de que me aburría de verdad. No puedo soportar la mayor parte de lo que fotografía.

Del arma al estilo

El primer libro de Richard Avedon, *Observations* (1959), una colección de retratos aparentemente seleccionados de acuerdo con el principio proto-warholiano de la fama mediática de sus modelos, con «comentarios» del escritor Truman Capote (1924-1984), fue diseñado por Brodovitch utilizando su idiomático, estilizado y neoclásico tipo Bodoni, con el estuche de formato mayor de lo habitual decorado con el rojo, blanco y azul de una identidad estadounidense recién

afirmada. *Observations* permite hacerse una idea de las nuevas tareas de la fotografía más exacta que la mayor parte de las publicaciones de la época, primero al anunciar, del mismo modo que todas las preocupaciones por el colectivo social habían desaparecido de la agenda política, que la fotografía tendría que separarse por completo de la cultura de masas y de los temas sociopolíticos de las décadas de 1930 y 1940. En segundo lugar, en vez de representar la vida diaria del sujeto masivo en el seno del capitalismo industrial, la fotografía norteamericana retrataría ahora a la estrella espectacularizada objeto de las industrias de la cultura. Actuando a modo de conducto entre el espejismo del sujeto y el sujeto mercancía, la fotografía impulsaría al sujeto masivo a adquirir las sustituciones que compensan la pérdida de experiencia subjetiva. Uno de los artificios más célebres de Avedon consiste en disponer a sus figuras ante superficies blancas, e imprimir las imágenes con el marco y los números de la hoja de contacto, lo cual —a pesar de su apariencia moderna de autorreferencialidad— resalta la identidad de marca del fotógrafo y la producción de la fotografía como los temas reales de todas las fotografías. Pero lo más importante es que desplaza físicamente al tema de los espacios reales de las relaciones sociales y la producción (urbano o rural, trabajo o tiempo libre, público o privado) para investirlo de la magnitud escópica necesaria para la idolatría del tema estrella.

Irving Penn publicó su primer libro de fotografías, *Moments Preserved*, en 1960. Lo diseñó en el estilo de Brodovitch y, al igual que Avedon, hizo del retrato su género «artístico» principal al margen de su trabajo en la moda, siguiendo principios de espectacularización semejantes. Sin embargo, la recuperación por Penn de la fotografía de naturaleza muerta para la publicidad fue su sello distintivo perdurable, logrando incluso que frutos y flores se pusieran al servicio de la estética de la mercancía. Tomando sus claves del realismo mágico de la fotografía de la década de 1930 (una fusión de Neue Sachlichkeit y Surrealismo), Penn movilizó la austeridad y la sobriedad del neoclasicismo latente para ennoblecer algo tan banal como un tarro de cosméticos con el resplandor de un objeto espiritual.

Otra corriente de la fotografía de la Escuela de Nueva York recurre de manera categórica a las prácticas anteriores en las que la fotografía se entrelazaba con la realidad social y política. Dos figuras importantes intentaron mantener este compromiso después de la Segunda Guerra Mundial: Helen Levitt y Lisette Model, que había emigrado de París en 1938 para escapar de la persecución nazi. Las dos habían participado activamente en la política cultural, Levitt incorporándose a la Film and Photo League, que —siguiendo los modelos soviéticos de finales de la década de 1920— intentaba concebir el cine y la fotografía como prácticas culturales politizadas y accesibles públicamente. Sin embargo, al principio las fotografías de Levitt parecían estar a mitad de camino entre el surrealismo anecdótico de Henri Cartier-Bresson (1908-2004) y el realismo documental de Walker Evans. Mientras la teoría del «momento decisivo» de Cartier-Bresson implicaba que los encuentros aleatorios y las constelaciones surrealistas eran pruebas convincentes del acceso del sujeto a formas únicas de independencia y autoafirmación, el realismo documental de Walker Evans basaba su seguridad en la creencia profundamente arraigada de que no debían rebasarse los límites de la comunicación social y la responsabilidad política. Pero cuando quedó claro que ninguna de las dos posiciones podía mantenerse, la obra de Levitt comenzó a poner en evidencia la desaparición de las aptitudes documentales de la fotografía. Se retiró

al mundo teatral de la infancia [2], viendo en los niños la última dimensión de la subjetividad auténtica, con sus espacios de exención y sus versiones utópicas de una comunidad futura ante la evidente desaparición de las relaciones sociales.

La obra de Roy DeCarava le debe mucho a Levitt, y surge también de la doble influencia de Cartier-Bresson y Walker Evans. Traslada el documental social desde los principios universales del cambio político y social a la representación de un grupo social concreto, sobre todo en su extraordinaria colaboración con Langston Hughes, *The Sweet Flypaper of Life* (1955), centrada en la vida de una familia afroamericana en Harlem, que se presenta como un reportaje autobiográfico desde la perspectiva de su miembro de más edad, la abuela. La narración en primera persona subraya no sólo la especificidad singular de la cultura de la portavoz, sino también las diferencias de raza y clase que el tema representa, tanto las impuestas por la normativa y los regímenes de sus opresores racistas como las adoptadas voluntariamente en un gesto de contraindificación. La introducción de los diversos miembros de la familia y la secuenciación de las imágenes, que oscilan entre los primeros planos, los planos medios y los planos largos, simulan el fluir cinematográfico de un film documental, mientras las tradiciones fotográficas opuestas de la narración y el documento son igualmente pronunciadas.

En algunas ocasiones da la impresión de que la exhaustiva crónica que hace DeCarava de la narración familiar, poniendo el énfasis en la «normalidad» de la vida social en Harlem, aspira a diferenciarse de la documentación anónima y aleatoria de la población negra de las crónicas de James Agee y Walker Evans sobre el Sur rural. La sujeción de las fotografías de DeCarava a un relato narrativo en primera persona y el hecho de concentrar las imágenes documentales en una familia confiere a los sujetos y su comunidad el arraigo espacial y social y el sentido de agencia, redefiniendo la universalización abstracta de los fotógrafos documentales anteriores. Así pues, *The Sweet Flypaper of Life* puede interpretarse hacia atrás, desde la perspectiva de sus diferencias con respecto a la universalidad política de la fotografía documental social de las décadas de 1930 y 1940, o hacia delante, como oposición abierta a la universalidad anómica que dominaría libros como *Observations* cuatro años después. La sensación de arraigo social, en un espacio exento de la anomia universal, se transmite no sólo a través de las meticulosas descripciones que hace de sus sujetos, sino



2 • Helen Levitt, New York, ca. 1940
Copia en gelatina de plata

también en la tonalidad de las fotografías. DeCarava ha sido uno de los contados fotógrafos del siglo XX que ha logrado imprimir a la totalidad extrema de la fotografía en blanco y negro la intensidad metafísica de un refugio de identidad, en el que el color de la segregación racial se convierte en el fundamento de la solidaridad social.

De la caricatura al contrarretrato

Lisette Model publicó sus primeras imágenes en 1932 en *Regards*, la revista del Partido Comunista francés (comparable a la *AIZ* de Willi Münzenberg en la Alemania de Weimar). Model organizó y puso leyendas a sus imágenes de haraganes burgueses en la *Promenade des Anglais*, una ironía ponzoñosa equiparable a las caricaturas más agredoras de Honoré Daumier en el siglo XIX o de George Grosz en el siglo XX. Sería verosímil situar la fotografía dentro de la tradición de la ilustración satírica y la caricatura, reasignando la crítica social y la paleta reveladora a la fotografía, sobre todo porque los artistas y escritores progresistas de Europa durante las décadas de 1920 y 1930 habían explorado aspectos comunicativos de la cultura popular que la modernidad había ocultado cada vez más. Antes que ellos, caricaturistas como Daumier, Paul Gavarni y Jean-Jacques Grandville se habían ocupado ya de los problemas de la forma de distribución y de la necesidad de conectar con un público masivo diferente.

Model no buscaba a sus modelos en la representación sofisticada de los medios de comunicación, sino en la calle. La grotesca autenticidad de sus imágenes del lumpenproletariado de Manhattan contrasta claramente con la subjetividad convertida en espectáculo de Avedon y Penn, y sus contrarretratos de desviación social, travestidos, mendigos o excéntricos ebrios [3] se identifican con los marginados y los pájaros de la sociedad, no para idealizar su lamentable suerte y elevarla a la categoría de lo pintoresco fotográfico, sino insistiendo en la inconmensurabilidad innata del sujeto ante su creciente asimilación para el espectáculo y el consumo.

Así pues, el contrarretrato como género fotográfico había surgido ya en la década de 1930, y dominó la obra de la segunda generación de fotógrafos, como Robert Frank y Garry Winogrand, pero sobre todo de Arbus, de quien Model pasó a ser maestra en 1956. Sin embargo, el sujeto del contrarretrato no es ya una clase proletaria emergente ni el sujeto burgués en el proceso de desintegración (como en *Antlitz der Zeit*, de 1929, de August Sander [1876-1964]). En cambio, la fotografía como caricatura produce ahora imágenes de las desfiguraciones grotescas de la subjetividad en virtud de las políticas sociales de desatención y abandono resultantes de las crecientes desigualdades de clase en la historia estadounidense de la posguerra.

Model hizo algunas de sus fotografías más notables tras su llegada a Nueva York en 1938. Recuperando el *topos* de Atget del juego espacial de reflejos en los escaparates, seleccionó fragmentos del cuerpo y los situó a las superficies que se reflejaban en los escaparates. Como un montaje encontrado, estas imágenes cartografiaban el fragmento corporal y el fetiche en una representación fotográfica muy comprimida, aparentemente el único espacio accesible del sujeto.

Usher Fellig (1899-1968) llegó a los Estados Unidos cuando tenía diez años, procedente de Zloczew (en la actual Polonia) y adoptó el nombre de Weegee. En muchos aspectos homólogo y rival de Model, al parecer se presentó a Brodovitch en *Harper's Bazaar*, afirmando que



3 • Lisette Model, *Sammy's Bar, New York, 1940*

Copia en gelatina de plata

la revista había publicado ya bastante de la obra de Model y exhortándole a despedirla y publicarle a él. El descarado espíritu competitivo del refugiado político tomaba sus claves de su interpretación de las estructuras de comportamiento en la vida diaria en su patria de adopción. El primer libro de Weegee, *Naked City* (1945), identificaba programáticamente las nuevas relaciones y los espacios sociales de sus fotografías tal como Walter Benjamin había diagnosticado los lugares de las fotografías de Atget en 1934: como escenas del crimen. *Naked City* hacía valer la idea de que a partir de ese momento la fotografía sólo podía justificar su existencia si su iconografía, su temporalidad y sus emplazamientos operaban al estilo espectacular del cine (irónicamente, una película de 1948 titulada *Naked City* [La ciudad desnuda] se inspiró en el libro de Weegee). Desde Lewis Hine hasta la Farm Security Administration, la fotografía había actuado, en parte, como documental social, si no como protesta e intervención activistas. Ahora registraba crímenes y accidentes como tropos primarios de la situación de anomia de la vida social. Las fotografías de Weegee señalaron el momento en que la compasión documental y la responsabilidad política habían degenerado en frío voyeurismo y en el deseo sádico de mirar el sufrimiento de los demás, ya fueran víctimas de accidentes o los enemigos derrotados del orden social (delincuentes). Weegee fue también el primero de una serie de artistas de principios de la década de 1960 —como Jim Dine, Claes Oldenburg y Andy Warhol— que reconocieron que las fuerzas del orden aleatorio y de la descomposición tendrían que converger en una estética en la que las relaciones sociales figuraran como mero accidente o como absoluta catástrofe.



4 • Weegee, *Coney Island Beach, New York, 1940*
Copia en gelatina de plata



5 • Diane Arbus, *Identical Twins, Rozel, New Jersey, 1967*
Copia en gelatina de plata

Una de las imágenes más llamativas de *Naked City* es la doble página de Weegee de bañistas de Coney Island [4]: imágenes recordadas colectivamente de las masas activadas políticamente de la década de 1930 aparecen como la primera masa acéfala de la cultura del tiempo libre. (Es evidente que estas imágenes inspiraron las guardas a doble página de Steichen para su obra *The Family of Man* de 1955, donde las fotografías de Pat English para la revista *Life* de una masa aún más disciplinada de espectadores ingleses mutila de manera aún más convincente los conceptos en otros tiempos radicales de la esfera de masas pública.)

Tras su traslado a Nueva York desde París en 1947, el suizo Robert Frank aportó un proyecto claramente distinto a la fotografía neoyorquina de la posguerra. Siguiendo al principio una trayectoria parecida a la de sus colegas (con trabajos para *Harper's Bazaar* de Brodovitch, fotografía de moda para *McCall's* y un interés temprano de Steichen, que incluyó seis de sus imágenes en «*The Family of Man*»), Frank situaría su obra principalmente en un diálogo explícito con Walker Evans (que junto con Brodovitch apoyó con éxito la solicitud para una beca Guggenheim presentada por Frank en 1954). La contemplación de los métodos y los temas del legado documental estadounidense se durante viajes por carretera desembocó en su libro *The Americans* (publicado en París en 1958 con el título *Les Américains* y luego en Nueva York en 1959), aunque en su título rendía homenaje al célebre *American Photographs* de Walker Evans.

El via
una con
sido en
nica de
nos no
chos as
(que ta
panora
visión
causto
que tar
tividad
de pos
ción d
como
Evans.
organ
sidera
dido p
ción e
emba
nocrin
cinta
Brod
caso
las re
La
que
blen
cont
una
Frat
laga
mó
(tr
ha
sar
ma
the
am

la
ch
m
se
ta
v

e

s

s

s

El viaje por carretera a través de los Estados Unidos se convirtió en una compulsión europea, del mismo modo que el viaje a Italia lo había sido en el siglo XVIII. En el caso de Frank, tuvo como resultado una crónica de las tendencias sociales y políticas en su nuevo país, de los caminos no seguidos y de los caminos por recorrer. Comparable en muchos aspectos a la obra de Theodor Adorno *Minima Moralia*, de 1946 (que también examinaba la cultura de los Estados Unidos como un panorama del futuro), las 83 imágenes del libro no sólo articulan una visión definida por la reciente salida de Frank de la Europa del Holocausto y de la destrucción de la subjetividad por el totalitarismo, sino que también exploran el futuro de las relaciones sociales y de la subjetividad en el Estado-nación más poderoso que surgiría en el periodo de posguerra. La edición estadounidense incorporaba una introducción de Jack Kerouac, el poeta *beat* de *En el camino*, y sus imágenes, como la barbería y los interiores, rinden a menudo homenaje a Walker Evans, reconociendo simultáneamente que las relaciones sociales y su organización política —que la fotografía documental podría haber considerado, erróneamente, accesible, si no transparente— se habían perdido para siempre, envueltas en los sistemas de signos de la locomoción en automóvil y el consumo de los medios de comunicación. Sin embargo, al menos cuatro imágenes están dedicadas todavía al reconocimiento del trabajo, y aunque las fotografías de trabajadores en una transportadora que hace Frank son tan borrosas como las que Brodovitch había hecho de los Ballets Russes quince años antes, en el caso de Frank la neblina indica duda acerca del acceso de la fotografía a las relaciones sociales en vez de evocaciones alucinatorias del pasado.

Las agudas observaciones de Frank sobre la rígida segregación racial que conocería en los Estados Unidos de la década de 1950 son probablemente más importantes. Aunque contemplativo, *The Americans* continúa marcado por el impulso documental de hacer de la fotografía una herramienta de ilustración política y de cambio, y los *leitmotiv* de Frank señalan su claridad diagnóstica: la repetición y la colocación en lugar destacado de imágenes de la bandera estadounidense [6], el automóvil y las tecnologías de la cultura de los medios de comunicación (cines, aparatos de televisión y máquinas de discos) identifican las fuerzas que configuran la creciente dominación de la cultura de consumo y la sociedad anómica norteamericanas. En cada vuelta del camino, Frank parece contemplar el Nuevo Mundo no sólo con el asombro boquiabierto del recién llegado europeo, sino también con el impacto de que éste es el modelo de lo que sucederá en el futuro.

La carrera de Diane Arbus personifica todas las contradicciones de la Escuela de Nueva York y, como su fotografía más importante, concluye su historia. Después de un breve periodo de formación con Berenice Abbott y Alexey Brodovitch, trabajó como fotógrafa de moda con su marido, Allan Arbus, a principios de la década de 1950. En 1956, tras abandonar la moda, recibió clases de Lisette Model, y encontró «el valor de ser ella misma». Allan Arbus observó a este respecto: «Así era Lisette. Tres sesiones y Diane era fotógrafa». En lo que se refiere a la dialéctica entre el sujeto masivo y el sujeto estrella, podría afirmarse que Arbus es la homóloga de Avedon y de Warhol (cinco años más joven que ella), la primera *photographie maudit* del siglo xx. Arbus enunció su posición muy pronto, diciendo que prefería «mucho más ser admiradora de bichos raros que de estrellas de cine, porque las estrellas de cine se hartan de sus admiradores, y los bichos raros adoran de verdad que alguien les preste una atención sincera». Arbus cartografía el realismo fotográfico de Model en la tipología de archivo de la subjeti-



6 • Robert Frank, *Fourth of July - Jay, New York*, núm. 43 de *The Americans*, 1955-1956

▲ vidad que August Sander había desarrollado con éxito en su *Antlitz der Zeit*, una obra a la que tuvo acceso a finales de la década de 1950. Al construir un universo fotográfico de personajes sin importancia [5], simultáneamente invierte el optimismo sociológico positivista de Sander y las técnicas de aislamiento y espectacularización del sujeto de Avedon. Su universo no está ordenado por clases o profesiones, ni por la seducción de los modelos como imagen de sustitución, sino por el grado en que su lamentable aislamiento social pone de manifiesto que la asimilación universal a los principios del sujeto consumista de masas no había arraigado todavía. Su solidaridad con sus modelos no tiene su origen en la compasión sino en su más compleja comprensión de la fragilidad de los procesos de la formación del sujeto y de las trágicas consecuencias de su persistente destrucción.

BIBLIOGRAFÍA

- KOZLOFF, Max, *New York: Capital of Photography*, Nueva York, Jewish Museum; y New Haven y Londres, Yale University Press, 2002.
- LIVINGSTON, Jane, *The New York School: Photographs 1936-1963*, Nueva York, Stewart, Taubori, and Chang, 1992.
- MALCOLM, Janet, *Diana and Nikon: Essays on Photography*, Nueva York, Aperture, 1997.
- SUSSMAN, Elisabeth, *Diane Arbus: Revelations*, San Francisco, San Francisco Museum of Modern Art; y Nueva York: Metropolitan Museum of Art, 2003.

1980-1989

586 1980 Metro Pictures abre en Nueva York: surge un nuevo grupo de galerías con el fin de exponer a artistas jóvenes implicados en un cuestionamiento de la imagen fotográfica y su empleo en las noticias, la publicidad y la moda. HF

Recuadro: Jean Baudrillard RK

590 1984a Victor Burgin pronuncia su conferencia: «The Absence of Presence: Conceptualism and Post-Modernisms»: la publicación de este y otros ensayos de Allan Sekula y Martha Rosler señala un nuevo enfoque sobre los legados del fotoconceptualismo anglo-estadounidense y sobre la escritura de la historia y la teoría fotográficas. BB

596 1984b Fredric Jameson publica «Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism» cuando el debate sobre la posmodernidad se extiende, más allá del arte y la arquitectura, a la política cultural, y se divide en dos posiciones contrarias. HF

Recuadro: Estudios culturales RK

600 1986 Se inaugura en Boston «Final de partida. Referencia y simulación en la pintura y la escultura recientes»: mientras que algunos artistas juegan con el desmoronamiento de la escultura hasta convertirse en mercancía, otros subrayan la preminencia del diseño y la exposición. HF

605 1987 Se monta la primera acción ACT-UP (coloquialmente, DAR GUERRA): la crisis del sida reaviva el activismo en arte, se desarrolla una nueva estética homosexual. HF

Recuadro: Las guerras del arte en los Estados Unidos HF

612 1988 Gerhard Richter pinta *18. Oktober 1977*: artistas alemanes contemplan la posibilidad de renovar la pintura de historia. BB

Recuadro: Jürgen Habermas BB

617 1989 Se inaugura en París «Les Magiciens de la terre» («Los magos de la tierra»): el discurso poscolonial y los debates multiculturales afectan a la producción así como a la presentación del arte contemporáneo. HF

Recuadro: El arte aborigen HF

Metro Pictures abre en Nueva York: surge un nuevo grupo de galerías con el fin de exponer a artistas jóvenes implicados en un cuestionamiento de la imagen fotográfica y su empleo en las noticias, la publicidad y la moda.

«No pienso en mí misma como una fotógrafa. Me he comprometido con cuestiones que conciernen al papel de la fotografía en la cultura [...] pero es más un compromiso con un problema que con un medio.» Con esta declaración Sarah Charlesworth (1947-) hablaba por todo un grupo de artistas jóvenes que, junto con ▲ Cindy Sherman, Barbara Kruger, Sherrie Levine y Louise Lawler, alcanzaron una prominencia repentina a finales de los setenta y comienzos de los ochenta: artistas como Richard Prince (1949-), James Welling (1951-), James Casebere (1953-) y Laurie Simmons (1949-), entre otros. Algunos se acababan de graduar en escuelas vanguardistas como el Instituto de las Artes de California (CalArts), donde profesores como John Baldessari, Douglas Huebler y Michael Asher los ● habían iniciado en las estrategias del Arte Conceptual y la crítica institucional. Pero todos estaban marcados por nuevos desarrollos de la época, como un aumento en la sofisticación de la teoría feminista, que ponía en primer plano la cuestión de la diferencia sexual en la representación visual, y una transformación cualitativa en los medios de comunicación de masas, que cambió todo el contexto de la producción, la distribución y la recepción de imágenes. Si algunos de sus predecesores compitieron con el dividido «legado de Jackson Pollock», algunos de estos hijos del *baby-boom* lucharon con el ambiguo modelo de Andy Warhol, que parecía en colusión con el espectacular mundo de imágenes que exponía.

Lo serial y lo simulado

La mayor parte de estos artistas empleaba la fotografía en el sentido descrito por Charlesworth: más que refundar el medio «en su área de competencia» de una manera moderna tal como la entendían los críticos formalistas, contribuían a problematizar sus reivindicaciones ● habituales de abstracción expresiva o referencialidad documental de una manera posmoderna. Esta problematización se produjo en varios frentes: por un lado, se oponían a la fotografía artística, que asumía los valores de la imagen única asociados a la pintura; por otro, sospechaban de la fotografía de los medios de comunicación, que contribuía a producir efectos de consenso en las noticias y de persuasión en la publicidad. Hecho a menudo de imágenes hurtadas, este arte basado en fotos también se posicionaba contra la pintura neoexpresionista y su forzada reclamación del artista-genio aurático. Estos posmodernos trataban la fotografía no sólo como una imagen «serial», un múltiplo sin impresión original, sino también como una imagen «si-

mulada», una representación sin un referente garantizado en el mundo. Es decir, tendían a considerar la fotografía menos como una huella física o una impronta indicial de la realidad que como una construcción codificada que produce «efectos de lo real», y con diferentes acentos contribuyeron a investigar estos efectos. En esta exploración de la retórica de la fotografía, Roland Barthes fue una guía crucial, como lo fueron Jean Baudrillard, Michel Foucault y Gilles Deleuze por sus explicaciones del simulacro, una noción que Baudrillard empleaba para entender las recientes transformaciones en la mercancía, y Foucault y Deleuze para desafiar las antiguas concepciones platónicas de la representación.

En cuanto editora de la publicación *The Fox [La zorra]*, de corta vida, Sarah Charlesworth estaba comprometida con el Arte Conceptual de Joseph Kosuth y Art & Language a mediados de los setenta. El feminismo la alentó a hacer su propio arte, y sus primeras piezas adaptaron el idioma *pop* lo mismo que el conceptual en una crítica emergente de las representaciones de las mujeres en los medios de comunicación (aquí se alineaba con Kruger, Silvia Kolbowski y muchas otras). En 1977, Charlesworth inició una serie que se inspiraba en las alteraciones de los formatos de periódicos del Warhol temprano así como del Dan Graham temprano. En el mes de septiembre fotocopió las primeras planas del *International Herald Tribune* y blanqueó todo excepto la cabecera y las fotografías. A primera vista, esta sustracción producía montajes arbitrarios, pero la estructura patriarcal de las noticias no tardó en hacerse evidente, especialmente por la representación dominante de los jefes de Estado masculinos. Charlesworth también aplicó esta estrategia a una serie de periódicos norteamericanos, con similares efectos de aleatoriedad manifiesta y diseño latente. Por ejemplo, en todos los periódicos examinados el 21 de abril de 1978 aparece una figura: el ministro italiano Aldo Moro secuestrado y asesinado por las Brigadas Rojas [1]. Con el simple recurso al «ready-made retocado», Charlesworth sacaba a la luz la primera prioridad de los medios de comunicación dominantes: el mantenimiento de la autoridad estatal. En parte, esta «hermenéutica de la sospecha» post-Watergate con respecto a las noticias era también una reacción crítica al giro conservador en la política de finales de los setenta y comienzos de los ochenta.

Como algunas de sus colegas, Charlesworth continuó con el diseño de las imágenes en la publicidad y la moda. En una serie titulada *Objects and Desire (Objetos y deseo)*, se apropiaba de imágenes procedentes de revistas, las reeditaba, luego las volvía a fotografiar sobre campos saturados de colores únicos. Estos fragmentos –de modelos

propuestos y accesorios expuestos— apuntaban a un lenguaje del deseo sumamente fetichista, un efecto que Charlesworth subrayaba con el barniz de sus propias copias Cibachrome. Algunas obras presentan huellas solitarias del cuerpo femenino como un elegante pañuelo, mientras otras yuxtaponían dos imágenes para la comparación crítica. En *Figures (Figuras)* (1982), un torso femenino en traje de noche sobre un fondo rojo es puesto junto a un cuerpo femenino atado y envuelto por una tela sobre un fondo negro; como escribió la crítica Abigail Solomon-Godeau, «el (deseable) cuerpo femenino está atado no sólo por el camión, sino por las convenciones culturales de la deseabilidad y la convención delimitadora y definidora de la representación misma». Una vez más como algunas de sus coetáneas, Charlesworth aplicó la estrategia de una duplicación del estereotipo a fin de poner de relieve sus operaciones ideológicas o «míticas» (en el sentido de Barthes): operaciones que contribuyen a naturalizar los intereses particulares de un grupo, género o clase.

Richard Prince se centró también en las convenciones de las imágenes de la publicidad y la moda por lo que revelan sobre la modelación subjetiva. En este diseño de imágenes, da a entender Prince, está en juego el diseño de las identidades, de las identidades *en cuanto* imágenes, que ahora son configuradas por la representación de los medios de comunicación mucho más de lo que lo fue cualquier forma cultural más antigua. A mediados de los setenta trabajaba como catalogador en la hemeroteca de Time-Life Incorporated, donde recogía imágenes de modelos y productos. Luego ordenaba estas imágenes por tipo y las refotografiaba, primero en blanco y negro, luego en color, pero siempre a la misma escala a fin de revelar las repeticiones genéricas de las poses y los gestos, de las exposiciones y los efectos [2]. Más que las figuras célebres favorecidas por el *pop*, Prince reenmarca-



1. Sarah Charlesworth, *April 21, 1978, 1978*

Una de 45 copias en blanco y negro que componen una sola obra, cada una ca. 55,9 x 40,6 cm

Introducción 3

Jean Baudrillard (1929-)

A finales de los sesenta, el sociólogo francés Jean Baudrillard introdujo el análisis marxista en el dominio estructural-lingüístico del signo, arguyendo que es la significación la que controla a la ideología. Comenzando con *El sistema de los objetos* (1968) y *La sociedad de consumo* (1970), este proyecto se desarrolló en *Para una crítica de la economía política del signo* (1972) y *El espejo de la producción* (1973). Su formulación más provocativa de este cambio es el término «valor de cambio del signo», que apunta al desplazamiento del valor de cambio de las mercancías a sus representaciones, como son los logos de las empresas.

A fin de pensar este desplazamiento, Baudrillard se centraba en los simulacros, en los que la realidad es reemplazada por su representación. Disneylandia es uno de sus ejemplos favoritos: «Disneylandia existe para ocultar el hecho de que es el país “real”, y que son los Estados Unidos “reales” lo que es Disneylandia (igual que las prisiones existen para ocultar el hecho de que es lo social en su integridad lo que es carcelario)», escribe en «La prioridad de los simulacros».

Baudrillard está convencido de que la mercancía y el signo se han vuelto uno, algo facilitado por las operaciones de un «código» a través del cual los significados se intercambian en el discurso. Baudrillard no estaba satisfecho con la idea del «fetichismo de la mercancía», que imagina los objetos dotados de un valor mágico; en su lugar, argüía, los objetos son abstraídos en significantes a fin de entrar en el intercambio del significado gobernado por el «código».

El borrado de los objetos por los significantes que los convierten en significado y los preparan para el «intercambio» ocurre en todas partes, sostenía Baudrillard, incluso en el cuerpo, donde los significantes proliferan y reemplazan la sustancia fisiológica. «La reescritura del orden cultural sobre el cuerpo», los tatuajes, los pies atados, la sombra de los ojos, la máscara, los brazaletes y las joyas, todo muestra que «lo erótico es la reinscripción de lo erógeno en un sistema homogéneo de signos».

ba a sujetos anónimos, y lo hacía no tanto en un registro de celebración o crítica como un modo de poner a prueba nuestra propia fascinación ambivalente por tales modelos.

Como otros artistas posmodernos que emplean la fotografía, Prince trabaja en serie, pues solamente una estructura serial puede producir el juego de repetición y diferencia que le interesa. En 1981 comenzó a refotografiar dos géneros de anuncios que trafican con estilos de vida semimíticos. El primero incluía la famosa campaña de Marlboro con el vaquero, a menudo a caballo, que asocia el consumo de cigarrillos con la masculinidad machista. Prince desarrolló un hiperbólico catálogo de este hombre de la frontera de un modo que parecía sospechar de la leyenda tanto como estar seducido por ella. La segunda serie atañía a los anuncios de vacaciones en la playa, esa utopía donde de alguna manera se hace que coexistan el placer sexual y la vida de familia. En su versión, sin embargo, los veraneantes junto al mar, fotografías en un granuloso blanco y negro sobre fondos soleados, pasan unas vacaciones que parecen un holocausto atómico. Prince se volvió luego hacia asuntos sociales que se encuentran bajo los límites habituales de la clase media. En *Entertainers (Animadores)*, refotografió las oscuras fotografías de artistas de clubes nocturnos empleadas en



2 • Richard Prince, *Untitled (four women looking in the same direction)* #1-#4, 1977-1979. Conjunto de cuatro copias en Ektacolor. 50,8 x 61 cm

anuncios de prensa, y las colocó sobre paneles de plexiglás negro; congeladas en una desvaída exposición, estos rostros borrosos se ofrecen a nuestro propio oscuro voyeurismo. Más tarde Prince agrupó estas imágenes en formatos a los que llamó «bandas» («gangs»); esencialmente hojas de diapositivas ampliadas en grandes cuadrículas que también captan un juego de repetición y diferencia. A menudo los temas son bandas —moters y moteras, fanáticos de los coches trucados y surfistas, etcétera—, «subculturas que operan al margen de la hegemonía de la cultura superior», como ha dicho el crítico Jeffrey Rian. Una vez más, del mismo modo que estas figuras «se filtran en los medios de comunicación y mutan en nuestras mentes», Prince nos ofrece, para que lo inspeccionemos, nuestro propio voyeurismo. No tan crítica como los barthesianos análisis de Kruger o Charlesworth, su obra no es tampoco tan distanciada; admite su propia identificación parcial y participación ambivalente en las imágenes que presenta.

Efectos de realidad

La obra de James Welling y James Casebere es más comprometida con las tradiciones y técnicas de la fotografía, pero también es más deconstructiva de ella como resultado. Más que desafiar su dimensión referencial, insisten en ella, tal como ha argüido el crítico Walter Benn Michaels, pero de un modo no realista que explota la ligera ambigüedad del significante fotográfico. Asimismo, no están tan interesados en la simulación y la seducción como en las diferencias entre cómo vemos nosotros y cómo ve la cámara; en sus fotografías, todos los «efectos de lo real» los producen la puesta en escena y la iluminación, la posición de la cámara y la escala de la imagen.

Welling abrió esta línea de investigación ya en 1974, cuando todavía era estudiante en CalArts, con una cinta de vídeo en la que un poco de ceniza parece un paisaje entero. En 1980, en Nueva York, fotografió en primerísimo plano superficies de láminas de aluminio arrugadas, de nuevo con efectos ambiguos: podían pasar por estudios semiabstractos de formaciones rocosas como los de Minor White, o de puertas erosionadas como los de Aaron Siskind. Un año más tarde, sus fotografías de masa de pastelería dispersada sobre suntuosos paños también parecieron representacionales y abstractas por igual, a la vez llenas de profundidad espacial y nada más que superficie. Con títulos como *Wreckage* (*Naufragio*), *Island* (*Isla*) y *The Waterfall* (*La catarata*), evocan paisajes románticos sólo lo suficiente para hacernos reflexionar acerca de nuestras propias proyecciones sobre la realidad fotográfica (aquí, como Barthes sostenía, la «connotación» precede a la «denotación», no viceversa como suele pensarse). La misma sencillez de los medios abre estas imágenes a diferentes lecturas: *In Search Of...* (*En busca de...*) [3] sugiere una cresta alpina o un témpano glaciario lo mismo que copos de masa sobre jirones de tela. Con Welling, la «busca» de experiencias románticas se convierte en una búsqueda de referencias elusivas.

James Casebere ha jugado también con la ambigüedad de la fotografía desde finales de los setenta, pero aquí la incertidumbre es efecto de modelos casi arquitectónicos, hechos con madera de color blanco mate, yeso y espuma de poliestireno, que Casebere arregla e ilumina como si fueran decorados cinematográficos en miniatura. A la vez específicos y genéricos, estos *tableaux* sólo evocan sus temas, que, en su obra temprana, tienden a las escenas vernáculas del oeste, la Guerra

Civil, el Sur de antes de ésta, etcétera. A veces son enteramente ficticias, como en *Sutpen's Cave* (La cueva de Sutpen) [4], que alude a la mansión neoclásica construida en el desierto por un personaje diabólico en *Absalón, Absalón!* (1936) de William Faulkner. Como Wellin, Casebere crea sus efectos de realidad sólo con su medio y sus títulos. Pero una vez más estos efectos son parciales o se quedan a mitad de camino: todas sus imágenes están suspendidas en una tierra de nadie entre el modelo y el referente, la ficción y el documento. Sus lugares tienen la extraña consistencia de los sueños o los mitos; parecen fantasmas en los que la representación llega a reemplazar la realidad.

En todas estas obras basadas en fotos las jerarquías de la realidad y la representación, del original y la copia, se hacen un tanto inestables, y en este carácter ligeramente infundado de la imagen hay una sutil subversión del espectador: el control que las fotografías suelen ejercer sobre el tema —un punto de vista autorizado y una precisión en la visión— se pierde parcialmente. A veces el espectador se siente casi sepultado por estos simulacros; como escribe Deleuze, «el espectador es convertido en parte del simulacro, el cual es transformado y distorsionado según su punto de vista». En esta fantasmal perturbación se ponen en cuestión los efectos de realidad de la fotografía, así como el estatus de ésta como «mensaje sin código» (Barthes), como documento que torna las cosas obvias y los acontecimientos naturales. Hace veinte años, esto era todavía una noción crítica, y los desafíos a las pretensiones de verdad de la representación fotográfica —en las noticias y en otras partes— eran urgentes. Pero en nuestras imágenes contemporáneas el simulacro triunfa cada vez más sobre lo referen-



3 • James Wellin, *In Search Of...*, 1981
Copia en gelatina de plata, 22,9 x 17,8 cm



4 • James Casebere, *Sutpen's Cave*, 1982
Copia en gelatina de plata, 40,6 x 50,8 cm

cial; quizá lo que necesitamos hoy día no es tanto una crítica de la representación como una crítica de la simulación.

BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, Roland, *Image-Music-Text*, trad. Stephen Heath, Nueva York, Hill and Wang, 1977.
BAUDRILLARD, Jean, *Selected Writings*, ed. Mark Poster, Stanford, Stanford University Press, 1988.
DELEUZE, Gilles, *The Logic of Sense*, trad. Mark Lester, Nueva York, Columbia University Press, 1990 [ed. cast.: *Lógica del sentido*, Barcelona, Paidós, 2005].
GRACHOES, Louis (ed.), *Sarah Charlesworth: A Retrospective*, Santa Fe, SITE Santa Fe, 1997.
GUILLLOT, Jacques (ed.), *Richard Prince*, Grenoble, Centre National d'Art Contemporaine, 1988.
ROGERS, Sarah (ed.), *James Welling: Photographs 1974-1999*, Columbus, Wexner Center for the Arts, 2000.
SOLOMON-GODEAU, Abigail, *Photography at the Dock: Essays on Photographic History, Institutions and Practices*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991.

Victor Burgin pronuncia su conferencia: «The Absence of Presence: Conceptualism and Post-Modernisms»: la publicación de este y otros ensayos de Allan Sekula y Martha Rosler señala un nuevo enfoque sobre los legados del fotoconceptualismo anglo-estadounidense y sobre la escritura de la historia y la teoría fotográficas.

Es importante darse cuenta de que las preocupaciones fundacionales del Arte Conceptual –la concentración en las proposiciones analíticas y en las definiciones lingüísticas– tuvieron una correlación visual en un enfoque cada vez más creciente de la imagen fotográfica. Si el arte posminimalista había desplazado la percepción del lenguaje y del cuerpo a los registros de la performatividad, la individualidad elemental de la fotografía había procurado el medio riguroso en el que estas dimensiones temporales y espaciales podían registrarse. En consecuencia, el medio fotográfico amplió las preocupaciones posminimalistas a los procesos de producción, las localizaciones específicas y el minucioso rastreo de la contingencia y la contextualidad. No resulta sorprendente que la posibilidad única que la fotografía tiene de registrar el más pequeño desplazamiento espacio-temporal y los cambios performativos en incremento o secuenciales hacia de ella también la herramienta ideal de la concentración cada vez mayor del conceptualismo sobre los procesos y la producción de la *significación* misma. *Photopath* (Fotocamino) [1], del artista británico Victor Burgin (1941-) demarca esa transición de la estética contextual a un análisis del significado fotográfico en el mismo momento (1969) en que Burgin estaba iniciando la teorización de la especificidad para el sitio en su crucial texto teórico «Situational Aesthetics» [«Estética situacional»], publicado en la revista británica *Studio International*.

En sus proyectos globales teóricos y artísticos, el primer libro de Burgin, *Work and Commentary: 1969-1973* [Obra y comentario: 1969-1973], todavía suscribía las ortodoxias del Conceptualismo anglo-estadounidense de finales de los sesenta, en particular los desafíos planteados por el autocrítica tardomoderno del grupo Art & Language y su revista *Art-Language*. Pero Burgin acabó convirtiéndose en el primero en criticar sistemáticamente esa posición en las páginas de esa misma revista, arguyendo que «la función óptima del arte es modificar los patrones institucionalizados de la orientación hacia el mundo y, en consecuencia, servir como una agencia de socialización. Ninguna actividad artística, por tanto, ha de entenderse con independencia de los códigos y prácticas de la sociedad que la contiene; el arte al uso está puesto entre paréntesis dentro de la ideología [...] Debemos aceptar la responsabilidad de producir un arte cuyo contenido es algo más que sólo el Arte».

Sorprendentemente, los artistas ingleses (incluidos los miembros del grupo Art & Language) llevaban mucho tiempo hechizados por el formalismo de tipo estadounidense de Clement Greenberg. Fue el descubrimiento de dos legados teóricos, presentados inicialmente a un público anglófono de cineastas, artistas y escritores por los edito-



1 - Victor Burgin, *Photopath*, julio de 1969

Veintiuna fotografías de veintiuna secciones continuas de tablas para suelo

res de la revista *Screen*, lo que aceleró la desintegración de la modernidad formalista. El primero fue el redescubrimiento del pensamiento formalista ruso y soviético; el segundo, el encuentro con la semiología estructuralista francesa y la teoría psicoanalítica desde Freud hasta Lacan. Ambos hechos procuraron un nuevo fundamento teórico a artistas como Burgin y Mary Kelly en Inglaterra y motivaron que Burgin cortara finalmente sus lazos con la modernidad y el Conceptualismo, tal como se manifestó en su ensayo de 1984 «La ausencia de la presencia». Si la obra de Burgin se basaba en gran medida en la

semiología y las teorías de la imagen fotográfica tal como se habían desarrollado en varios ensayos de Roland Barthes, la obra de Michel Foucault se convirtió en la principal base teórica para Allan Sekula (1951-) y acabó desembocando en su pionero ensayo «The Body and the Archive» [«El cuerpo y el archivo»] (1986). Y el feminismo lacaniano de Mary Kelly encontró su homólogo en la crítica sumamente politizada de la representación fotográfica llevada a cabo por Martha Rosler (1943-) tanto como en una definición activista de las prácticas feministas y artísticas.

El giro fotográfico

El legado de la fotografía se introdujo en el arte estadounidense de los sesenta de varios modos contradictorios. Fue ante todo en la obra de Robert Rauschenberg y, subsiguientemente, en la de Andy Warhol donde se dio la incorporación de la fotografía «encontrada», a través de la cual se produjo una peculiar transformación de la estética del fotomontaje de la Europa de los veinte. En segundo lugar, pero de una manera mucho más complicada y al principio irreconocible, se dieron las múltiples referencias retrospectivas a las tradiciones específicamente estadounidenses de la fotografía desde los veinte en adelante: la gran tradición de la fotografía directa de Paul Strand a Walker Evans, y la de los fotógrafos de la Farm Security Administration [Administración para la Seguridad Rural] (FSA) y la tradición documentalista tal como se había formulado programáticamente en los treinta. Fue, por tanto, de diversos modos como artistas de comienzos de los sesenta, siguiendo a Warhol, contribuyeron al resurgimiento de la imagen fotográfica en el contexto de la producción neovanguardista.

Una de las primeras figuras de lo que podría considerarse una estética específicamente fotográfica fue Ed Ruscha, cuyos libros a partir de los inicios de los sesenta, comenzando por *Twenty-six Gasoline Stations* (Veintiséis gasolineras, 1962) y *Every Building on the Sunset Strip* (Todos los edificios de la Sunset Strip, 1966), introdujeron un tipo peculiar de fotografía, que, en la misma medida en que podría tacharse de amateurismo y popularismo, estaba envuelta en el principio del *deskilling* en la imagen fotográfica; y es de hecho en el contexto del *Pop Art* (con sus propios medios de *deskilling* de la obra de arte) como se recibieron al comienzo los libros de Ruscha. En el diálogo entre Ruscha y Warhol, el empleo por el segundo de fotografías «encontradas» se tradujo en un principio de tratamiento de partes del paisaje urbano como material «encontrado», que Ruscha registró del modo más banal posible.

A mediados de los sesenta había surgido un tipo diferente de producción fotográfica en lo que se podría llamar la fotografía protoconceptual de Dan Graham. Aunque dependiente aún en gran medida de la obra de Ruscha, Graham puso su trabajo en un diálogo más manifiesto con las tradiciones de los fotógrafos documentalistas estadounidenses, específicamente con la obra de Walter Evans. Las deliberadamente inexpressivas imágenes fotográficas realizadas por Graham de la arquitectura autóctona de New Jersey –como los desarrollos inmobiliarios suburbanos de sus *Homes for America* (Casas para América) (1966-1967)– se remontan directamente a las deliberadamente inexpressivas fotografías de la arquitectura industrial de Pittsburgh. Pero en la misma medida en que establece una continuidad con las imágenes arquitectónicas autóctonas, la obra de Graham opera una especie

de distanciamiento con respecto a la alta, ambiciosa calidad de la fotografía de los treinta y cuarenta. Al añadir la idea de la práctica fotográfica autóctona, popular, a la de la arquitectura autóctona en cuanto imagen, Graham exacerbó el proyecto original de Ruscha de *deskilling* en la práctica de la fotografía. Su empleo de una cámara barata, de película en color barata y de un revelado comercial barato produce resultados obtenidos aparentemente sobre la marcha por un turista perdido en New Jersey.

En el contexto del Arte Conceptual, la fotografía asumió numerosas funciones más allá de las establecidas por Graham. Ante todo, abordó el problema de la forma de distribución de la obra de arte. Comenzando por Ruscha, la fotografía se adoptó como un recurso para insistir en su mediatización, o distribución masiva, un recurso que contribuye al desmantelamiento de la concepción de la obra de arte como objeto único. Aunque Warhol ya se había mofado de la condición de la pintura como original único, en última instancia había regresado a esta misma condición en todos los ejemplos de su producción. A pesar de que sus pinturas estaban determinadas por la imagen fotográfica y por el proceso serigráfico, el producto final de este proceso era inevitablemente un objeto original único. Con Ruscha, el producto final era de hecho el objeto múltiple, el libro de producción barata, abierto a la distribución en masa, que por tanto se colocaba en una abierta contradicción con la pintura del *Pop Art* con su «aura» paradójicamente intacta.

En segundo lugar, la fotografía entró en el contexto protoconceptual y conceptual al introducir todo un espectro de temas previamente impensables e invisibles. Es con Ruscha con quien podemos decir que el urbanismo –cuestiones de arquitectura, cuestiones de espacio urbano vernáculo, cuestiones de circulación del tráfico– volvió a entrar en la práctica artística a través de temas que no habían figurado en la obra de nadie, ni en Europa ni en los Estados Unidos, desde hacía sus buenos treinta años. Hasta el apogeo de la modernidad en los treinta, se entendía, por supuesto, que la arquitectura y el urbanismo eran temas de la consideración vanguardista. En el periodo de posguerra, sin embargo, todos los temas concernientes a las condiciones del espacio colectivo, urbano, público, habían desaparecido drásticamente de la producción artística. Sólo con la obra de Ruscha y con las subsiguientes prácticas de Graham y los artistas conceptuales volvieron a entrar en el campo de la reflexión vanguardista los temas del espacio urbano público, de la arquitectura, de lo «público»; y, en primer lugar, de cómo concebirlo.

Del índice a la información

Uno de los artistas estadounidenses en cuya obra conceptual estas preocupaciones cobraron importancia capital fue Douglas Huebler, que vinculó específicamente a la imagen fotográfica la temporalidad y la espacialidad de sus actividades, y separó de la iconografía del arte elevado su práctica del medio. En 1971 inició un proyecto –*Variable Piece #70 (in process) Global* (Pieza variable #70 [en proceso] global)– de producción de un retrato colectivo universal de todo ser vivo sobre la tierra, el cual en y por sí mismo funciona como crítica del género retratístico y como intento –en su vasta expansión espacial, temporal y cuantitativa– de radicalizar la concentración tradicionalmente limitada sobre la representación y las convenciones representacionales [2].



2 • Douglas Huebler, *Variable Piece #70 (in process) Global*, 1971-1997 (detalles)
Fotografías documentales, texto, dimensiones variables

A finales de los sesenta, sin embargo, en confrontación específica con las prácticas fotográficas de los conceptualistas, numerosos artistas se reubicaron, por una parte, mediante una crítica del conceptualismo y, como tan a menudo sucede en la formación de una nueva posición artística, con un redescubrimiento y una relectura de legados anteriores, por otra: en este caso, el de la tradición documentalista estadounidense. Comenzando en California en el contexto del grupo que estudió con Allan Kaprow, John Baldessari y el poeta David Antin, estos artistas —primordialmente Sekula, Rosler y Fred Lonidier— definieron su obra en oposición a la neutralidad aparente del Conceptualismo. Uno de los ejemplos más importantes por los que se puede reconocer este vuelco histórico son las 29 *Arrests* (29 *detenciones*) [3] de Fred Lonidier, que recapitulan la estructura exacta de los libros de Ruscha y la adrede inexpresiva, casi amanerada neutralidad con que acumulaciones aparentemente aleatorias de objetos encontrados se convierten en sus temas. En su propio proyecto, Lonidier hizo fotografías de personas arrestadas durante la protesta antibelicista en el puerto de San Diego con ocasión de la partida hacia Vietnam de buques de guerra con armamento nuevo y nuevas dotaciones de contingentes militares. Así, la práctica aparentemente neutral de Ruscha se ve criticada por una repentina inyección de aquellas contingencias —políticas, contextuales, históricas— que el Conceptualismo había rechazado.

Una razón para que esta generación se opusiera a la mentalidad *pop* y conceptualista de artistas como Huebler, Baldessari y Ruscha es precisamente que en aquella época, por tardío que pueda ser, ellos recuperaron los legados de la New York Film and Photo League de los veinte con su hincapié en el cine ruso. Así, su trabajo de finales de los sesenta no sólo se nutría de las películas de Sergei Eisenstein y Vsevolod Pudovkin, sino también de las prácticas del documental social de la Film and Photo League, junto con una seria reconsideración de figuras como John Heartfield. En algunos casos esto sucedió con la mediación explícita de la obra de Hans Haacke. La obra fotográfica de éste en 1970-1971 (como la pieza inmobiliaria *Shapolski et al.*, que con su concentración en la arquitectura y su formato serial corre en paralelo con la práctica de Ruscha y Graham) es otro de esos puntos de inflexión en los que la neutralidad *pop* de un enfoque sin comentario ni contextualización se transforma en un modelo de intervención activista.

Del *pop* al fotomontaje

Artistas como Rosler y Sekula toman como puntos históricos de partida los modelos del fotomontaje y del documental político. El primer enfoque es visible en la obra realizada por Rosler a finales de los sesenta *Bringing the War Home: House Beautiful* (*Trayendo la*



3 • Fred Lonidier, *29 Arrests*, (arriba) #10: *Headquarters of the 11th Naval District*; (abajo) #18: *Headquarters of the 11th Naval District*, 4 de mayo de 1972, San Diego
Treinta fotografías en blanco y negro, 12,7 x 17,8 cm

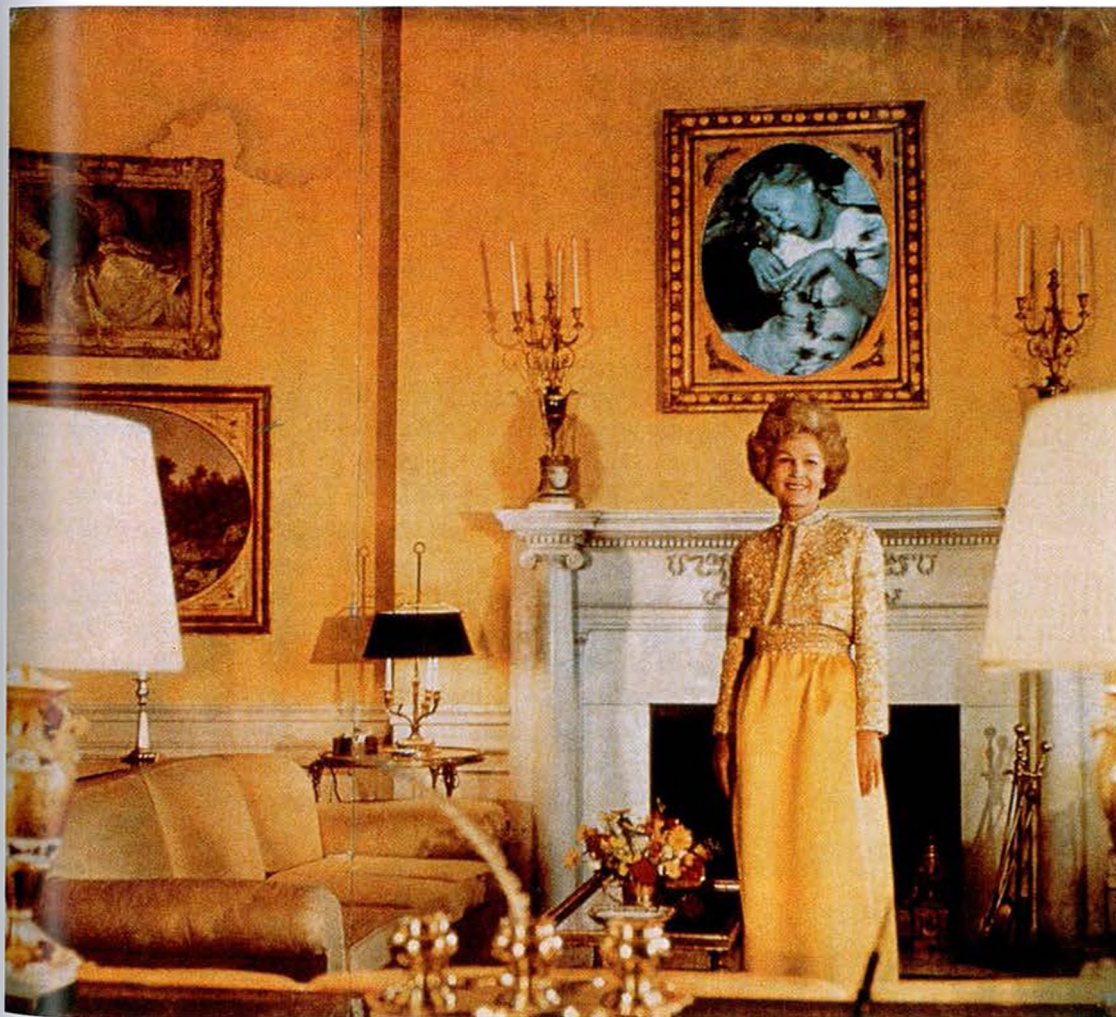
guerra a casa: *House Beautiful*) [4], una serie de fotomontajes casi literalmente derivados del modelo Heartfield (aunque Rosler afirma que en aquella época no conocía a Heartfield) donde las imágenes de la devastación en Vietnam se insertan en las brillantes imágenes de la publicidad y las revistas de moda y decoración de interiores. La intención de Rosler era producir esta serie de fotomontajes coloreados para su distribución masiva; aunque no consiguió realizar este propósito, fue uno de los primeros casos en los que la politización de la estética del fotomontaje alcanzó su apogeo en el contexto estadounidense.

El segundo enfoque, distinto del redescubrimiento del fotomontaje, implicaba una compleja reconsideración del legado de las tradiciones documentalistas estadounidenses. En la orientación de este grupo había un deseo característico de americanizar su práctica atendiendo a los contextos y tradiciones históricos vernáculos locales más que sólo a los europeos. Este interés por la cultura regional, que hasta cierto punto el *Pop Art* ya había introducido con su persistente hincapié en el carácter americano de su propio proyecto, constituye el telón de fondo del diálogo que Rosler y Sekula abrieron en la Film and Photo League, así como los legados de la fotografía para la FSA en su esfuerzo por basarse en tradiciones y culturas existentes en la historia estadounidense.

El último elemento crucial en su obra es el debate interno sobre el estatus de la fotografía misma. Ambos artistas no son sólo prolíficos

críticos, teóricos e historiadores de la fotografía, sino que, en gran medida como resultado de sus escritos, toda la relación entre la modernidad y la fotografía se problematizó cada vez más. Es importante reconocer hasta qué punto en aquel momento la fotografía documental pasó a formar parte de la consciencia pública de la historia cultural estadounidense, en buena parte a raíz de sus contribuciones en sus diversos ensayos, como «In, Around and Afterthoughts on Documentary Photography» («Reflexiones desde dentro, desde fuera y a posteriori sobre la fotografía documental») (1981) y «Dismantling Modernism, Reinventing Documentary» («Desmantelando la modernidad, reinventando el documental») (1984). Ni uno ni otro sugieren una ciega continuación del proyecto documental. De hecho, sucede al revés; ambos son sumamente críticos y se esfuerzan en poner de relieve las inadecuaciones históricas de la fotografía para la FSA, por ejemplo.

Ante todo, lo que estos escritores-artistas entienden claramente es que, frente al despliegue político de su obra, la neutralidad de fotógrafos como Walker Evans o Dorothea Lange constituía un grave defecto, pues ambos no eran conscientes o no se interesaban por la estructura política real en la que se iba a emplear su obra bajo los auspicios del proyecto para la FSA de Roy Stryker. El conflicto que Rosler y Sekula exploran continuamente es la cuestión de hasta qué punto las prácticas fotográficas pueden adoptar un enfoque activista, intervencionista, de *agitprop*, o hasta qué punto, en cuanto fotogra-



4 • Martha Rosler, *First Lady (Pat Nixon)* (La primera dama [Pat Nixon]), de la serie *Bringing the War Home: House Beautiful*, 1967-1972

Fotomontaje impreso como fotografía en color, 61 x 50,8 cm



5 • Allan Sekula, *Untitled Slide Sequence*, 1972

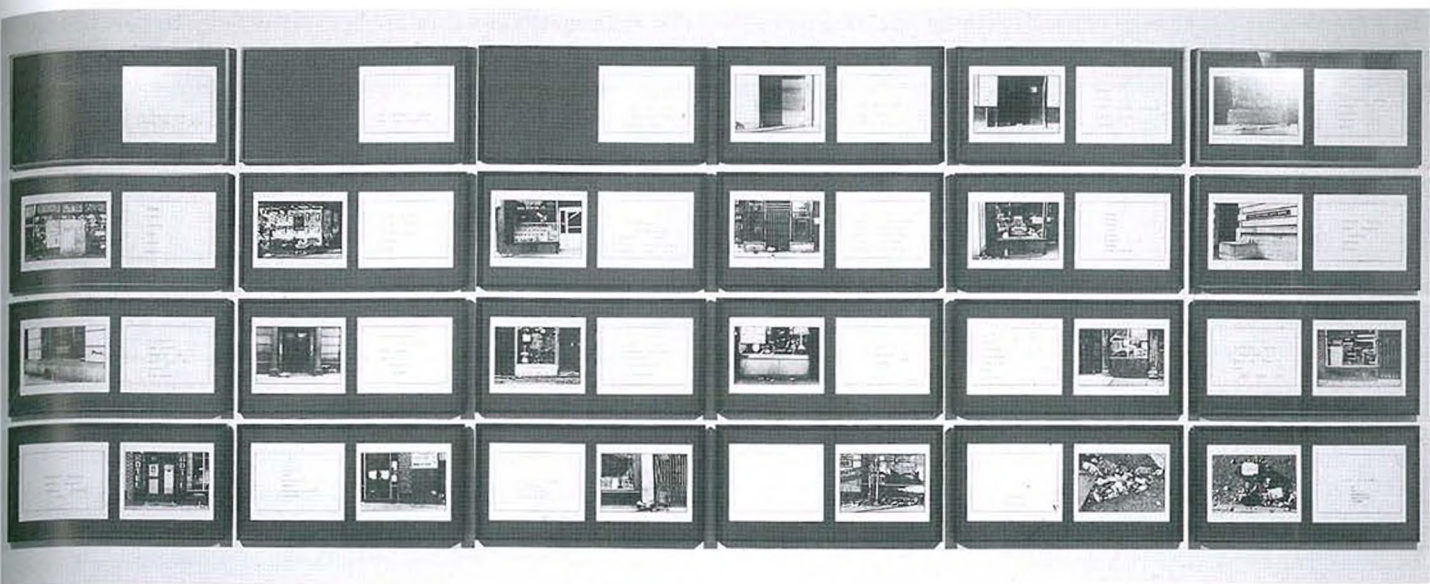
fías, están contenidas dentro de las convenciones discursivas y las estructuras institucionales que les impiden en última instancia tener eficacia política.

Entre la serialidad y la creación

Este es uno de los dilemas a los que se enfrentan los fotógrafos tanto en sus escritos como en sus prácticas. Es en proyectos como *Untitled Slide Sequence* (*Secuencia de diapositivas sin título*) de Sekula [5] o *The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems* (*El Bowery en dos sistemas descriptivos inadecuados*) de Rosler [6] donde uno puede ver cómo sus esfuerzos van más allá de las limitaciones de la práctica documental tradicional. La obra de Sekula, proyectada como diapositivas en un ciclo de repetición continua, configura una serie de ochenta imágenes de obreros al final del turno de mañana saliendo de la fábrica aeroespacial General Dynamics Convair Division en San Diego. Responde claramente a la transformación californiana del Conceptualismo a manos de alguien como Huebler, como también responde a imágenes del movimiento de la clase trabajadora en las tradiciones documentales tanto de Weimar como de los Estados Unidos. Su transformación de la fotografía estática en blanco y negro a una secuencia de diapositivas que van pasando continuamente, y sus instantáneas aleatorias de obreros, que señalan la dificultad de identificar sujetos de la clase trabajadora (contrariamente a lo que sucede con la clase media o los trabajadores de cuello blanco), nos procuran una imagen mucho más precisa y compleja del tema de la fotografía documental. Por un lado, pues, la reflexión semiótica sobre qué es la fotografía (su estatus como «signo indicial»), cómo produce el significado y cómo se sitúa y disemina institucional y discursivamente es crucial para esta práctica, la cual se distancia de una ingenua vuelta a una reivindicación política del documental fotográfico. Pero al mismo tiempo, y en un gesto opuesto, va más allá de esta crítica puramente semiótica al hacer hincapié en la necesidad y posibilidad de contextualización o de especificidad histórica en la reflexión del asunto. Podríamos decir, por tanto, que la crítica de una asunción ingenua sobre la eficacia política del documental estadounidense se une a la crítica de la neutralidad pura de la fotografía conceptualista.

The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems de Rosler es un proyecto paradigmático a este respecto. Aborda la fotografía documental en sus formas más degradadas —lo que Rosler llama «la escuela de fotografía "encuentra a un vagabundo"»—, en sus descarnadas imágenes en blanco y negro, y el significado histórico interno que este tipo de obra había adquirido en los setenta. También realiza una crítica de cierto tipo de fotografía callejera neoyorquina celebrada por John Szarkowski, del MoMA, en aquella época, especialmente en la obra de Garry Winogrand, donde, con un cinismo distanciado, la decrepitud y miseria de la vida cotidiana se convierte en el tema espec-

- tacular. Remontándose a la tradición de Walker Evans —muchas de las fotografías funcionan como citas de la obra de Evans—, Rosler se sitúa en lo que ella llama «la inadecuación de la representación fotográfica». Simultáneamente, construye la manifiesta inadecuación del sistema lingüístico como representación de la embriaguez. Juxtapuestas con las imágenes fotográficas, las páginas opuestas contienen listas de términos para estar ebrio: desde el argot más envilecido hasta el len-



6 • Martha Rosler, *The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems*, 1974-1975

Cuarenta y cinco fotografías en blanco y negro y tres paneles negros, cada uno 20,3 x 25,4 cm, edición de cinco

guaje literario, pasando por las expresiones más arcaicas. En su acumulación serial, estas listas remedan la serialidad de las repeticiones *pop* aun cuando, por su tema y por su estatus lingüístico, se oponen a las pretensiones del Arte Conceptual de haber adquirido una pura autorreflexividad lingüística. Al volver a vincular el lenguaje con la esfera de lo somático —como con la esfera de lo desquiciado, lo digresivo, lo socialmente descalificado—, en el proyecto racional del Arte Conceptual se introduce una dimensión de contrarracionalidad que es típica de este momento de diálogo entre estas dos generaciones.

sot
tippler
winebibber
elbow bender
overindulger
toper
lushington

BIBLIOGRAFÍA

- BOLTON, Richard (ed.), *The Contest of Meaning*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1989.
BURGIN, Victor, *The End of Art Theory: Criticism and Postmodernity*, Atlantic Highlands, N.J., Humanities Press International, 1986.
CAMPANY, David (ed.), *Art and Photography*, Londres, Phaidon Press, 2003.
ROSLER, Martha, *Decoys and Disruptions: Selected Writings 1975-2001*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2004.
SEKULA, Allan, *Photography Against the Grain: Essays and Photoworks 1973-1983*, Halifax, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1984.
SOLOMON-GODEAU, Abigail, *Photography at the Dock: Essays on Photographic History, Institutions and Practices*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991.

Fredric Jameson publica *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism* cuando el debate sobre la posmodernidad se extiende, más allá del arte y la arquitectura, a la política cultural, y se divide en dos posiciones contrarias.

Sobre ninguna palabra se ha discutido más en la crítica de posguerra que sobre el término «posmodernidad» [«postmodernism»]. Ello se debe en gran medida a que sólo se puede entender en relación con otros términos amplios que son igualmente difíciles de captar, como «modernidad» [«modernism»], «mundo moderno» [«modernity»] y «modernización» [«modernization»]. «Posmodernidad» es también paradójico por sí mismo. Por un lado, sugiere que «modernidad» —se entienda como un refinamiento de cada forma artística hasta llegar a su esencia separada o, por el contrario, como la crítica de toda separación estética— está en cierto modo acabada, y su muerte la anunciaron de hecho muchos teóricos. Por otro, en la obra de algunos artistas y críticos también asociados con el término, la posmodernidad ha procurado nuevos conocimientos sobre la modernidad, especialmente sobre las vanguardias históricas durante mucho tiempo mal tratadas por las explicaciones dominantes (como Dadá y el Surrealismo, por ejemplo, lo habían sido por Clement Greenberg y sus seguidores). De este modo, la posmodernidad ha servido como una manera de revisitar la modernidad tanto como de declararla muerta.

Como la modernidad, la posmodernidad no designa cualquier estilo de arte. Sus teóricos más ambiciosos han empleado el término para marcar una nueva época cultural en Occidente. Para el crítico estadounidense Fredric Jameson, cuyo *La posmodernidad o la lógica cultural del capitalismo tardío* es un análisis marxista clásico, lo posmoderno no es tanto una ruptura limpia con lo moderno como un desarrollo desigual de elementos viejos (o «residuales») y nuevos (o «emergentes»). No obstante, es lo bastante nítido como para «periodizarlo» como un nuevo momento en la cultura en relación con una nueva etapa del capitalismo, a menudo llamada «capitalismo consumista», que surgió tras la Primera Guerra Mundial. De modo que para Jameson las espectaculares imágenes asociadas con la cultura posmoderna —seductoras simulaciones en revistas y películas, en televisión y en internet, que rara vez representan nada en absoluto real— reflejan «la lógica cultural» de una economía impulsada por el deseo consumista. Sin embargo, para el filósofo francés Jean-François Lyotard, cuyo *La condición posmoderna* (1979) inauguró el debate filosófico sobre el término, lo posmoderno marcaba el final de cualquier narración marxista de esa clase, es más, de todas las «grandes narraciones» de la «modernidad», fueran contadas como una historia de progreso (como la difusión de la Ilustración) o como un relato de decadencia (la esclavización del proletariado). Y, a pesar de ellos, aun cuando estos dos oponentes en el debate sobre la posmodernidad no se ponen de acuerdo sobre las ramificaciones de ésta, sí concuerdan en que su

fuerza motivadora sigue siendo la «modernización» o la incesante transformación de los modos de producción y consumo, de transporte y comunicación, en interés del beneficio. En lo que a esto se refiere, puede haber un final para la forma artística que se llama «modernidad», quizás incluso una final para la época cultural llamada «modernidad», pero para el proceso socioeconómico llamado «modernización» no hay un final a la vista. Por el contrario, lo posmoderno sólo puede señalar la extensión casi global de este proceso.

Posmodernidades rivales

Pero ¿qué significaba el término «posmodernidad» en arte y arquitectura en el punto culminante de este debate, esto es, *circa* 1984, el año en que Ronald Reagan fue reelegido presidente? (Incluyo la arquitectura porque en ella se hizo por primera vez público el debate.) En los Estados Unidos fue el momento cumbre del neoconservadurismo en política, que llamaba a un retorno a los valores originales de la familia, la religión y el país, en suma, de la tradición cultural. Pero fue también, al menos en los mundos artísticos y académicos, el momento cumbre del postestructuralismo en la teoría, que ponía en cuestión todos esos orígenes y retornos. Poco correspondientes como antagonistas —la primera era una fuerza política, la segunda una orientación intelectual—, estas dos filosofías gobernaron, sin embargo, las dos posiciones básicas sobre la posmodernidad en aquella época, y por comodidad así las denominaré.

Entonces como ahora, la «posmodernidad neoconservadora» era la más conocida de las dos. Definida sobre todo en términos de estilo, reaccionaba contra la modernidad, a la que redujo a la sola apariencia abstracta: el Estilo Internacional de vidrio y acero en arquitectura, la pintura abstracta en arte y la experimentación lingüística en la ficción. Luego atacó esta modernidad con un retorno al ornamento en arquitectura, a la figuración en arte y a la narración en ficción. La posmodernidad neoconservadora justificaba estos retornos en términos de una recuperación heroica no sólo de la individualidad artística en oposición al supuesto anonimato de la cultura de masas, sino también de la memoria histórica en oposición a la supuesta amnesia de la cultura moderna. La «posmodernidad postestructuralista», por otro lado, cuestionaba la originalidad del artista y la autoridad de la tradición. Es más, en lugar de un retorno a la representación, esta posmodernidad proponía una crítica de la representación, en la que se sostenía que la representación construía más que copiaba la realidad, nos somete a estereotipos más que revela la verdad sobre nosotros. Y, sin

embargo, como veremos, estas dos posiciones contrarias podrían verse ahora compartiendo una identidad histórica, una identidad histórica que ninguna de las dos podía prever.

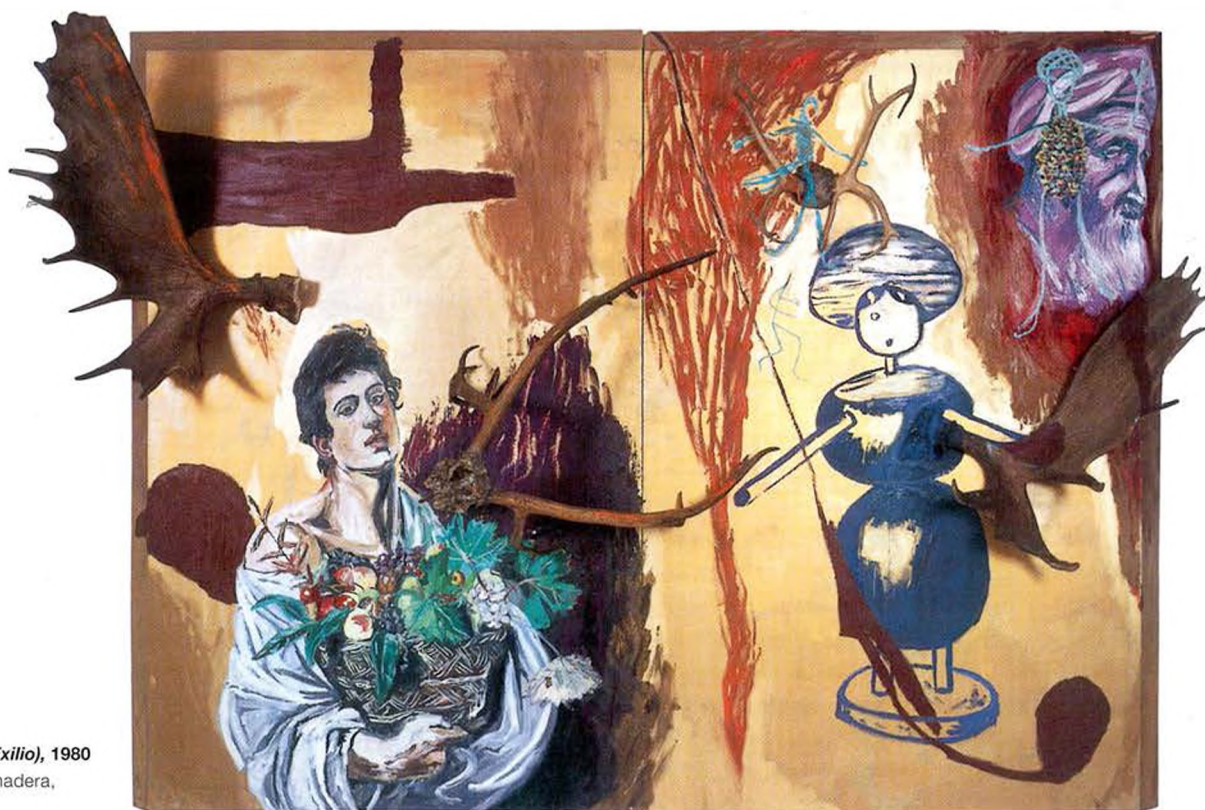
En arte y arquitectura la posmodernidad neoconservadora favorecía una mezcla ecléctica de estilos arcaicos y estructuras contemporáneas. En arquitectura, tal como la representaban Philip Johnson (1906-), Charles W. Moore (1925-1993), Robert Venturi (1925-), Michael Graves (1934-), Robert Stern (1939-) y otros, esta práctica tendía a emplear elementos neoclásicos como columnas, como otros tantos símbolos populares para disfrazar el habitual edificio moderno, racionalizado en la estructura y el espacio en pro de la eficiencia y el beneficio. Y en arte, tal como lo representaban Francesco Clemente (1952-), Anselm Kiefer (1945-), David Salle (1952-) y Julian Schnabel (1951-), tendía a emplear referencias de la historia del arte como otras tantas citas cliché para decorar la habitual pintura moderna (las referencias variaban según las culturas nacionales de los artistas: en este caso, italiana, alemana y estadounidense, respectivamente [1]). Entonces, ¿de qué manera era tal obra posmoderna? No discutía con la modernidad en serio ni la excedía formalmente. Más bien buscaba una reconciliación con el público (lo cual quiere decir también con el mercado), del que se decía que estaba alienado por el arte y la arquitectura demasiado conceptuales de los sesenta y los setenta. Lejos de ser democrática (como a veces se proclamaba), esta reconciliación tendía a ser elitista en sus alusiones históricas y manipuladora en sus clichés consumistas. «Los americanos se sienten incómodos sentados en una plaza», señaló en una ocasión Venturi, «deberían quedarse en casa viendo la televisión con la familia».

A este respecto, la posmodernidad neoconservadora no era tanto posmoderna como antimoderna; y como los antimodernos del periodo de entreguerras, buscaba la estabilidad, incluso la autoridad, me-

dante la referencia a la historia oficial. Más que un programa estilístico, pues, esta posmodernidad era una política cultural, cuya estrategia era doble: primero, ejecutar la modernidad, especialmente en sus aspectos críticos (en el esquema neoconservador de las cosas la cultura no había de ser sino afirmativa del *statu quo*), y luego, imponer antiguas tradiciones culturales sobre un presente social complejo que estaba mucho más allá de tales soluciones estilísticas.

Fue aquí donde comenzó a aflorar la gran contradicción de esta posmodernidad, pues incluso cuando citaba estilos históricos, su mezcla de citas, a menudo llamada «pastiche», tendía a privar a estos estilos no sólo de contexto, sino también de sentido. Irónicamente, pues, más que un retorno a la tradición, la posmodernidad apuntaba a su fragmentación, incluso su desintegración, al menos como un canon coherente de estilos. De hecho, los conceptos de «estilo», entendido como la expresión singular de un individuo o periodo distintivos, e «historia», entendida como la capacidad básica para ubicar con precisión las referencias culturales, se veían socavados más que reforzados por esta posmodernidad. Así, la posmodernidad neoconservadora fue sacada a la luz por el mismo momento cultural al que ella quería escapar. Pues, como Jameson en particular ha subrayado, los ochenta estuvieron marcados no por un retorno del estilo sino por su ruptura en el pastiche, no por una recuperación de la consciencia histórica sino por su erosión en la amnesia consumista, y no por un renacimiento del artista como genio sino por «la muerte del autor» (en la famosa frase del postestructuralista francés Roland Barthes), entendida como el único origen de todo significado.

• La otra posmodernidad, la «posmodernidad postestructuralista», se diferencia en la mayor parte de los aspectos. Difiera, ante todo, en su oposición a la modernidad. Desde el punto de vista neoconservador, la modernidad tenía que superarse porque era demasiado críti-



1 • Julian Schnabel, *Exile (Exilio)*, 1980
Óleo y cornamentas sobre madera,
228,6 x 304,8 cm

En la medida en que la semiología escrutaba todo el horizonte cultural en busca de ejemplos de discurso político encubierto, su campo se extendía a la publicidad lo mismo que a la televisión, el embalaje y la moda. Esta apertura semiológica al campo más amplio de la actividad de la cultura de masas fue contemporánea del ataque de Michel Foucault a propósito de la coherencia interna de las diversas disciplinas que constituían el campo de las humanidades: la literatura, la historia, el arte, etcétera. En Inglaterra, en la Universidad de Birmingham, los eruditos comenzaron a presentar objeciones a la idea de que la cultura de masas era simplemente una manipulación de consumidores pasivos. Por el contrario, críticos culturales como Stuart Hall (1932-) comenzaron a argüir que hay estrategias de consumo que mutan en formas de resistencia. El *rap* sería un ejemplo de una reprogramación de la música que la convierte en un vehículo de agresión contra valores de clase media como el decoro y la obediencia. Incluso se arguyó que las formas más degradadas de la narrativa popular, las llamadas «novelas rosa», podrían ser una forma de resistencia que permitía a las mujeres de las clases inferiores procurarse un espacio de privacidad y fantasía.

Que la línea divisoria entre el arte elevado y el entretenimiento de masas sería un reflejo de la lucha de clases lo articuló el sociólogo francés Pierre Bourdieu (1931-2002), que, en *Distinción* (1979), sostenía que la habilidad para consumir arte elevado equivalía a tener un «capital cultural» y, por consiguiente, en las sociedades industrializadas occidentales se traduce en ventajas monetarias y poder.

ca. Desde el punto de vista postestructuralista, tenía que superarse porque ya no era lo bastante crítica: se había convertido en el arte oficial de los museos, la arquitectura favorita de las sociedades anónimas, etcétera. Pero era con respecto a la cuestión de la representación donde estas dos posmodernidades diferían más claramente. Como se ha señalado más arriba, la posmodernidad neoconservadora abogaba por un retorno a la representación, y daba por descontada la verdad de sus representaciones. La posmodernidad postestructuralista, por su parte, era impulsada por una crítica de la representación que cuestionaba esta verdad, y es esta crítica la que alineaba más estrechamente tal arte posmoderno con la teoría postestructuralista.

De hecho, este arte tomaba prestada la noción postestructuralista del «texto» fragmentado como contrapeso al modelo moderno de la «obra» unitaria. Según este argumento, la «obra» moderna sugería una obra de arte que era un todo simbólico, único en su factura y perfecto en su forma. El «texto» posmoderno sugería un tipo de entidad muy diferente: en la influyente definición de Barthes, «un espacio multidimensional en el que una diversidad de escritos, ninguno de ellos originales, se combinan y enfrentan». Esta noción de «textualidad» parecía muy adecuada a la estrategia de las imágenes apropiadas y/o los escritos anónimos, tal como se empleaba en los primeros fototextos de Barbara Kruger y en los pronunciamientos en carteles de Jenny Holzer (1950-) [2], así como en las primeras obras copiadas de Sherrie Levine y las disposiciones fotográficas de Louise Lawler. En estas prácticas la textualidad posmoderna afectó primero a las ideas modernas de obras «maestras» y artistas «maestros», vistos como «mitos» ideológicos que había que desenmascarar: «desmitificar» o

«deconstruir». Como estos mitos se consideraban de género masculino, no fue un hecho accidental que esta crítica la llevaran a cabo artistas feministas.

Pastiche y sexualidad

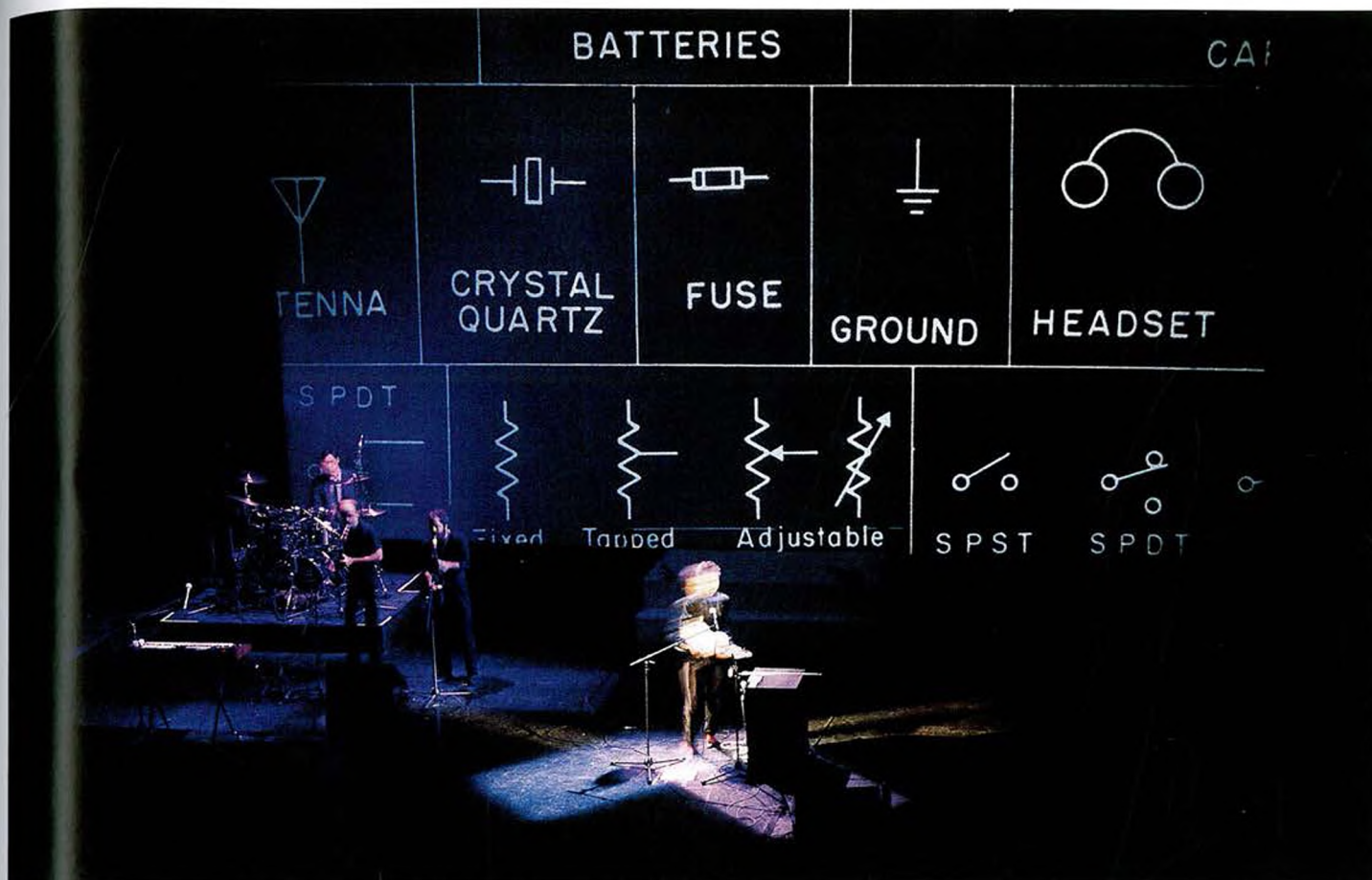
Como modelos de elaboración artística, pues, la «obra» moderna y el «texto» posmoderno son bastante nítidos. Pero ¿y el «pastiche» neoconservador y la «textualidad» postestructuralista? ¿Hasta qué punto son, en último término, diferentes? Considérese, como un ejemplo de cada práctica, la obra de dos artistas que fueron tratados como auténticas celebridades *circa* 1984: las pinturas neoexpresionistas de Julian Schnabel por un lado y las *performances* multimedia de Laurie Anderson (1947-) por otro [3]. Schnabel mezclaba alusiones al arte elevado (como Caravaggio en *Exile*) con materiales de la baja cultura (como terciopelo y cornamentas de ciervo), pero no para cuestionar ninguno de los dos conjuntos de términos. Por el contrario, junto con muchos otros artistas de la época, convirtió las técnicas modernas del *collage* y el *assemblage* en recursos contemporáneos dedicados a reforzar el medio mismo que antaño solían forzar: la pintura. Desde luego, algunos de sus elementos pictóricos están fragmentados (como platos rotos), pero todos se mantienen juntos por las convenciones de la pintura moderna —gestos expresivos, marcos excesivos y heroicas posturas expresionistas abstractas— que Schnabel trataba de resucitar. Anderson, por otro lado, sí jugaba con la historia del arte y la cultura *pop* en cuanto clichés. En sus *performances*, que tendían a ser alegorías de la desorientación en la vida estadounidense contemporánea, orquestaba una profusión de medios artísticos y signos culturales: imágenes proyectadas, narraciones grabadas, música y voz alteradas electrónicamente, etcétera. Esta *mélange* hacía ambigua la posición personal tanto como la referencia social de sus representaciones, y lo hacía así al margen de cualquier medio que pudiera volverlas a contener como arte elevado.

Aparte de estas grandes diferencias estilísticas y políticas, ¿las prácticas del pastiche y la textualidad diferían en algún sentido estructural?



2 • Jenny Holzer, *Truisms*, 1977-1979

Cartel, 91.4 x 61 cm



3 • Laurie Anderson, detalle de la performance *United States*, 1978-1982

ral? Las dos tendían a perturbar la idea de la subjetividad estable y a minar la noción de representación tradicional: Anderson intencional, Schnabel inadvertidamente. Si éste es el caso, entonces el «retorno» neoconservador al estilo individual y la tradición histórica (tal como aquí ejemplifica Schnabel) podría revelarse, veinte años después de su momento cumbre, similar en efecto a la «crítica» postestructuralista de ambas (tal como aquí ejemplifica Anderson). En una palabra, el pastiche y la textualidad podían verse ahora como síntomas complementarios de la misma crisis de la subjetividad y la narración que comprendía «la condición posmoderna» para Lyotard, del mismo proceso de fragmentación y desorientación que informaba «la lógica cultural del capitalismo tardío» para Jameson.

Pero entonces, ¿qué eran exactamente esa subjetividad y esa narración que se suponía que estaban en crisis? Se las tenía por generales, incluso universales; la crítica de «la condición posmoderna» no tardó en verlas como más particulares: en su mayor parte blancas, de clase media, masculinas, de Europa occidental y de Norteamérica. Para algunos, cualquier amenaza a esa subjetividad y esa narración, a la gran tradición moderna, era de hecho grave y provocaba lamentos y desmentidos sobre el fin del arte, la historia, el canon, Occidente. Mas para otros, especialmente para personas marcadas como «diferentes», sea sexual, racial y/o culturalmente, la posmodernidad no señalaba una pérdida real tanto como una apertura potencial a otras clases de subjetividad y narración en conjunto.

BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, Roland, *Image-Music-Text*, trad. Stephen Heath, Nueva York, Hill and Wang, 1977.
- FOSTER, Hal (ed.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Seattle, Bay Press, 1983.
- JAMESON, Fredric, *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, N.C., Duke University Press, 1991 [ed. cast.: *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío*, Barcelona, Paidós, 1995].
- KRAUSS, Rosalind, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1986 [ed. cast.: *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, trad. Adolfo Gómez Cedillo, Madrid, Alianza, 1996].
- LYOTARD, Jean-François, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, trad. Geoff Bennington y Brian Massumi, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984 [ed. cast.: *La condición posmoderna*, trad. Mariano Antón Rato, Barcelona, Altaya, 1999].
- OWENS, Craig, *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*, Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 1992.
- WALLIS, Brian (ed.), *Art after Modernism: Rethinking Representation*, Boston, David R. Godine, 1984 [ed. cast.: *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, trad. Carolina del Olmo y César Rendueles, Madrid, Akal, 2001].

Se inaugura en Boston «Final de partida. Referencia y simulación en la pintura y la escultura recientes»: mientras que algunos artistas juegan con el desmoronamiento de la escultura hasta convertirse en mercancía, otros subrayan la preminencia del diseño y la exhibición.

Como otros movimientos de los sesenta, el *Pop* y el Minimalismo trabajaron contra las nociones tradicionales de la composición artística, y lo hicieron en parte con un modo serial de producción: una imagen tras otra, como a menudo en las pinturas serigrafiadas de Andy Warhol; «una cosa tras otra», como a menudo en las unidades escultóricas de Donald Judd. Este ordenamiento serial también orientó al *Pop* y al Minimalismo hacia el mundo cotidiano de las mercancías seriales más sistemáticamente que cualquier arte anterior. En nuestro mundo del capitalismo consumista, el término primordial del consumo no es necesariamente el uso de un producto dado tanto como su diferencia en cuanto signo de otros signos de esa clase. Según el sociólogo francés Jean Baudrillard, es a menudo este «aspecto facticio, diferencial, codificado, sistematizado del objeto» que consumimos más que el objeto como tal; es el nombre de marca el que dispara nuestro deseo, la mercancía en cuanto signo lo que se convierte en nuestro fetiche.

Códigos del consumo

Una vez la producción serial y el consumo diferencial penetraron en el arte de esta manera, las distinciones entre las formas superiores e inferiores se hicieron borrosas de un modo que iba más allá de cualquier préstamo temático de imágenes o de cualquier forma de compartir el asunto. Evidente en el *pop* y en el Minimalismo, este desdibujamiento se hizo explícito a comienzos de los ochenta cuando artistas como Jeff Koons (1955-) y Haim Steinbach (1944-) igualaban directamente las obras de arte con mercancías; esta obra empezó llamando mucho la atención en una exposición de 1986 titulada «Endgame» («Final de partida») en el Institute of Contemporary Art de Boston. Con sus balones de baloncesto medio sumergidos en tanques de acuario, Koons produjo un efecto casi surrealista de ambivalencia [1], pero sus brillantes campañas de anuncios y sus objetos de lujo a partir de entonces parecían empeñados en poco más que en la autopromoción, del mismo modo que Koons parecía deleitarse, de manera nihilista, en el fetiche mercantil y la celebridad mediática como los reemplazamientos históricos de la obra de arte aurática y el artista inspirado.

En efecto, él puso en práctica lo que Walter Benjamin había predicho mucho tiempo antes a la sociedad capitalista: la necesidad cultural de compensar el aura perdida del arte y el artista con «el falso hechizo» de la mercancía y la estrella. En esto, su precedente más famoso entre los artistas era Andy Warhol. «Alguna empresa ha mostrado última-



1 • Jeff Koons, *Two Ball 50/50 Tank (Spalding Dr. J Silver Series, Wilson Supershot)*, 1985

Vidrio, acero, agua destilada y dos balones de baloncesto. 159,4 x 93,3 x 33,7 cm

mente interés por comprar mi «aura»», escribió éste en *The Philosophy of Andy Warhol (La filosofía de Andy Warhol)* (1975). «No querían mi producto.» A Koons se le dejó hacer de esta redefinición del aura como «falso hechizo» no sólo el tema sino la operación de una carrera artística. Y si Koons, un corredor de bolsa convertido en artista, presentó la propaganda comercial como el sustituto contemporáneo del aura artística, luego artistas no menos espabilados como Damien Hirst (1965-), el más célebre de los «Jóvenes Artistas Británicos» que surgieron a finales de los ochenta y comienzos de los noventa y alcanzaron notoriedad con la exposición «Sensation» en la Royal Academy de Londres el año 1997, hicieron en gran medida lo mismo con el sensacionalismo de los medios de comunicación. Koons sólo había colocado productos *kitsch* en sus cajas; Hirst fue al límite y presentó animales seccionados en sus contenedores [2]. A este res-



2 • Damien Hirst, *This Little Piggy Went to Market, This Little Piggy Stayed at Home* (Esta pequeña cerdita fue al mercado, esta pequeña cerdita se quedó en casa), 1996

Acero, vidrio, cerdo, solución formaldehida y dos tanques, cada uno 120 x 210 x 60 cm

pecto los ofendidos oponentes de estos artistas se quedaron muy a la zaga, pues juntos produjeron un simulacro deliberado de provocación artística.

Mientras que Koons se ciñó al aspecto fetichista del signo-mercancía, Steinbach se concentró en su aspecto diferencial. Una pieza de 1985 titulada *afines y diferentes* muestra un par de zapatillas de baloncesto Nike al lado de cinco copas de plástico, como sugiriendo que las Air Jordans eran una versión contemporánea del Santo Grial. Esto es típico de su obra: poner objetos escogidos sobre sencillos estantes o pedestales en inteligentes yuxtaposiciones de forma y color de un modo que muestra que son «afines y diferentes»: afines en cuanto mercancías, diferentes en cuanto signos. Steinbach también enmarca objetos artísticos en estos términos: se presentan como signos que han de ser apreciados —esto es, consumidos— en cuanto tales. Como Koons, coloca al espectador en la posición de comprador, al experto en arte en la de fetichista del signo-mercancía, y celebra la idea de que nuestra «pasión por el código consumista» (Baudrillard) parece subsumir todos los demás valores: valor de uso, valor estético, etcétera. Con Steinbach este código de consumo es primero y ante todo una cuestión de diseño y exposición, y su lógica parece total, capaz de absorber cualquier objeto, por raro que sea, en cualquier disposición, por surreal que sea. En su obra tales oposiciones en cuanto funcionales y disfuncionales, racionales e irracionales, que estructuraban la definición del objeto moderno desde la Bauhaus y el Surrealismo, parecen haberse desmoronado, lo cual es de hecho un «final de partida» jugada por esta clase de «escultura mercancía».

Estos artistas «fingen comprometerse en una aniquilación crítica de la fetichización de la cultura de masas», ha sostenido Benjamin Buchloh, pero con ello «refuerzan aún más la fetichización del objeto de alta cultura: ni un solo marco discursivo se desmonta, ni un solo aspecto de los sistemas de apoyo se refleja, ni un solo recurso institucional se toca». En esta explicación no se enfrentan al estatus contemporáneo de la institución del arte; más bien llevan a cabo (como uno de sus practicantes, Ashley Bickerton [1959-], alardeó en una ocasión) una «inversión estratégica de las técnicas deconstructivas» desarrolladas para criticar esta institución por artistas como Marcel Broodthaers, Michael Asher y Hans Haacke en los sesenta y los setenta. Si aquellos artistas habían expandido la estratagema presentacional del objeto *readymade* a fin de reflexionar sobre las condiciones de exposición, estos artistas más jóvenes devolvieron el *readymade* a su estatus de producto; es más, con frecuencia lo transformaban en una mercancía de lujo expuesta.

Sin embargo, no todos los artistas preocupados por la mercantilización del arte en los ochenta sucumbieron a esta cínica inversión de la vieja estratagema vanguardista del *readymade*. Allan McCollum (1944-) demostró el mismo posicionamiento del arte —como objeto de deseo y como vehículo de prestigio— que Koons y Steinbach, pero ocultaba los bienes, por así decir, y por tanto nos invitaba a considerar las condiciones de exhibición como resortes del consumo. Sus *Surrogate Paintings* (Pinturas sucedáneas) (3), que consisten únicamente en un marco, una estera y un rectángulo mínimos en lugar de la imagen habitual, son otros tantos signos inexpressivos de la pintura de ca-



3 • Allan McCollum, *Surrogate Paintings*, 1978-1980

Acrílico y esmaltes sobre madera y tabla de museo, tamaños variables

ballette (primero pintados en acrílico sobre madera, más tarde se vaciaron en yeso); mientras que sus *Perfect Vehicles* (*Vehículos perfectos*) (1985), urnas vaciadas en hydrocal sólido y pintadas con bandas de esmalte de diferentes colores, son indicios igualmente genéricos de objetos escultóricos. Como en otras series subsiguientes, «los Sucédáneos» y «los Vehículos» vienen en varios tamaños y en números extremos: McCollum supervisa un estudio que funciona, como una industria artesanal, a medio camino entre un taller y una fábrica, y lo emplea para producir una sobreabundancia de múltiples únicos que frustra más que satisface nuestro deseo. De este modo invoca diferencias en la producción al mismo tiempo que provoca reflexiones sobre el consumo, y así abre un lugar de distanciamiento crítico sobre diversas clases de factura, exposición, visión y posesión desde dentro de una economía que contribuye a extinguir la consciencia de todos los modos alternativos de producción y distribución.

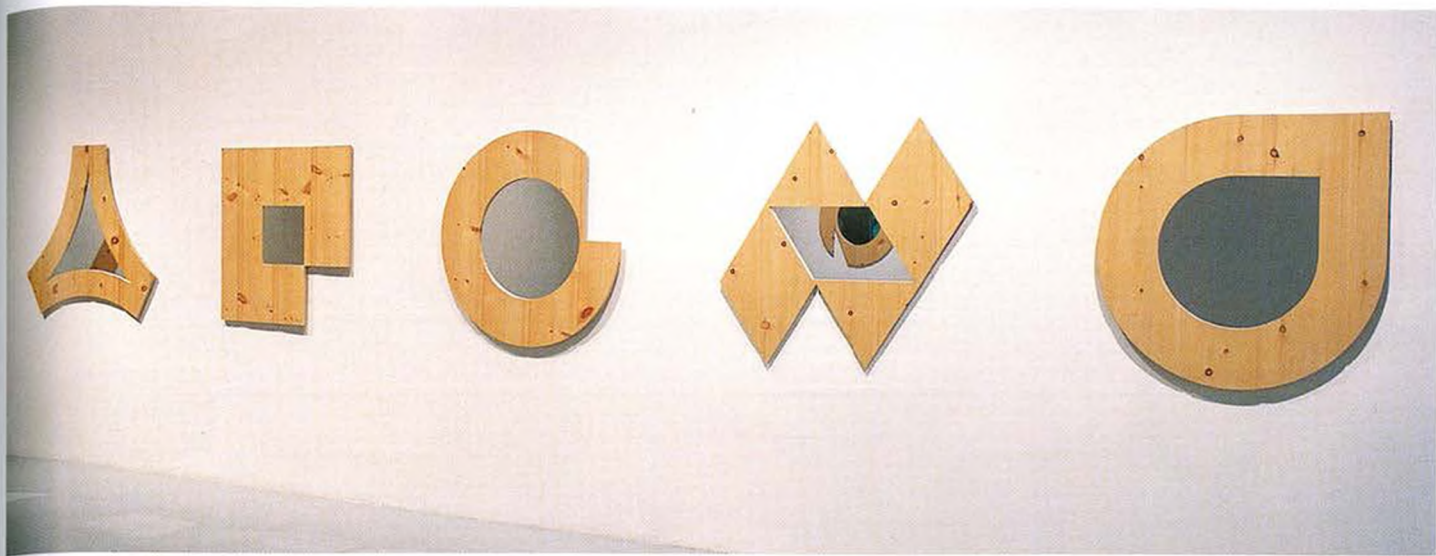
John Knight (1945-) ha contribuido también a desarrollar las técnicas deconstructivas del arte crítico con las instituciones, con atención no sólo a la incrementada mercantilización del arte, sino también a su **▲** incorporación literal a los grandes negocios, de hecho, como gran negocio. Esto le llevó a remedar las formas de diseño y exhibición utilizadas en la publicidad y la arquitectura que se hicieron dominantes durante los años Reagan-Thatcher, cuando la fusión de empresas y el comercio cultural se expandieron exponencialmente. Así, para Documenta 7 (1982), la exposición internacional celebrada en Kassel, Alemania, Knight hizo ocho logotipos con sus propias iniciales compendiadas en fuente helvética cursiva (que él consideraba «la fuente

suprema de las grandes empresas»), los montó en relieve de madera y los cubrió con reproducciones en color de carteles de viaje (en una pieza sustituyó un anuncio de un banco de California). De esta manera apuntaba a la recuperación histórica de las formas modernas de abstracción, el relieve y el *collage* «para la diseminación de la ideología y los productos de la cultura empresarial de posguerra» (Buchloh). Al mismo tiempo, colocados en dos escaleras centrales de la sala principal de la Documenta, sus logotipos se quedaban a medio camino entre la obra de arte y el logotipo comercial, entre la rúbrica privada, individual, y el signo público, anónimo. En cierto sentido Knight incorporaba sus propias iniciales aquí, un movimiento retórico que subrayaba la doble condición a que los artistas críticos se enfrentaban en este momento: no sólo el dominio de las instituciones del mundo del arte por parte de las empresas (junto con la manipulación financiera de coleccionista de arte como Charles Saatchi en Inglaterra, cuya primera línea de negocio es en realidad la publicidad), sino también la forzada **▲** revitalización de la pintura expresionista. Su serie *Mirror* (*Espejo*) [4] reflexionaba sobre ambos desarrollos y sugería que la aparente subjetividad de la pintura servía de pequeña compensación (y no poca mistificación) por la soberanía real de la empresa. Según Buchloh, Knight configuró sus logos pseudocorporativos en diferentes formas geométricas puestas ante espejos a fin de «recordarnos la realidad empresarial última que controla y determina la más recóndita reflexión interior. De la misma manera, la trivial domesticidad de los espejos no deja ninguna duda de que el abandono estético de su función social pública no tiene otro lugar que el del reflejo privado enmarcado».

▲ 1976

● 1972b

▲ 1984b



4 • John Knight, serie *Mirror*, 1986

Vista de la instalación

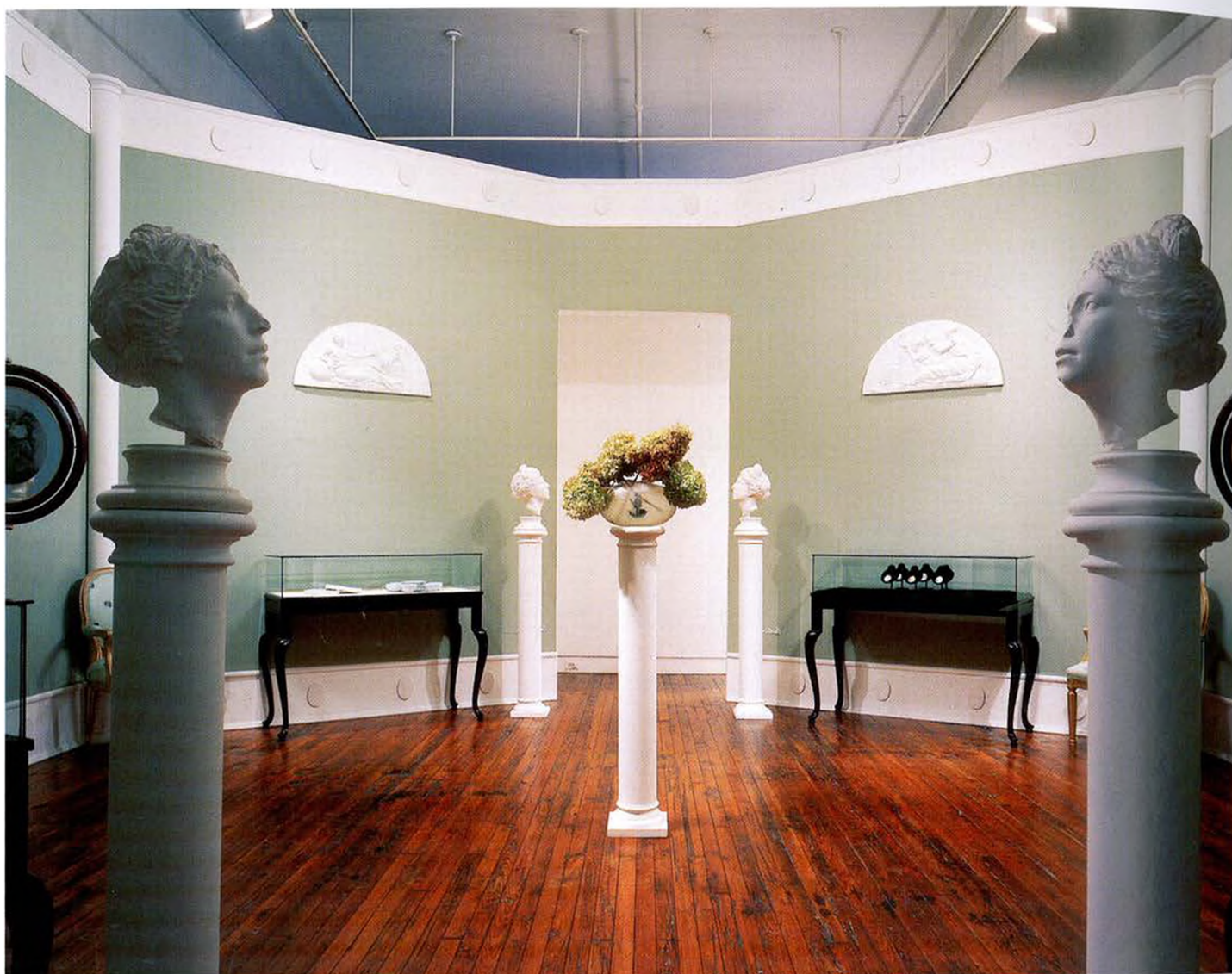
Otros artistas de la época también subrayaron el diseño empresarial de nuestras identidades. Por ejemplo, Ken Lum (1956-) ha dispuesto muebles modernos estándar en extrañas posiciones –sofás en posición vertical, inclinados, a veces combinados y emparejados– como si hubieran cobrado vida propia y desplazado a sus propietarios humanos. Y Andrea Zittel (1965-) ha explorado la modularización de nuestros hábitos contemporáneos en una serie de maquetas ficticias de oficinas y casas de última tecnología. Otros artistas han tratado de reclamar una dimensión subjetiva en este nuevo orden de la vida cotidiana bajo las megaempresas. Como Knight, Lum y Zittel, Barbara Bloom (1951-) ha remedado también formas culturales que configuran la identidad social. Entre otras cosas, ha producido carteles y anuncios, cubiertas de libros y tráilers cinematográficos, en una astuta especie de mimesis deconstructiva de estos géneros de la industria cultural. «En toda mi obra “asemejarse” y “parecer como si” desempeñan un gran papel», explica Bloom, «pero este parecer “como”, este medio camaleónico de alcanzar mi propósito es, en la superficie, una primera impresión. Las imágenes, a menudo a través de la ironía, ofrecen comentarios sobre el medio en que están colocadas e imágenes (clichés) culturales en general.»

Bloom desarrolló su obra temprana movida por sus preocupaciones feministas de finales de los setenta y comienzos de los ochenta, que se centraban en cuestiones sobre el fetichismo y el carácter de espectador; en una instalación de 1985 titulada *The Gaze* (*La mirada*), que adoptaba la forma de un escaparate, contribuyó a provocar en el acto nuestra fascinación con zapatos de diseño. Sin embargo, su obra tardía no es tan distanciada; especialmente en sus exposiciones montadas como colecciones privadas, Bloom ha introducido fragmentos de relatos, de ficción y (auto)biográficos, mediante fotografías y libros, objetos personales y objetos domésticos, a menudo con aroma del pasado [5]. Aquí, más que adoptar el disfraz del comisario público, como muchos artistas contemporáneos han hecho, ella desempeña el papel del coleccionista privado. Otros artistas habían asumido esta parte antes de ella, o la habían combinado con la del comisario (Broodthaers, por ejemplo), pero a Bloom no le interesa tanto criticar el nexo galería-museo como transformarlo en un teatro alternativo para explorar las vidas secretas de las palabras y las cosas. Como Walter Benjamin antes que ella, Bloom ve al coleccionista como una figura que se resiste a la re-

ducción del objeto al valor de uso o al valor de cambio, y que moviliza una especie personal de fetichismo –lo que ella llama «la potencia del detalle»– contra el fetichismo abstracto del signo-mercancía. «Los coleccionistas son los fisonomistas del mundo de los objetos», escribió Benjamin en «Desempacando mi biblioteca» (1931); elevan la mercancía «al estatus de alegoría», y dentro encuentran relatos ocultos. Bloom lleva a cabo una narrativización similar con sus objetos: «Parece que empleo una desmesurada cantidad de tiempo considerando si un objeto puede ser imbuido de bastante significado para convertirse en un suplente de una persona o acontecimiento».

En los ochenta, los artistas respondieron a las presiones del mercado y a los intereses empresariales en el mundo artístico (y más allá) de modos dialécticamente diferentes. Algunos reflejaron estos arreglos financieros en su obra, como si exacerbarlos pudiera dañarlos de alguna manera, mientras que otros intentaban reflexionar sobre estas nuevas fuerzas críticamente, y desarrollar más que eliminar los efectos de marco del dispositivo *readymade* a fin de hacerlo. Aunque las condiciones económicas cambiaron, temporalmente, tras la mini debacle del mercado de valores en 1987, a mediados de los noventa se produjo otra fase de expansión capitalista, y algunos artistas comenzaron a centrarse no tanto en la mercantilización del arte, que consideraban algo que venía dado por esta época, como en la ubicuidad del *diseño* o la manera en que los objetos o las prácticas son tan a menudo recodificados, subsumidos en un conjunto mayor, convertidos en un elemento de la decoración o del estilo de vida. Este ensombrecimiento, incluso duplicación, del arte de vanguardia por el «buen diseño» no es una novedad; al arte abstracto lo ha acechado durante gran parte de su desarrollo. A este respecto, consíderese la trayectoria de la Bauhaus, la más celebrada de las escuelas modernas; si la Bauhaus realmente transformó las artes y oficios tal como se enseñaban tradicionalmente, también facilitó, como ha sostenido Baudrillard, «la extensión práctica del sistema de valor de cambio a todo el dominio de los signos, las formas y los objetos». Ésta es una versión del «mal sueño» de la modernidad: que sus transformaciones utópicas de las formas artísticas pudieran quedar sin efecto como consecuencia de los avances del mercado en la moda y en otras líneas mercantiles.

Algunos artistas contemporáneos, como Jorge Pardo (1963-) y Karim Rashid (1960-), parecen tomar esta recuperación como algo dado, y tra-



5 • Barbara Bloom, *The Reign of Narcissism* (El reinado del narcisismo), 1989

Técnica mixta, dimensiones variables

bajar dentro de los parámetros de una lógica del diseño. En este espacio del diseño, categorías y términos que una generación antes se mantenían en contradicción productiva –por ejemplo, «escultura» frente a «arquitectura» en el arte específico para el sitio– aparecen sin mucha tensión generadora, como en las muchas combinaciones de cuadros, objetos y espacios en las instalaciones. En este estado de inversión, el arte específico para el sitio se convierte en una especie de arte ambiental, y la estética situacional desarrollada por artistas críticos con las instituciones como Michael Asher transmuta en una especie de estética del diseño. Es más, artistas como Pardo y Rashid emplean elementos de la decoración –baldosas, y papel pintado de colores codificados, accesorios y muebles superrelegantes– para subsumir el espacio del arte en un entorno total. En este sentido, si algunos artistas antaño introdujeron la escultura en el ámbito de la arquitectura, otros ahora la someten a los dictados del diseño.

Pero también aquí, como con la acentuada mercantilización del arte en los ochenta, hay respuestas dialécticamente diferentes a esta omnipresente lógica del diseño. La artista-arquitecta Judith Barry (1949-) hace tiempo que se ha apropiado de aspectos de esta lógica con propósitos críticos en sus instalaciones y exposiciones. Y más que

exacerbar sus efectos implosivos, algunos artistas, como Glenn Seator (1956-2002) y Sam Durant (1961-), han tratado de recuperar el «campo expandido de la escultura» en los sesenta, y de resistirse a la totalidad del diseño mediante una remotivación explícita de las prácticas específicas para el sitio. En el caso de Durant, ha supuesto una recuperación dialéctica sitio/no sitio de Robert Smithson, pero leída mediante referencias *funky* a las subculturas y la cultura de masas. En el de Seator, significaba una recuperación de los cortes arquitectónicos de Gordon Matta-Clark, pero realizados de una manera en la que la historia arquitectónica puesta al descubierto se convierte en un indicio sistemático de una historia social puesta al descubierto.

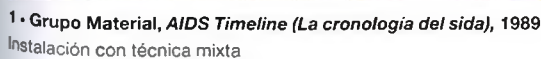
BIBLIOGRAFÍA

- ADAMS, Brooks et al., *Sensation: Young British Artists from the Saatchi Collection*. Londres y Nueva York, Thames & Hudson, 1998.
- BUCHLOH, Benjamin H. D., *Neo-Avantgarde and Culture Industry*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2000.
- JOSELYN, David (ed.), *Endgame: Reference and Simulation in Recent American Painting and Sculpture*. Boston, Institute of Contemporary Art, 1986.
- NITTE, Lars (ed.), *Allan McCollum*, Malmö, Rosarium, 1990.
- NOEVER, Peter (ed.), *Barbara Bloom*, Viena, Austrian Museum of Applied Arts, 1995.

Se monta la primera acción ACT-UP (coloquialmente, DAR GUERRA): la crisis del sida reaviva el activismo en arte, se desarrolla una nueva estética homosexual.

mayoría de los gobiernos hacia ella y la brutal conversión de, sobre todo, los hombres homosexuales en chivos expiatorios. A medida que avanzaba la década, en Estados Unidos el arte político también se vio galvanizado por una buena cantidad de palizas y otros acontecimientos violentos por motivos racistas y/o sexuales, así como por conflictos ideológicos que enfrentaron al mundo del arte con las mismas agencias gubernamentales en parte fundadas para apoyarlo: sobre todo la National Endowment for the Arts.

1980-1985



▲ Introducción 2, 1984a

tenidos dados, a comunicarse de la manera más inmediata posible. La segunda tendía a «una política de la representación», en la cual estas identidades y posiciones se trataban como representaciones construidas, a preguntarse en niveles formales tanto como ideológicos. Así, mientras que algunos artistas contribuyeron a presentar los problemas políticos de manera directa, otros formularon críticas postestructuralistas de la representación sobre ellos. Un peligro del primer enfoque era que a veces confirmaba los estereotipos que trataba de desafiar; y en el caso del segundo, su misma sofisticación a veces oscurecía su propia crítica.

El giro reaccionario en política fue acompañado por otro en estética, como se puso de manifiesto en la resurrección de viejas formas como la pintura al óleo y la escultura en bronce; el enemigo común eran las transformaciones radicales durante los sesenta tanto en la política como en el arte. Y, sin embargo, incluso cuando se reavivaron los mitos humanistas del arte y los artistas magistrales, el mundo del arte se entregó a las fuerzas del mercado como nunca antes, especialmente a las manipulaciones financieras de inversores-coleccionistas (como el británico Charles Saatchi) que extendieron a las instituciones del arte la rampante privatización de la esfera pública bajo Reagan y Thatcher. Entre otros cambios a peor, esto significó la prevalencia de coleccionistas y marchantes sobre comisarios y críticos como árbitros de la importancia y el valor artísticos.

Resistiéndose a la regresión ideológica en arte, así como a la abierta manipulación de su mercado, algunos artistas emprendieron «proyectos en colaboración, colectivos, cooperativos, comunales», como dijo un grupo neoyorquino llamado COLAB. Con frecuencia estos colectivos montaban espacios alternativos, a veces para exposiciones temporales en fachadas de tiendas abandonadas, a veces para comprometerse con comunidades no atendidas por el mundo del arte y apartadas de los centros de éste. Un ejemplo de las exposiciones de guerrillas en Nueva York fue «The Real Estate Show» («La exposición inmobiliaria», 1980), que combinaba objetos e instalaciones *ad hoc* de artistas locales con dibujos y graffiti murales de niños del vecindario en la fachada de una tienda en ruinas, propiedad del ayuntamiento y situada en el East Village. Casi inmediatamente la exposición fue cerrada por las autoridades, que con ello no hicieron sino subrayar los problemas inmobiliarios sobre los que el acontecimiento trataba de llamar la atención. Un ejemplo de espacios comunitarios en Nueva York fue Fashion Moda, una galería montada en un escaparate del South Bronx por Stefan Eins y Joe Lewis para conectar a diversos artistas con residentes locales (algunos de los cuales fueron retratados, en bustos de yeso pintado, por John Ahearn y Rigoberto Torres). Las actividades de colectivos como el Grupo Material en Nueva York y el Border Art Ensemble (Conjunto de Arte de Frontera) en San Diego también abarcaban desde exposiciones de mensaje e intervenciones



2 • Leon Golub, *Mercenaries (IV)*, 1980

Acrílico sobre lienzo. 304,8 x 585,5 cm

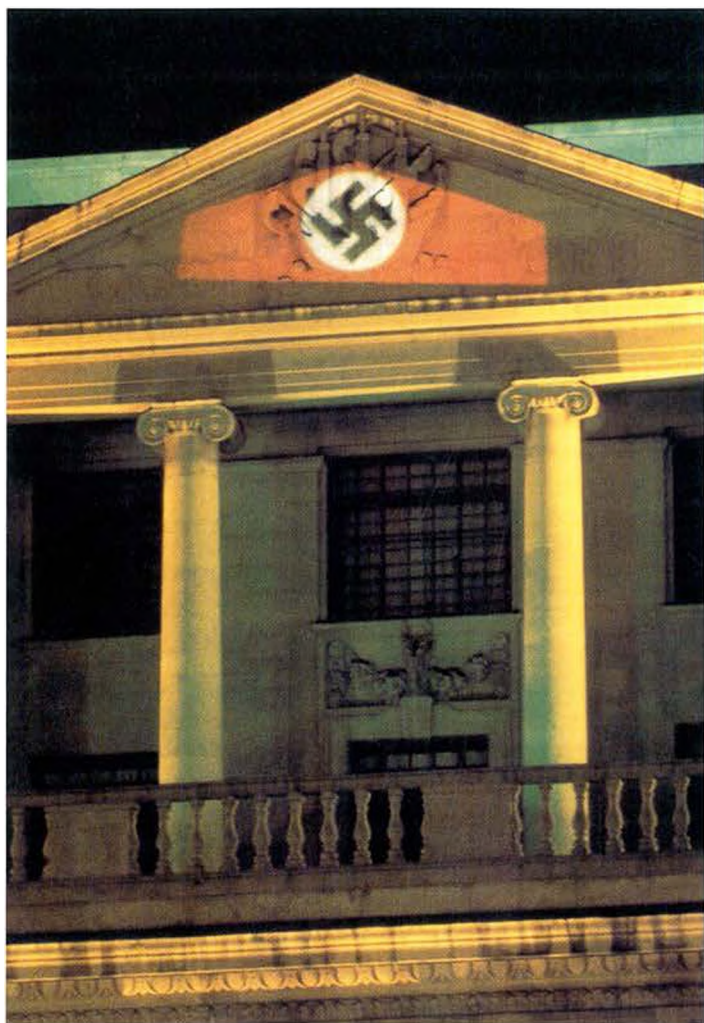
▲ 1975, 1977 ● 1977, 1980, 1984b ■ 1976

de guerrilla (como el cartelismo ilegal) hasta proyectos comunitarios [1]. La declaración de intenciones del Grupo Material —«mantener el control sobre nuestro trabajo, dirigiendo nuestras energías hacia las demandas de las condiciones sociales en cuanto opuestas a las demandas del mercado del arte»— capta el espíritu de este movimiento de artistas políticamente motivados que trataban también de ser socialmente específicos para el sitio, un espíritu que ha continuado vivo en otros grupos como RePo History.

El resurgimiento de las asociaciones de arte político en los ochenta revivió el interés en precursores como la Art Worker's Coalition [Coalición de Trabajadores del Arte], que se formó en los momentos más culminantes de la Guerra de Vietnam a fin de favorecer la causa de un sindicato de artistas y de protestar contra la ausencia de artistas mujeres y de las distintas minorías en las exposiciones y colecciones. El foco volvió a caer sobre artistas comprometidos como Leon Golub, que puso al día sus gráficas pinturas de las atrocidades de los soldados estadounidenses en Vietnam con los nuevos temas disponibles, como los mercenarios de las «guerras sucias» no declaradas de los ochenta [2]. Intercalada con esta representación de la política, sin embargo, había una política de la representación, que llevó a algunos artistas a remedar estrategias situacionistas, en particular de *détournement* —esto es, la adaptación de símbolos públicos e imágenes de los medios de comunicación con tipos subversivos de significados sociales y memorias históricas—. Así, a partir de 1980 el artista de origen polaco Krzysztof Wodiczko (1943-) proyectó imágenes específicas por la noche, al principio a modo de guerrilla, sobre distintos monumentos y edificios remanentes del poder político y financiero: misiles nucleares sobre monumentos conmemorativos de guerras, promesas presidenciales de lealtad sobre edificios de empresas, personas sin techo sobre estatuas de héroes, etcétera [3]. Su objetivo era contrarrestar los lenguajes oficiales y sacar a la luz las historias calladas de estas arquitecturas, con el resultado de que bajo sus proyecciones a menudo parecían irrumpir, sintomáticamente, con contenidos y conexiones reprimidos. Otros como Dennis Adams (1948-) y Alfredo Jaar (1956-) emplearon estrategias parecidas. En sus marquesinas de autobús específicas para el sitio, Adams enfrenaba a los transeúntes con fotografías de demonios políticos que todavía se ciernen sobre el presente, como el demagogo anticomunista Joseph McCarthy y el verdugo nazi Klaus Barbie. En un conjunto similar de sustituciones, Jaar reemplazaba los hábiles anuncios del metro en los que se glorifican los negocios y los bancos en casa por fototextos gráficos que detallaban el auténtico trabajo de explotación en el extranjero del que éstos eran responsables.

Apropiaciones agitprop

Las más efectivas de estas intervenciones neositucionistas las hicieron los numerosos grupos de artistas asociados con ACT-UP, el acrónimo de AIDS Coalition To Unleash Power (Coalición del sida para liberar el poder), fundada en marzo de 1987 «con el fin de emprender acciones directas para terminar con la crisis del sida». Tan sofisticados en las críticas postestructuralistas de la representación como los artistas arriba mencionados, estos grupos (entre ellos Gran Fury, Little Elvis, Testing the Limits [Poniendo a prueba los límites], DIVA TV, Gang, Fierce Pussy [Coño virulento]) desplegaron diferentes medios y técnicas dependiendo de la ocasión: carteles llamati-



3 • Krzysztof Wodiczko, *Projection on South Africa House*, 1985
Trafalgar Square, Londres, dimensiones variables

vos con imágenes apropiados y textos inventados para manifestaciones específicas, adaptaciones subversivas de anuncios empresariales y páginas de periódicos para su circulación general, cámaras de vídeo para contrarrestar los abusos de la policía y las tergiversaciones de las actividades de ACT-UP en los medios de comunicación, etcétera. Para ello recurrieron a una amplia serie de prácticas artísticas: los fotomontajes de John Heartfield, la obra gráfica del *Pop Art*, lo extravagante del arte de la *performance*, la reflexividad de la crítica institucional, el inteligente empleo de las imágenes del arte de la apropiación y el cáustico ingenio de artistas feministas como Barbara Kruger. «Los valores estéticos del mundo artístico tradicional son de poca consecuencia para los activistas del sida», comentó el crítico Douglas Crimp en 1990. «Lo que cuenta en el arte activista es su efecto propagandístico; robar los procedimientos de otros artistas forma parte del plan: si funciona, lo usamos.» O, como un cartel de Gran Fury aclaraba sucintamente el año 1988, «With 42,000 Dead Art Is Not Enough: Take Collective Direct Action To End The AIDS Crisis» («Con 42.000 muertos el arte no basta: Adopta acciones directas colectivas para acabar con la crisis del sida»).

Algunas de estas estrategias ya estaban en funcionamiento en un cartel anónimo que inundó el centro de Nueva York antes de la fundación de ACT-UP: el mordaz y lúgubre «Silence = Death» [«Silencio

= Muerte»] (1986). Estas dos palabras aparecían en letras blancas sobre un fondo negro con un triángulo rosa, el emblema nazi de los homosexuales en los campos de concentración. Con la simple fuerza de su convicción, este letrero condenaba la inacción gubernamental y la indiferencia pública frente a la epidemia del sida (detalladamente explicadas en una serie de preguntas y exhortaciones que aparecían con letras menudas en la parte inferior); de hecho establecía una equivalencia entre esta pasividad y el asesinato. Por aquella misma época, este letrero convirtió el estigma del triángulo rosa en un emblema de orgullosa identidad: una transvaluación característica, en el desarrollo político de un grupo oprimido, de un estereotipo insultante (durante esta época se produjo una inversión parecida con la palabra «queer» [«maricón»]). Los letreros se difundieron en las más variadas versiones. Muchos, como «Silencio = Muerte», adoptaron diversas formas (carteles, pancartas, camisetas, insignias y pegatinas), y todas se emplearon como herramientas para la organización y la información, concienciar y recabar apoyos, sobrevivir y defenderse.

Los grupos ACT-UP sabían que la guerra ideológica a propósito del sida se libraba en los medios de comunicación tanto como en las calles, y con muchos artistas, cineastas, realizadores de videos, arquitectos y diseñadores entre sus miembros, idearon letreros y acontecimientos que no sólo criticaban y corregían a los medios de comunicación, sino que también aprovecharon los procedimientos y las propensiones de éstos. Algunos utilizaron el horror gráfico, como aquel cartel realizado en 1988 por Gran Fury que solamente mostraba la huella de una mano en rojo sangre, el signo de un asesinato, con los textos «The Government Has Blood On Its Hands» («El gobierno tiene las manos ensangrentadas») encima y «One AIDS Death Every Half Hour» («Una muerte por sida cada media hora») debajo [4]. Otros utilizaron el humor abiertamente homosexual, como un cartel de 1989, también de Gran Fury, que sustituyó por la palabra RIOT (MOTÍN) el viejo icono *pop* LOVE (AMOR) pintado por Robert Indiana en 1966 (el cartel también respondía a una sustitución anterior, llevada a cabo por el grupo canadiense General Idea, de LOVE por AIDS). Diseñado para conmemorar el vigésimo aniversario de la Rebelión de Stonewall, el levantamiento tras un abusivo asalto en un bar homosexual de Greenwich Village que con frecuencia se señala como el inicio del movimiento por los derechos de los homosexuales, este letrero fue a la vez una llamada a la memoria y una llamada a las armas, con las leyendas «Stonewall '69» encima y «AIDS Crisis '89» («Crisis del sida del 89») debajo. Los grupos ACT-UP también dirigieron sus ataques contra burócratas y contra políticos reaccionarios (desde inspectores sanitarios hasta presidentes), así como contra los empresarios farmacéuticos. El infame compromiso electoral formulado en 1988 por George Bush contra los nuevos impuestos —«Lean mis labios»— se convirtió en un tipo de promesa totalmente diferente en los anuncios de las «kiss-ins» («besadas») de gays y lesbianas. (Cuando el grupo Gang sustituyó a las parejas besándose por un castor muerto a tiros y añadió las palabras «Before They Are Sealed» («Antes de que los sellen»), «Lean mis labios» asumió otro significado más: una censura del veto de Bush al debate sobre el aborto en las clínicas médicas.) Apropiaciones provocativas semejantes las practicaron también otros colectivos de artistas, grupos feministas como las Guerrilla Girls y grupos antirracistas como Pest, que hacían carteles con condenas en su mayoría concisas de la discriminación sexual y racial en el mundo del arte y otros ámbitos.



4 • Gran Fury, *The Government has Blood on its Hands*, 1988
Cartel, litografía en offset, 80,6 x 54,3 cm

Un amariconamiento del arte

- Alentados por ACT-UP, muchos artistas homosexuales comenzaron a explorar la homosexualidad como tema del arte de diferentes modos:
- ▲ los más destacados entre ellos, Robert Gober (1954-), Donald Moffet (1955-), Jack Pierson (1960-), David Wojnarowicz (1954-1992), Félix González-Torres (1957-1996) y Zoe Leonard (1961-). (La muerte por sida de dos de los seis aquí citados es un pequeño índice del enorme peaje pagado por las comunidades gay y artística.) En cierto sentido, estos artistas compendiaron las diferentes reivindicaciones hechas por las
 - artistas feministas de las primeras dos generaciones y las «amariconaron». Esto es, exploraron la homosexualidad no sólo como una experiencia subjetiva que era esencial en su naturaleza (precisamente lo que sus enemigos negaban), sino también como una construcción social sujeta a variaciones culturales e históricas.

Más delicado que muchos de los apropiacionistas ACT-UP espoleados por Crimp, Félix González-Torres, que era también miembro del Grupo Material, llevó a cabo un «amariconamiento» de otras formas artísticas de los sesenta y los setenta. «En nuestro caso», señaló en una ocasión, «no debería arredrarnos el empleo de tales referencias formales, pues representan a la autoridad y la historia. ¿Por qué no hacer uso



Las guerras del arte en los Estados Unidos

En 1987, un juez de distrito de los Estados Unidos desestimó una demanda presentada por Richard Serra para impedir que la General Services Administration, una agencia federal, retirara su escultura *Tilted Arc* (arriba), que la misma GSA había encargado en 1981 para la Federal Plaza en el centro de Manhattan. «Moverla», arguyó convincentemente Serra sobre su obra específica para el sitio, «es destruirla.» Sin embargo, dos años más tarde *Tilted Arc* fue retirada durante la noche. No fue éste ni mucho menos el primer caso de confiscación o absoluta destrucción de una obra de arte, ni sería el último, pero sí abrió una nueva era de fuerte intolerancia hacia la obra de los artistas avanzados.

También en 1987, al artista Andrés Serrano (1950-) le fue concedida una beca de 15,000 dólares por el Southeastern Center for Contemporary Art (SECCA) de Winston-Salem, Carolina del Norte, que estaba indirectamente financiado por la National Endowment for Arts (NEA). Durante el periodo de su beca, Serrano hizo una fotografía Cibachrome que mostraba un pequeño crucifijo de plástico sumergido en un burbujeante líquido ámbar. Basándose sobre todo en su título, *Piss Christ* (*Orina Cristo*), Serrano fue

acusado de «intolerancia religiosa» por el reverendo Donald Wildmon, director de la American Family Association. De nuevo en 1987, el Institute of Contemporary Arts de Filadelfia recibió de la NEA 35.000 dólares como contribución a la celebración de una retrospectiva del fotógrafo Robert Mapplethorpe (1947-1989), que contenía cinco imágenes de actos homosexuales. Temerosa de la controversia, la galería Corcoran canceló la versión de la muestra montada en Washington. La exposición viajó luego a Cincinnati, donde Dennis Barrie, director del Museo de Arte Contemporáneo de Cincinnati, fue acusado de difusión de la obscenidad. Liderados por el senador Jesse Helms, los conservadores explotaron en el Congreso las controversias a propósito de Serrano y Mapplethorpe para solicitar la total abolición de la NEA, un ataque al que los partidarios de ésta respondieron sumisamente.

La mayor batalla en relación con el arte desde la era de Vietnam estaba en todo su fragor; y al menos tres lecciones pudieron extraerse de estos acontecimientos: el apoyo público al arte contemporáneo se había debilitado drásticamente; la derecha religiosa había explotado este fracaso en beneficio propio; y una política cultural de homofobia había invadido los Estados Unidos. La obra de otros artistas señalados por el Congreso trajo también al primer plano el tema de la homosexualidad (por ejemplo, los artistas de la *performance* Holly Hughes y Tim Miller). Se consideraba que todo aquel arte atacaba a la familia, a la religión y a los Estados Unidos. Desde el principio, estas batallas estuvieron dominadas por un literalismo. Muchos pensaron que *Piss Christ* era una auténtica profanación de Jesús por medio de la orina. «La prueba son las fotografías», declaró el fiscal sobre las imágenes de Mapplethorpe, como si su delito fuera evidente por sí mismo. Por su parte, *Tilted Arc* fue en una ocasión comparado con un artefacto terrorista.

Las consecuencias inmediatas de estos casos fueron la destrucción de *Tilted Arc*, la introducción (inconstitucional, se arguyó) de una cláusula antiobscenidad en los contratos de la NEA y el sobreesimiento de la causa contra Dennis Barrie. Pero hubo otras ramificaciones. El arte contemporáneo se convirtió en pasto político para la derecha; cuando no se lo asociaba con la obscenidad o el escándalo, se lo ridiculizaba por extravagante y, por tanto, un derroche del dinero de los contribuyentes, con el resultado de que muchos partidarios liberales también retiraron su apoyo al arte. Sobre el arte público en particular se corrió un enorme velo, y la NEA, y otras instituciones como las Public Broadcasting Stations y la National Public Radio, fueron víctimas de ataques casi constantes. Y la tolerancia hacia las sexualidades no normativas se enfrentó a una feroz reacción en una época en la que las terapias contra el sida reclamaban una financiación extraordinariamente cuantiosa.

de ellas?» Y así lo hizo González-Torres, con torsiones de lo más llamativas. Dispuso miles de hojas de papel, muchas litografiadas con colores o imágenes que bordeaban lo *kitsch* (como pájaros en el cielo), en montones perfectos que recordaban los volúmenes minimalistas. O bien apiló miles de caramelos con envoltorios vistosos con la forma (o antiforma) de piezas dispersas posminimalistas. O bien pintó una lista elíptica de acontecimientos históricos en los derechos homosexuales sobre vallas públicas a la lacónica manera del Arte Conceptual.

Una de esas vallas apareció el año 1989 en la Plaza Sheridan de Nueva York junto a la sede de la Rebelión de Stonewall. Consistía simplemente

en un fondo negro con una leyenda en cursivas blancas que decía: «Personas con la Coalición del sida 1985 Acoso de la policía 1969 Oscar Wilde 1895 Tribunal Supremo 1985 Harvey Milk 1977 marzo en Washington 1987 Rebelión de Stonewall 1969». Antes o después uno se daba cuenta de que todas las fechas eran acontecimientos clave —asociaciones o manifestaciones, juicios y resoluciones, asesinatos y levantamientos— en el último siglo de la vida gay, pero no estaban en ningún orden ni secuencia. La construcción de la narración se dejaba al espectador, y la necesidad de hacerlo así la subrayaba la ausencia de la imagen, como si esta historia estuviera siempre amenazada por la invisibilidad o la ilegalidad.

Las pilas de caramelos son ambiguas en otro sentido. *Untitled (USA Today)* (Sin título [Los Estados Unidos hoy]) [5] consiste en más de ciento treinta kilos de caramelos con chillones envoltorios rojos, azules y plateados amontonados en un rincón. La pieza hace caso omiso de los tabús en arte contra el tocar, no digamos el comer. También junta impulsos estilísticos normalmente separados: una disposición posminimalista (Robert Morris y Richard Serra, entre otros, hicieron piezas para rincones) con materiales de tipo *pop* (el brillo recuerda a Andy Warhol en particular). Incluso parece acabar, aunque sólo por un momento, con la vieja oposición entre la vanguardia y el *kitsch*. Pero estas alusiones artísticas las complican otras más mundanas. El subtítulo hace referencia a las almiaradas noticias que el periódico de difusión nacional *USA Today* procura para nuestro consumo diario, y el consumo es literamente puesto en primer plano aquí, como elocuente retrato de «los Estados Unidos hoy» también en otro sentido. Al mismo tiempo, el exceso de la pieza produce una sensación de generosidad, un espíritu de ofrecimiento bastante diferente del frío cinismo de otros empleos del recurso al *readymade* en Jeff Koons, Damien Hirst y otros. González-Torres solicita nuestra participación en el registro no sólo del consumo, sino del intercambio de regalos. Como sus pilas de periódicos, sus montones de caramelos aparecen como un «suministro infinito», lo cual nos recuerda, en un sentido utópico, que la producción en masa alguna vez tuvo latentes posibilidades democráticas.

Sin embargo, pese a todo su espíritu de ofrecimiento, este arte está también imbuido del *pathos* de la pérdida. En *Untitled (March 5th) #2* (Sin título [5 de marzo] #2) (1991), por ejemplo, dos bombillas eléctricas cuelgan de sus propios cables entrelazados: un simple testimonio del amor amenazado por la pérdida, pues una de las luces debe agotarse antes que la otra. (El 5 de marzo era el cumpleaños de su pareja, que murió de sida en 1991, cinco años antes que el mismo González-Torres.) Y en una valla de 1992 sólo vemos una fotografía en

blanco y negro de una cama doble vacía y deshecha, que dos cuerpos acaban de abandonar: una elegía a los amantes ausentes que también condena la legislación anti-gay que criminaliza el dormitorio [6].

Problemas de género

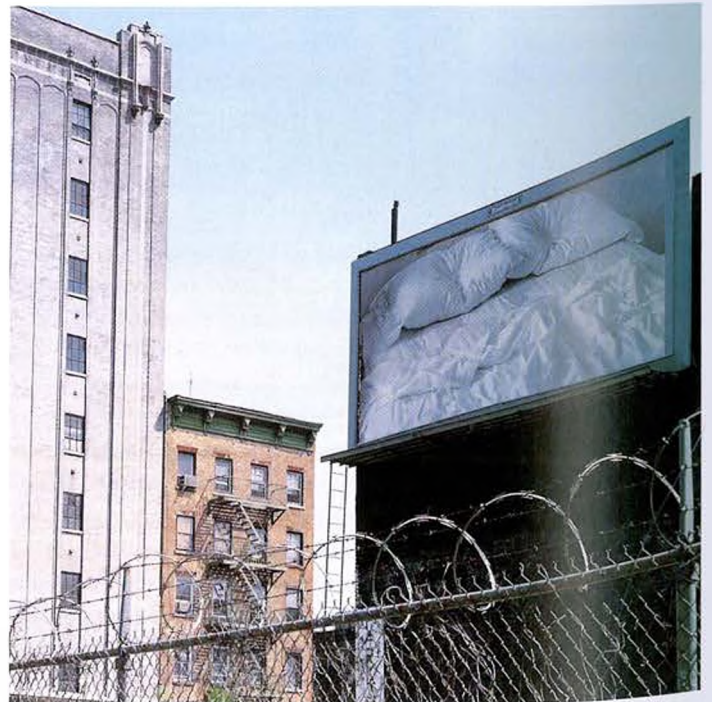
Como muchos de su generación, González-Torres recibió la influencia de las críticas postestructuralistas del sujeto. Pero su arte se ocupa más de la construcción de una subjetividad gay que de su deconstrucción, por la simple razón de que tal deconstrucción daría por supuesto que la identidad gay es segura y central de un modo que no puede ser aceptado en nuestra sociedad heterosexista. En su arte, pues, González-Torres intentó abrir en el espacio heterosexual un lugar lírico-elegíaco para la subjetividad y la historia gay. En su arte Zoe Leonard encuentra estos lugares en momentos de «problemas de género» dentro de la sociedad hetero. En un cartel de 1992 hecho con el grupo de ACT-UP Fierce Pussy, Leonard simplemente reelaboró una fotografía de su clase de segundo curso en Manhattan el año 1969, con la pregunta mecanografiada «¿Eres un chico o una chica?». Esto es típico de su táctica doble: plantear problemas de género, poner de relieve lo que ella llama «la rareza» de sus categorías, y construir una identidad gay a partir de estos problemas, inventar una historia lesbiana en el «lugar en el que las expectativas se vienen abajo».

Leonard juega con esta «rareza de género» en sus fotografías de *Preserved Head of a Bearded Woman* (Cabeza conservada de una mujer barbuda, 1992) encontrada en los almacenes del Musée Orfila de París. (Tales «especímenes» suele buscarlos en los depósitos de los museos de historia médica y natural.) Pero la verdadera rareza aquí no es la de la mujer; para Leonard, «es su decapitación, el pedestal y la campana de vidrio. Lo que resulta perturbador es que alguien o un grupo de personas considerara eso aceptable». Y así fotografía el «especimen» de tal



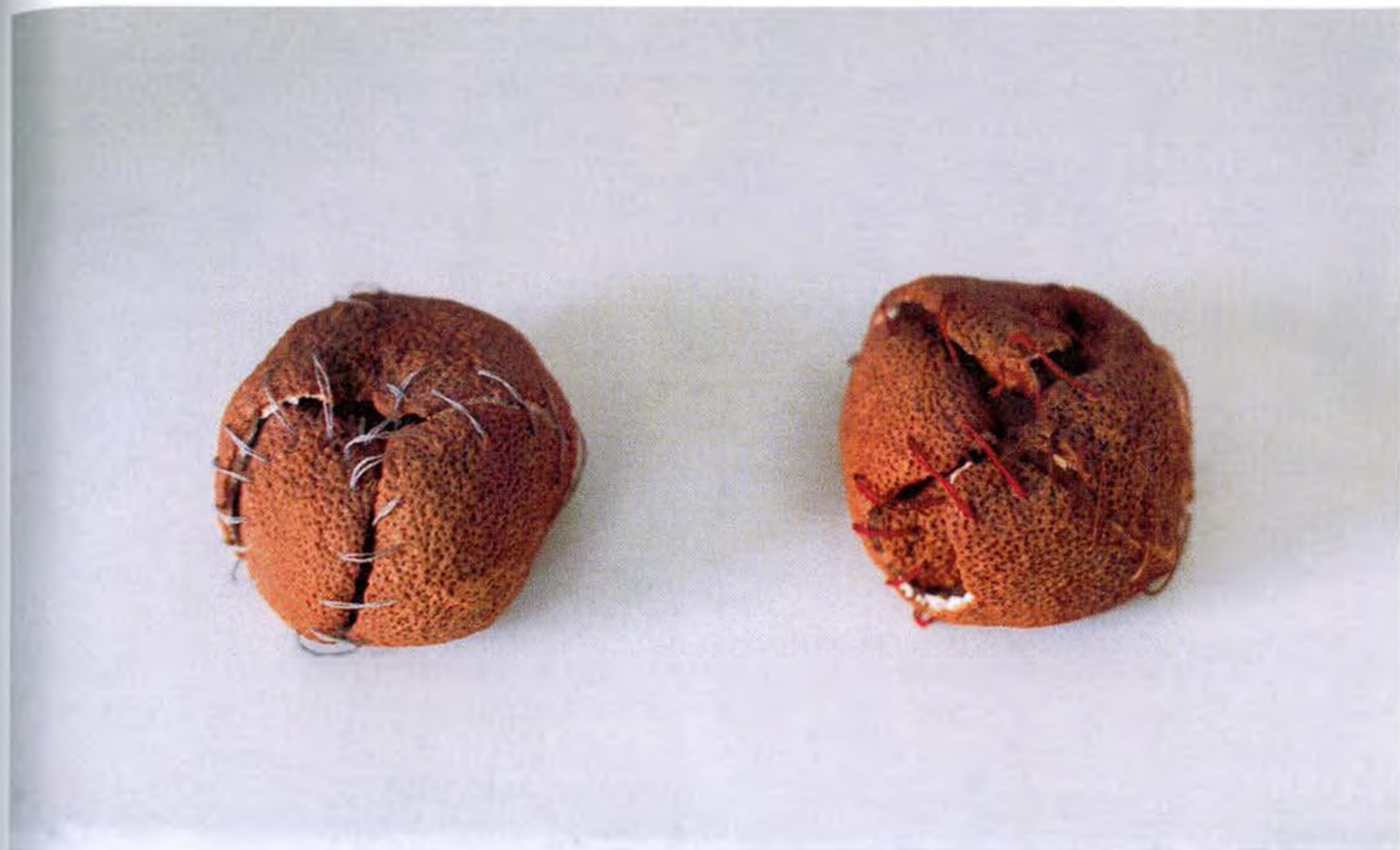
5 • Félix González-Torres, *Untitled (USA Today)*, 1990

Caramelos con envoltorios rojos, plateados y azules, dimensiones variables



6 • Félix González-Torres, *Billboard of Bed (Valla de la cama)*, 1992

Instalada en un lugar de Nueva York



7 • Zoe Leonard, *Strange Fruit*, 1992-1997 (detalle)

295 pieles de plátano, naranja, uva y limón, hilo, cremalleras, botones, agujas, cera, plástico, alambre y tela, dimensiones variables

modo que parece devolver la mirada a los espectadores, ponerlos a ellos en exposición. Una inversión parecida se da en la fotografía *Male Fashion Doll #2* (*Muñeco de moda #2*, 1995), un juguete que encontró en un mercadillo en Ohio. Lo describe como «una pequeña *drag queen*», con el rostro y el cuerpo de una niña, «hecha en plástico como es habitual, completamente asexual y de color rosa», pero con un pequeño bigote añadido: una figura de los problemas de género que Leonard rearticula como una pregunta dirigida a nosotros.

«A mí no me interesaba volver a examinar la mirada masculina», ha señalado Leonard; «lo que yo quería era comprender mi propia mirada.» Pero los objetos del deseo y/o identificación de esta mirada no se encuentran fácilmente en la cultura heterosexual: una carencia a la que parece referirse en las fotografías de espejos que reflejan una mirada vacía más que una imagen. Lo mismo que González-Torres, Leonard responde a la necesidad no sólo de criticar lo dado como identidad o historia, sino también de imaginar otra clase de construcciones. Este imperativo puede llevar a una obra de archivo, a una invención histórica o a ambas cosas. Por ejemplo, en su *Fae Richards Photo Archive* (*Archivo fotográfico de Fae Richards*, 1996), hecho en conjunción con la película de 1996 *The Watermelon Woman* (*La mujer de la sandía*), de Cheryl Dunye, Leonard ayudaba a construir, mediante diferentes géneros de fotografías artificialmente envejecidas en la sala de revelado, la biografía de una mujer imaginaria, una lesbiana negra de comienzos del siglo xx que actuaba en «películas raciales». «Ella no es real», atestigua de Fae Richards, «pero es auténtica.»

Junto con sus problemas con el género y sus fantasías históricas, Leonard también ha trabajado en un arte de deploración del sida, y en

▲ este proyecto se ha visto secundada por artistas como Robert Gober y González-Torres. Su *Strange Fruit* (*Fruto extraño*) es un conmovedor ejemplo de esta aceptación de la pérdida: una comunidad de cientos de frutos cuyas pieles volvió a pegar una vez extraído el fruto [7]. Inspirada en parte por su amigo David Wojnarowicz, que en una ocasión cortó una barra de pan en dos mitades que luego cosió con hilo de bordar de color rojo sangre, *Strange Fruit* alude no sólo al antiguo eufemismo para homosexual, sino también a una canción de Billie Holiday sobre el linchamiento: sobre el odio y la violencia, la muerte y la pérdida. «Fue de alguna manera como volverme a coser a mí misma», ha comentado Leonard; pero las pieles suturadas dan testimonio más de unos agujeros que de una curación, más de «lo inevitable de una vida marcada» que de la posibilidad de una vida redimida. A este respecto son patéticas en un sentido profundo, «depositarias de nuestra pena». Este modelo mnemotécnico de arte, esta idea de belleza sin redención que permite la sublimación estética pero que también trabaja por el cambio social, es una importante ofrenda de artistas como Gober, González-Torres y Leonard.

BIBLIOGRAFÍA

BLUME, Anna, *Zoe Leonard*, Viena, Secession, 1997.

BUTLER, Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Nueva York, Routledge, 1989.

CRIMP, Douglas (ed.), *AIDS: Cultural Analysis/Cultural Activism*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1988.

— y ROLSTON, Adam (eds.), *AIDS DEMOgraphics*, Seattle, Bay Press, 1990.

LIPPARD, Lucy R., *Get the Message? A Decade of Social Change*, Nueva York, Dutton, 1984.

SPECTOR, Nancy, *Felix Gonzalez-Torres*, Nueva York, Guggenheim Museum, 1995.

Gerhard Richter pinta *18. Oktober 1977*: artistas alemanes contemplan la posibilidad de renovar la pintura de historia.

Con su descripción del impacto de los violentos intentos de derrocar el capitalismo llevados a cabo por el Grupo Baader-Meinhof, el ciclo de pinturas realizadas en 1988 por Gerhard Richter con el título *18. Oktober 1977* [1, 2] concluyó una larga, compleja sucesión de intentos de artistas alemanes de reponer la pintura como una reflexión crítica sobre la historia alemana. Mientras la mayor parte del arte visual de posguerra, desde luego en Europa y en los Estados Unidos, había evitado las referencias al pasado inmediato, bien de los años de preguerra, bien de la experiencia bélica misma, fue la pintura alemana a partir de los sesenta la que específicamente intentó oponerse a la elisión de las referencias históricas que la neovanguardia artística exigía en general.

En el contexto del arte alemán de posguerra, hubo intentos de reubicar la pintura en relación con la historia ya desde 1963, con la exhibición de la obra de Georg Baselitz *Die Grosse Nacht im Eimer* (y los subsiguientes escándalo y censura del cuadro). Ante todo, con un fervor casi propio de un manifiesto, este tipo de obra trataba de reconstruir el solar de una tradición cultural específicamente alemana y de crearle alguna continuidad oponiéndose a todas las normas que se habían adoptado en los primeros siete años de la cultura visual de posguerra: primordialmente las normas de la pintura *informel* y las impuestas por el ascenso del *Pop Art* estadounidense. En lugar de eso, la obra de Baselitz clama por que se la vea como el resultado de un linaje directo que lo vincula con las tradiciones pictóricas alemanas anteriores a Weimar, específicamente con los legados de Lovis Corinth y del Expresionismo alemán. Así pues, lo que intentaba no era eludir todos los movimientos vanguardistas internacionales de posguerra, sino, de manera característica e importante, evitar todas las prácticas basadas en la fotografía que eran específicas del Dadá de Weimar, y ello reestableciendo la pintura como el centro de la cultura visual.

El problema de la historia

Como Baselitz, Gerhard Richter había llegado a Alemania Occidental procedente de la oriental República Democrática Alemana y, también como él, Richter había afrontado la cuestión de si y cómo podía hacerse de la historia alemana reciente el tema de la cultura visual. Esto estaba también en oposición directa a los abstraccionistas *informel* como Winter, Trier, Götz, Hoehme —que fueron los profesores de Richter, Baselitz y sus coetáneos— y a su intento de internacionalizar el arte alemán de posguerra. Ya en 1982, Richter abordó el legado re-



1 • Gerhard Richter, *18. Oktober 1977: Gegenüberstellung 1 (Confrontación 1)*, 1988
Oleo sobre lienzo, 111,8 x 102,2 cm

primido de Alemania de 1933 a 1945 pintando un retrato de Adolf Hitler (que luego destruyó). Al mismo tiempo, comenzó a coleccionar las fotografías que formarían su enorme proyecto *Atlas* [3], en el que imágenes de una narración familiar privada se iban yuxtaponiendo cada vez más con imágenes de la historia alemana pública. Con el paso de los años, esto desembocó en los paneles en los que Richter coleccionaba fotografías de Buchenwald y Bergen-Belsen.

Puede, por tanto, sostenerse que Richter y Baselitz emprendieron el proyecto de hacer que la pintura alemana asumiera la función de dismantelar la represión histórica de posguerra. Sin embargo, los medios con que estas estrategias se pusieron en práctica fueron de hecho muy diferentes; y la diferencia culminó a finales de los sesenta en la oposición entre la obra de Richter y de Anselm Kiefer.

Por una parte, debido a la continua atención al Nouveau Réalisme y a la obra de Andy Warhol —los ejemplos francés y estadounidense que constituían los dos polos de referencia de su obra temprana—,



2 • Gerhard Richter, *18. Oktober 1977: Beerdigung (18 de octubre de 1977: funeral)*, 1988
Óleo sobre lienzo, 200 x 320 cm

Richter conservó la necesidad de situar la pintura alemana en relación con todas las demás prácticas artísticas que surgieron a comienzos de los sesenta. Por otra, casi programáticamente Baselitz denunció y negó la cultura de masas y la fotografía, a las que veía como condiciones que la pintura tenía que contrarrestar. En consecuencia, el argumento subyacente (operativo desde Baselitz hasta el más joven Kiefer) —que era posible establecer un modelo incólume de identidad nacional y especificidad regional directamente desde Corinth hasta el Expresionismo, la antimodernidad, Baselitz y Kiefer mismos— fue rechazado por Richter, que insistía en que todas las prácticas visuales están determinadas por su susceptibilidad a la cultura de masas y por su enredo en el modelo de identidad posnacional de la producción cultural global.

Poco después de 1962, la obra de Baselitz fue secundada por numerosos seguidores, entre ellos Markus Lüpertz, todos los cuales intentaron establecer una forma específicamente germano-occidental de pintura, para que sirviese como el idioma regional de la cultura contemporánea. En aquella época, dentro de la pintura se estaban ya tendiendo puentes entre un proyecto así y el problemático intento de poner los cimientos de una identidad cultural alemana más amplia. Aun así, Baselitz y sus colegas neoexpresionistas evitaron afrontar la cuestión de si alguna de estas dos reivindicaciones —la de la continuidad de la identidad nacional por un lado o la del modelo de identidad en la producción cultural por otro— eran creíbles tras la destrucción por el fascismo de cualquier modelo de identidad nacional en la producción cultural (en particular la alemana). Sin embargo, el estable-

cimiento de esta continuidad —una continuidad que oscurecía la quiebra real, las rupturas, la verdadera destrucción histórica que el fascismo alemán había producido— era inherente al proyecto de volver a nacionalizar y volver a regionalizar la producción cultural. Así, aunque las prácticas pictóricas no son inherentemente reaccionarias, cualquier intento de proyectar una continuidad de la experiencia al margen del hiato del fascismo es necesariamente en y por sí mismo una ficción reaccionaria.

Es en torno a este eje de una oposición entre la reivindicación de un retorno a la autenticidad histórica embebida en la pintura y la reivindicación de un reconocimiento de los diversos momentos en que esa reivindicación había sido desmantelada —por la cultura de los medios de comunicación, por las transformaciones políticas, por la crítica de la idea misma de que la producción cultural podía articular un modelo de identidad nacional— donde cabe situar a Richter y Kiefer. Esta oposición, tal como resurgió en los ochenta, cuando una ola internacional de interés por la ficción de un retorno a las culturas regionales y nacionales se dejó sentir (específicamente en la recepción del Neoexpresionismo alemán en los Estados Unidos), podría describirse como una cuestión de mediación. En primer lugar, puesto que la obra de Kiefer aborda explícitamente el legado del fascismo nazi alemán mientras que la de Richter se centra en acontecimientos de la vida política alemana en el pasado reciente (como en la serie *October 18, 1977*), el tema de la mediación se da en torno a los acontecimientos históricos reales que las obras abordan. En ese nivel, la cuestión de la posibilidad de la representación de la historia alemana es ya infinita-

▲ 1908, 1925b, 1937a

Recortes y fotografía en blanco y negro. 51.7 x 66.7 cm

El ciclo de Richter *18. Oktober 1977* encarna, pues, una duda sobre la posibilidad de acceso sin mediaciones a la experiencia histórica por medio de la pintura exactamente del mismo modo que afirma la posibilidad de que la pintura podría efectivamente intervenir en el proceso de autorreflexión crítica, histórica. Al mismo tiempo, la concentración en el Grupo Baader-Meinhoff como el tema de la reciente historia alemana lleva de una manera mucho más compleja a una reflexión prolongada sobre las cuestiones de la Alemania de pos-

La presentación de estos acontecimientos surgió en la primera obra de Kiefer, su serie de 1989 *Ocupaciones* [4], en la que se colocaba a sí mismo en diversos paisajes majestuosos (reminiscentes de la escenografía pictórica del Romanticismo alemán) o en monumentales complejos arquitectónicos y, desde una distancia relativamente grande, se había fotografiado a sí mismo haciendo el saludo nazi. El

hecho de que esta serie se realizara fotográficamente complica tremendamente las contradicciones entre las posiciones de Richter y de Kiefer. En primer lugar, la obra de Kiefer se sitúa en un diálogo explícito con las prácticas fotoconceptuales y de la *performance* de los sesenta, pero reorientando ambas dentro de un contexto contaminado de historicidad alemana específica. Ésa fue la sorpresa y el interés estético del proyecto la primera vez que fue visto, primordialmente porque *intentaba* reubicar las prácticas artísticas europeas —bajo el hechizo del Minimalismo o el Conceptualismo estadounidenses de finales de los sesenta— dentro del interés por abordar la historia en un contexto específicamente alemán; y, en segundo lugar, porque la obra trataba de criticar los puntos muertos de la renovación perpetua de las prácticas culturales germano-occidentales en su enfoque de la historia. Sin embargo, lo crucial en el empleo de la fotografía por Kiefer en esta serie es que, a diferencia del enfoque de la fotografía documental en el Arte Conceptual de aquella época, trata coherentemente a la fotografía como un híbrido, como un residuo, como la única herramienta de la representación que está exactamente tan desacreditada como la pintura. De manera que hay un impulso profundamente antifotográfico en la colección de retazos fotográficos, como hay un impulso antipictórico en su empleo de materiales no pictóricos como la paja, la tierra y otros en la construcción de sus pinturas. No obstante, a diferencia de Richter y los artistas de la generación del *Pop Art*, Kiefer nunca cuestiona la autenticidad o la originalidad aurática de la pintura como un objeto singular, o la de la pintura como un oficio que genera una experiencia estética única. De hecho, en la medida en que el tropo visual continuo de la serie *Ocupaciones* es una referencia a las imágenes románticas alemanas de Caspar David Friedrich (como su *Caminante en un mar de niebla* [ca. 1818]), a la fotografía se le pide que participe en la sublimidad de la experiencia a la que la pintura presuntamente tenía acceso a comienzos del siglo XIX y con la que el Neoexpresionismo suponía que podría conectar una vez más.

Al analizar a Kiefer, el historiador de la cultura Eric Santner propone que las estrategias de Kiefer deberían verse como un enfoque «homeopático» de las condiciones de la represión. Él saluda el proyecto de Kiefer de confrontar el legado de la historia alemana de los treinta y los cuarenta como un intento necesario de dismantelar el aparato represivo, la inhibición casi fóbica, que se estableció en la Alemania de posguerra. Además de blanquear el pasado nazi, esta represión también bloqueaba cualquier intento del pueblo alemán de articular realmente su experiencia histórica, borrando también su acceso a la cultura de finales del siglo XIX y comienzos del XX, pues las principales figuras que construyeron la cultura alemana en este periodo habían sido contaminadas considerablemente por su abrogación en la ideología nazi. En sus retratos Kiefer mezclaba provocativamente figuras que iban desde Heidegger hasta Hölderlin, desde Moltke hasta Bismarck, cuadros que Santner ve no como un proyecto de resucitar la heroización de una historia contaminada, sino como intentos necesarios de abrir el aparato represivo que la cultura alemana había interiorizado e impuesto a sí misma en el periodo de posguerra. Santner, por consiguiente, sigue una lógica similar a la que había desarrollado Hans Jürgen Syberberg en su película de los setenta *Hitler: una película de Alemania*, un proyecto similar de plantear la cuestión de cómo la historia cultural alemana podía restablecerse tras el hiato histórico.

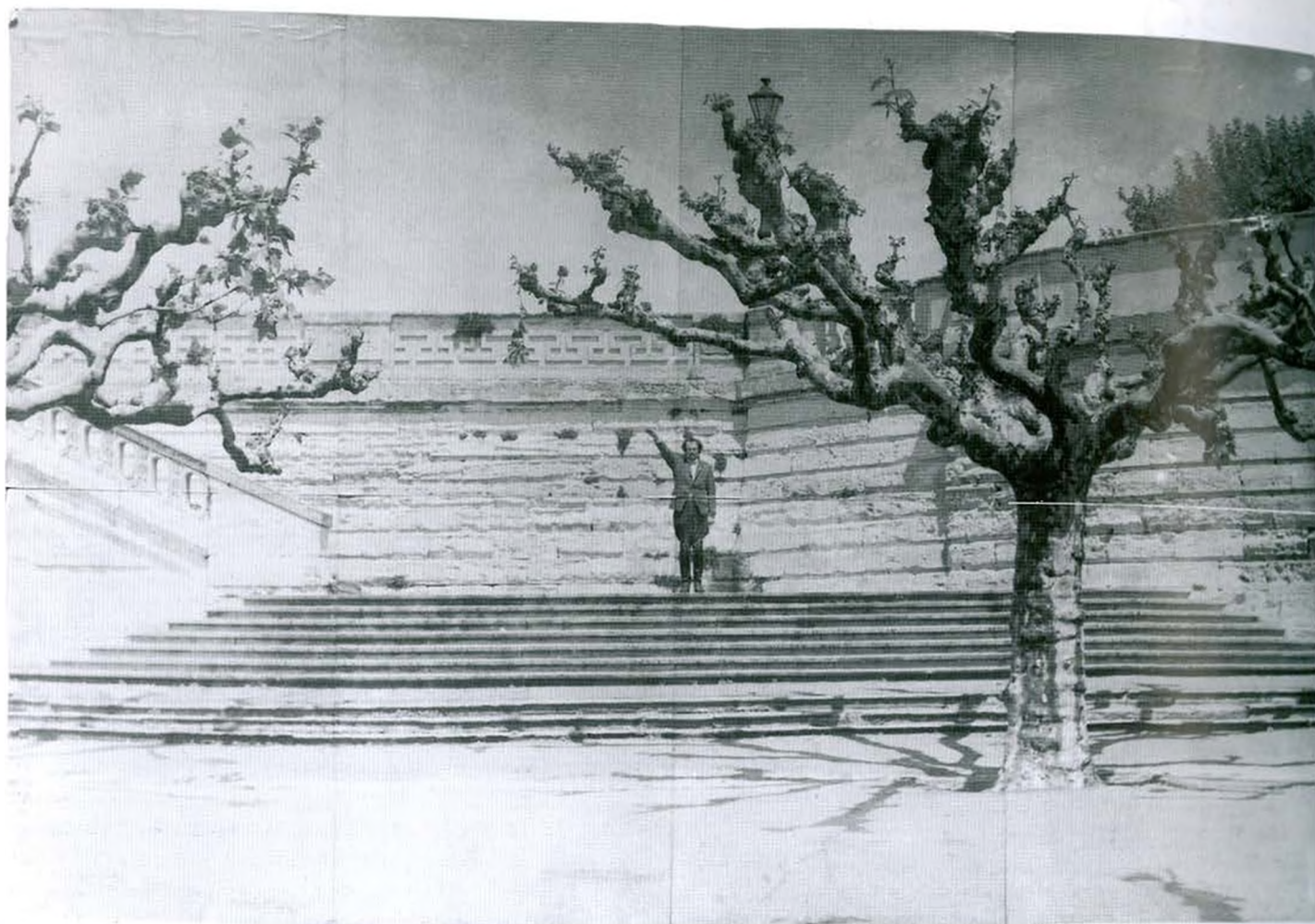
Jürgen Habermas (1929-)

El último de los grandes filósofos alemanes surgidos de la llamada Escuela de Frankfurt de la Teoría Crítica, Jürgen Habermas, nació el año en que se fundó el Instituto de Frankfurt para la Investigación Social. A la edad de veinticuatro años, cuando todavía era un doctorando, publicó una contundente crítica de la infame *Introducción a la metafísica* (1935) de Martin Heidegger, que había anunciado la conversión de ese filósofo al nazismo y que Heidegger había reeditado en 1953 sin una sola palabra de autocritica, menos aún de disculpa. En 1956 Theodor W. Adorno invitó a Habermas a ingresar al recientemente reabierto Instituto para la Investigación Social en Frankfurt. Bajo la tutela de su mentor y la tradición del Instituto, Habermas desarrollaría una síntesis de la investigación social empírica y la teoría crítica, abordando las condiciones particulares de las sociedades de posguerra.

En su primera obra innovadora, *Historia y crítica de la opinión pública: la transformación estructural de la esfera pública* (1962), Habermas desarrolló un concepto que tendría importantes ramificaciones para una comprensión del museo y de las funciones de la vanguardia desde el punto de vista de la historia del arte: la esfera pública burguesa, que rastreó desde sus emancipatorios comienzos en el siglo XVIII hasta su inminente disolución bajo el impacto del capitalismo empresarial tardío. En *Conocimiento e interés humano* (1968), su segunda obra importante y que le reportaría reconocimiento internacional, formuló los conceptos de razón comunicativa y acción comunicativa en cuanto modelos normativos de la realización subjetiva y sociopolítica de un proyecto ilustrado actual basado en el lenguaje mismo.

Se encuentre o no aceptable el modelo del enfoque «homeopático» de la represión, la obra de Richter, por contra, parece tomar la inextricabilidad de la cultura alemana de posguerra y su represión como su punto de partida más que pretender que pueda ser remediada. También parece tomar las diversas capas de la implicación de la cultura alemana de posguerra en ciertas formas de internacionalización y de la cultura consumista americanizada (p. e., un modelo americanizado de producción de *Pop Art*) como una condición histórica que no se puede desmontar. Con este acto de renuncia específica a cualquier posibilidad de acceso a la historia cultural alemana, el proyecto de Richter critica y también quizá —como algunos artistas y críticos dirían— perpetúa la falsa internacionalización y su imbricación intrínseca con el acto de represión histórica.

Los cuádrós hechos por Richter de los miembros del Grupo Baader-Meinhoff, las diversas escenas, el arresto y los funerales de los miembros son necesariamente del pasado recentísimo. Representan lo que podríamos llamar la conclusión de las aspiraciones utópicas del «momento de 1968» en su calamitoso final con los presuntos suicidios de Andreas Baader y Ulrike Meinhoff en la cárcel de Stammheim el año 1977. Como resultado de su iconografía, los cuadros han sido reconocidos en gran medida como una expresión elegíaca de la duda y el escepticismo alemanes sobre las posibilidades de transformación política utópica. También se han reconocido como una ale-



4 • Anselm Kiefer, *Besetzungen (Montpellier) (Ocupaciones [Montpellier])*, 1969

Ocho fotografías sobre cartón

goría de la vida y la historia de la generación alemana de posguerra en su intento dual de disociarse de y reasociarse a sí misma con la historia alemana, de superar la represión de la generación de sus padres y, al mismo tiempo, desarrollar contramodelos y posibilidades políticas alternativas en la radicalización y la movilización del pensamiento alemán de izquierdas durante los sesenta. El mismo Richter ha negado cualquier aspecto de estas lecturas, se ha negado a que se le asocie con cualquier interpretación política de los cuadros y ha reivindicado que, si hay alguna conexión entre ellos y el pensamiento político, su objetivo era articular la naturaleza problemática de *todos* los proyectos utópicos.

BIBLIOGRAFÍA

- BUCHLOP, Benjamin H. D., "A Note on Gerhard Richter's 18. October 1977", en Gerhard Storck (ed.), *Gerhard Richter: 18. Oktober 1977*, Colonia, Walther König; Krefeld, Kunstmuseum Krefeld, y Londres, Institute of Contemporary Arts, 1989.
- GERMER, Stefan, "Unbidden Memories", Gerhard Storck (ed.), *Gerhard Richter: 18. Oktober 1977*, Colonia, Walther König; Krefeld, Kunstmuseum Krefeld, y Londres, Institute of Contemporary Arts, 1989.
- HUYSEN, Andreas, "Anselm Kiefer: The Terror of the History, the Temptation of Myth", en Andreas Huyssen, *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*, Londres, Routledge, 1995.
- SALTZMAN, Lisa, *Anselm Kiefer and Art After Auschwitz*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.
- STORR, Robert, *Gerhard Richter: October 18, 1977*, Nueva York, Museum of Modern Art, y Londres, Thames & Hudson, 2000.

se inaugura en París «Les Magiciens de la terre» («Los magos de la tierra»): el discurso poscolonial y los debates multiculturales afectan a la producción así como a la presentación del arte contemporáneo.

En los años ochenta, dos exposiciones en importantes museos de Nueva York y París sirvieron de pararrayos para los debates poscoloniales sobre el arte y también atrajeron una nueva atención sobre el viejo problema del coleccionismo y la exposición en Occidente de arte de otras culturas. La primera muestra, «Primitivismo» en el siglo XX: afinidades entre lo moderno y lo tribal», dirigida por William Rubin y Kirk Varnedoe en el Museum of Modern Art en 1984, consistía en dos estupendas yuxtaposiciones de obras modernas y tribales que se asemejaban en términos formales. Para los críticos de la muestra, sin embargo, estas yuxtaposiciones no hacían sino repetir la comprensión mayoritariamente abstracta del arte tribal por parte de los modernos europeos y estadounidenses, una apropiación no contextual que los comisarios no se cuestionaron adecuadamente. Hasta cierto punto, la segunda exposición, «Les Magiciens de la terre» («Los magos de la tierra»), dirigida por Jean-Hubert Martin en el Centre Georges Pompidou en 1989, tomaba en consideración tales críticas. Incluía sólo practicantes contemporáneos, cincuenta de Occidente, cincuenta de otras partes, la mayoría de los cuales hicieron obras específicamente para la muestra. De este modo, «Magiciens» luchaba contra algunas de las apropiaciones formalistas y abstracciones museológicas del arte no occidental que se repetían en «Primitivismo». Sin embargo, para sus críticos «Magiciens» iba demasiado lejos en la dirección opuesta con su reivindicación implícita de una autenticidad especial para el arte no occidental, un aura especial de ritual o magia. «¿Quiénes son los magos de la tierra?», contraatacaba Barbara Kruger en su escéptica contribución a la muestra. «¿Los médicos? ¿Los políticos? ¿Los fontaneros? ¿Los escritores? ¿Los traficantes de armas? ¿Los agricultores? ¿Las estrellas de cine?»

Lo nómada y lo híbrido

El año 1989 fue un momento de reevaluación de la retórica en varios frentes. No sólo se había venido ya abajo la oposición entre el Primer y el Tercer Mundo, junto con la dicotomía entre los centros metropolitanos y las periferias coloniales que había estructurado la relación entre el arte moderno y el tribal. Pero lo mismo había sucedido también con la oposición entre el Primer Mundo y el Segundo Mundo, como señaló la caída del Muro de Berlín en noviembre. Un «nuevo orden mundial», como lo llamó George Bush triunfalmente tras la Guerra del Golfo en 1991, estaba surgiendo: un orden sobre todo americano de flujos multinacionales y sin restricciones de capital, cul-

tura e información para las personas privilegiadas, pero de fronteras locales reforzadas para muchas otras más. Este desarrollo mixto afectó profundamente a numerosos artistas. La «hibridez» se convirtió en un eslogan para algunos, pues las críticas posmodernas de los valores modernos de la originalidad artística fueron ampliadas por las críticas poscoloniales de las nociones occidentales de pureza cultural. Estos artistas poscoloniales buscaban una tercera vía entre lo que el crítico Peter Wollen ha llamado «arcaísmo y asimilación», o lo que el artista Rasheed Araeen ha denominado «academicismo y modernidad». Contentos de no ser ni ilustradores de pasados folclóricos ni imitadores de estilos internacionales, intentaron entablar un diálogo reflexivo entre las tendencias globales y las tradiciones locales. A veces este diálogo poscolonial exigió una negociación adicional entre la vida a menudo nómada del artista y la ubicación a menudo específica para el sitio del proyecto que se le pedía producir. De hecho, en esta nueva época de cosmopolitismo, los artistas se movían tanto como los artefactos en los momentos anteriores del primitivismo.

La búsqueda de una tercera vía tenía precedentes en el arte de los ochenta. Algunos artistas comprometidos con grupos políticos ya habían rechazado las instituciones del arte, mientras que otros comprometidos, digamos, con el arte del *graffiti* como Jean-Michel Basquiat (1960-1988) ya habían jugado con signos de la hibridez. Esta búsqueda estaba también apoyada por desarrollos en la teoría, el más importante de los cuales era las críticas de la autoconfiguración y la construcción de la disciplina occidentales en el discurso poscolonial, que, después de que el crítico palestino-estadounidense Edward Said (1935-2003) publicara en 1978 su trascendental estudio *Orientalism*, afloraron en la obra de los teóricos Gayatri Spivak, Homi Bhabha y muchos otros. Por supuesto, el arte y la teoría poscoloniales habían asumido diversas formas dependiendo del contexto y la agenda; por ejemplo, hay una diferencia en el enfoque del tema del racismo, históricamente modulado por la esclavitud en los Estados Unidos y por el colonialismo en Gran Bretaña. A los artistas lo mismo que a los críticos, que se ven a menudo desgarrados entre la demanda de imágenes positivas de identidades dadas durante mucho tiempo sometidas a estereotipos negativos, por un lado, y la necesidad de representaciones críticas de lo que el crítico Stuart Hall ha llamado «nuevas etnias» complicadas por diferencias sexuales y sociales, por el otro, se les plantean exigencias conflictivas. A veces este mismo conflicto entre nociones de identidad —tal como se dan naturalmente o como se construyen culturalmente— se pone en primer plano, como en algunas obras de artistas británicos negros como el cineasta Isaac Julien (1960-), los

El arte aborigen

La forma más renombrada de arte aborigen en Australia son los cuadros del «Dreamtime» [«la era del sueño»] producidos en las regiones del norte y el centro (seis artistas Dreamtime de la comunidad Yuendumu cerca de Alice Springs estuvieron representados en «Les Magiciens de la terre»). En la creencia aborigen, la era del sueño fue el periodo de la creación en el que los seres ancestrales configuraron la tierra y sus habitantes, y los cuadros Dreamtime evocan estas actividades; la imaginación de las figuras-creador, que adoptan diferentes formas (humanas, animales y vegetales), tiende a ser más representacional en la zona del norte y más abstracta, estructurada en torno a puntos y líneas vívidos, en la región central.

El arte Dreamtime es un buen ejemplo de la tercera vía entre el «arcaísmo» y la «asimilación» en la cultura global contemporánea. Por una parte, sus diseños derivan de motivos y modelos empleados en las ceremonias sacras de los tiempos arcaicos (algunas pinturas en refugios rocosos tienen hasta 20.000 años). Por otra parte, la eflorescencia de las pinturas Dreamtime sobre lienzo tiene poco más que tres décadas de antigüedad, cuando fue espolcada técnicamente por la asimilación de las pinturas acrílicas a comienzos de los setenta y comercialmente por el mercado de imágenes exóticas entre coleccionistas occidentales, cuya propia cultura parece cada vez más homogénea. (El mercado de arte maorí tuvo también un momento de esplendor en los ochenta, lo mismo que sucedió con la demanda de las artes de África, el Ártico, Bali, etcétera.) De manera que, aunque el arte aborigen sigue basándose en las prácticas ceremoniales de comunidades específicas —cada pintura es en parte una recreación de una cosmología transmitida de generación en generación—, está también atravesado por las fuerzas globales del gusto turístico, el comercio cultural y la política identitaria.

Sin embargo, al igual que en formas parecidas de arte híbrido en África y otros lugares, estas contradicciones parecen haber sido muy

beneficiosas para la pintura Dreamtime. Aunque a menudo se lo denigra en cuanto lengua franca, su mezcla de idiomas indígenas y materiales foráneos es parte de su creatividad. Aunque su abstracción es atractiva para gustos elitistas formados en el arte moderno, sigue siendo también fiel a sus propias tradiciones ancestrales; y aunque toma prestadas técnicas modernas como el acrílico sobre lienzo, sigue elaborando motivos antiguos por lo demás aplicados a cuerpos humanos, corteza de árbol o la tierra. En resumen, la pintura Dreamtime es un arte que ha permanecido auténtico en sus propios términos, aun cuando juega con el deseo de «lo auténtico» de los forasteros. Este empleo de formas tampoco es unidireccional: hay artistas australianos modernos que también se han basado en motivos aborígenes, y en una ocasión Qantas Airlines pintó una de sus flotas en estilo aborigen. Lo que aquí funciona, pues, es una especie de intercambio que, aunque difícilmente de igual a igual, debe seguir distinguiéndose de periodos anteriores de exotismo en el arte moderno, como la utilización de la escultura africana en la obra primitiva de Picasso, Matisse y otros artistas durante las primeras décadas del siglo, así como la proyección del arte nativo americano como primordial por parte de algunos expresionistas abstractos, y la propuesta de un *Art Brut* absoluto, o «arte marginal» incivilizado, por parte de Jean Dubuffet y otros, ambas cosas a mediados de siglo. En el caso de la pintura Dreamtime y otras formas similares, «el otro» también ha tomado prestado de Occidente.

«Hay una conexión muy fuerte entre el empleo de la simetría en el arte aborigen y el poderoso compromiso con el equilibrio de la reciprocidad, el intercambio y la igualdad en el arte aborigen», ha señalado Peter Sutton, comisario del Museo del Sur de Australia. Al mismo tiempo, haremos bien en recordar que los pueblos aborígenes de Australia, como otros pueblos indígenas en otros continentes, estuvieron durante mucho tiempo sometidos a reasentamientos forzosos y cosas peores. Para citar de nuevo a Frantz Fanon: «La zona en la que viven los nativos no es complementaria de la zona habitada por los colonos».

▲ fotógrafos Keith Piper (1960-) y Yinka Shonibare (1962-), y el pintor Chris Ofili (1968-). Más a menudo este conflicto ha llevado a concepciones divergentes sobre el papel del arte poscolonial: expresar y reforzar la identidad, o complicar y criticar su construcción.

Para Homi Bhabha la búsqueda de una tercera vía en el arte poscolonial sugiere un reposicionamiento de la vanguardia: apartándose de la persecución de un «más allá» utópico, una visión de un futuro social unitario, y aproximándose a una articulación de un híbrido «término medio», una negociación entre diversos espacios-tiempos culturales. Esta noción teórica ha encontrado su desarrollo paralelo en el arte de figuras tan diversas como Jimmie Durham • (1940-), David Hammons (1943-), Gabriel Orozco (1962-) y Rirkrit Tiravanija (1961-).

Aunque de generaciones y orígenes diferentes, estos artistas tienen varias cosas en común. Todos trabajan con objetos y en sitios que son de alguna manera híbridos e intersticiales, no cómodamente ubicados en el seno de los discursos dados sobre la escultura o la mercancía, o en los espacios dados de los museos o la calle, sino normalmente localizados en algún punto en el tránsito entre estas categorías, o lo que Orozco llama «vestigios de situaciones específicas». Esta obra se extiende, pues, hasta abarcar también la *performance* y la instalación, sin

quedarse fácilmente en ninguna de ellas. Sin duda, tal idioma de objetos encontrados, detritos reivindicados y vestigios documentales tiene precedentes, especialmente en los sesenta: uno se acuerda de los accesorios para las *performances* de artistas como Piero Manzoni y Claes Oldenburg, de la «escultura social» de Joseph Beuys, de los *assemblages* de materiales arcaicos y tecnológicos en el *Arte Povera*, etcétera. (Es importante señalar que Durham y Hammons, ya en activo a comienzos de los setenta, fueron testigos de algunas de estas prácticas, mientras que Orozco y Tiravanija se las encontraron más tarde en muestras museísticas.) No obstante, a estos cuatro artistas les resultan sospechosas las tendencias estetizantes de tales precursores. Aunque a menudo lírica también, su estética es aún más provisional y efímera, en oposición no sólo a la vieja idea del arte intemporal, sino también a las nuevas rigidices de la política identitaria.

Juego subversivo

En diferentes grados los cuatro artistas trabajan con lo que el crítico Kobena Mercer ha llamado «lo grotesco estereotípico», y en esto se les unen artistas afroamericanos como Adrian Piper, Carrie Mae Weems,

Lorna Simpson, Renée Green y Kara Walker. Esencialmente esto significa que juegan con clichés étnicos, a veces con un ingenio ligero, acerbo, a veces con un absurdo exagerado, explosivo. Así, Durham ha fabricado «falsos artefactos indios», y Orozco calaveras mexicanas estereotípicas; Hammons ha empleado símbolos negros intencionados, y Tiravanija la cocina thai estereotípica. Han recurrido igualmente a diferentes modelos del objeto primitivo, como el fetiche y el regalo, que a menudo yuxtaponen a productos o detritos «modernos». En cierto sentido, estas cosas híbridas subversivas son retratos simbólicos de un tipo análogamente perturbador de identidad compleja.

Lo mismo que el artista de la *performance* James Luna (1950-), que ha representado estereotipos de los indios como el guerrero, el chamán y el ebrio, Jimmie Durham presiona los clichés primitivistas hasta el punto del ridículo crítico. Donde más evidente resulta esto es en *Self-Portrait (Autorretrato)* (1988), donde no evoca al jefe indio de la tabaquería de la tradición estadounidense más que para hacer que esta figura de madera dé respuestas absurdas a proyecciones racistas sobre los nativos americanos. Durham produjo primero sus falsos artefactos indios con partes de coches viejos y calaveras animales; luego hizo mezclas con otros tipos de residuos mercantiles para producir «artefactos del futuro» cuyas «historias físicas [...] no querían juntarse». Uno de esos artefactos yuxtaponen, en una tabla mellada, un teléfono portátil y una piel animal, sobre los cuales está inscrita esta cita del revolucionario y teórico anticolonial Frantz Fanon: «La zona en la que viven los nativos no es complementaria de la zona habitada por los co-

lonos» [1]. Este arte híbrido, que reelabora el objeto surrealista con fines poscoloniales, es irónicamente anticategórico de un modo que se resiste a cualquier ulterior «asentamiento» en «zonas» separadas.

También David Hammons juega subversivamente con asociaciones étnicas. A comienzos de los setenta hizo una serie de imágenes y objetos con *spades*, al mismo tiempo herramienta de trabajo manual («palas») y palabra de argot para designar a los afroamericanos. Un objeto así, *Spade with Chains (Pala con cadenas)*, 1973), es especialmente provocativo en su simultánea sugerencia de la esclavitud y la fuerza, la dominación y la resistencia [2]. Desde entonces Hammons ha hecho muchas esculturas con cosas desechadas o abyectas con una gran carga cultural, como huesos de una barbacoa en bolsas, pelo afroamericano ovillado en alambres y entretejido sobre pantallas, partes de pollos, estiércol de elefante y botellas de vino baratas encontradas sobre ramas sin hojas o colgadas de árboles. Para muchos espectadores estos objetos e instalaciones evocan la desesperación de las clases marginadas urbanas negras. Hammons, sin embargo, ve un aspecto sacro en estas cosas profanas, un poder ritualista. «Ocurren cosas escandalosamente mágicas cuando uno se pone a jugar con los símbolos», ha señalado. «Uno tiene toneladas de espíritus de personas en sus manos cuando trabaja con esas cosas.» Sus contradictorios fetiches contemporáneos devuelven el arte a la calle y, a la vez, allí lo desmistifican y vuelven a ritualizar.

A menudo indirecta, la obra de Hammons y Durham posee sin embargo el filo del compromiso político: el de Hammons con los de-



1 • Jimmie Durham, *Often Durham Employs... (A menudo Durham emplea...)*, 1988

Técnica mixta, madera, piel de ardilla, pintura y plástico, 30,5 x 40,6 x 12,7 cm

1990–2003

- 624** 1992 Fred Wilson presenta *Mining the Museum (Prospectando el museo)* en Baltimore: la crítica institucional se extiende más allá del museo y una gran variedad de artistas adopta un modelo antropológico de arte de proyectos basado en el trabajo de campo. HF
Recuadro: La interdisciplinariedad HF
- 630** 1993a Martin Jay publica *Downcast Eyes (Mirando al suelo)*, un estudio de la denigración de la visión en la filosofía moderna: esta crítica de la visualidad la explora una gran cantidad de artistas contemporáneos. RK
- 635** 1993b Cuando Casa de Rachel Whiteread, un vaciado de una casa adosada del este de Londres, es demolida, un grupo innovador de mujeres artistas salta a la primera plana en Gran Bretaña. HF
- 639** 1993c En Nueva York, la Bienal Whitney pone en primer plano obras centradas en la identidad en el momento en que aparece una nueva forma de arte politizado de artistas afroamericanos. HF
- 645** 1994a Una exposición de Mike Kelley a mediados de su carrera pone de relieve una preocupación obsesiva por los estados de regresión y abyección, mientras Robert Gober, Kiki Smith y otros emplean figuras del cuerpo roto para abordar las cuestiones de la sexualidad y la mortalidad. HF
- 650** 1994b William Kentridge completa *Felix in Exile (Felix en el exilio)*, uniéndose a Raymond Pettibon y otros en la demostración de la renovada importancia del dibujo. RK
- 654** 1998 Una exposición de enormes proyecciones de vídeo de Bill Viola realiza una gira por varios museos: la imagen proyectada se convierte en un formato dominante en el arte contemporáneo. RK/HF
Recuadro: La espectacularización del arte HF
- 659** 2001 La exposición de Andreas Gursky, mediada su carrera, en el Museum of Modern Art de Nueva York señala el nuevo dominio de una fotografía pictórica, a menudo realizada con medios digitales. HF
- 664** 2003 Con exposiciones como «Estación Utopía» y «Zona de emergencia», la Bienal de Venecia ejemplifica la naturaleza informal y discursiva de gran parte del arte y el comisariado recientes. HF

Fred Wilson presenta *Mining the Museum (Prospectando el museo)* en Baltimore: la crítica institucional se extiende más allá del museo y una gran variedad de artistas adopta un modelo antropológico de arte de proyectos basado en el trabajo de campo.

Una manera de entender algunos de los cambios en los materiales y los métodos durante los últimos cuarenta años de arte avanzado es verlos como una secuencia de investigaciones: primero, de los elementos constituyentes de un medio tradicional como la pintura, como sucede en la pintura moderna autocrítica por la que abogaba Clement Greenberg; luego de las condiciones perceptuales de un objeto artístico definido en términos no tanto de un medio dado como de un espacio dado, como en el arte minimalista; más tarde, de la base material de tal manera de hacer y percibir el arte, tal como diversamente exploraron el *Arte Povera*, el *Arte Procesual* y el *Body Art*. Dicho sea de paso, el *Arte Conceptual* también desvió la atención de las convenciones específicas de la pintura y la escultura a las preguntas generales del «arte en cuanto arte» y del «arte en cuanto institución».

Al principio, la institución del arte se entendía sobre todo en términos físicos, lo mismo que los espacios reales del estudio, la galería y el museo, y los artistas contribuyeron a subrayar estos parámetros y/o a expandirlos. Podemos pensar en las exposiciones sistemáticas de estos espacios artísticos llevados a cabo por Michael Asher, Dan Graham, Marcel Broodthaers y Daniel Buren, que también escribieron un importante conjunto de textos críticos sobre estos temas. Tal «crítica institucional» revelaba que la institución del arte no era sólo un espacio físico sino también una red de discursos (incluidos la crítica, el periodismo y la publicidad) que se intersecaban con otros discursos, es más, con otras instituciones (incluidos los medios de comunicación y las empresas). También sugería que el espectador de arte no podía definirse estrictamente en términos perceptuales, pues era también un tema social marcado por múltiples diferencias de clase, raza y género: un punto subrayado por artistas feministas más que por cualquier otro. Por supuesto, esta expansión de las definiciones del arte y la institución, del artista y el espectador, la impulsaban también desarrollos sociales (especialmente los derechos civiles y los movimientos feministas primero, y la política poscolonial y relativa a los homosexuales después), así como críticas teóricas de las oposiciones entre cultura superior e inferior y arte moderno y de masas. La unión de estas fuerzas, internas y externas al arte, propició un compromiso mayor de la cultura en sentido amplio. Así es como el campo del arte y la crítica se expandió a los «estudios culturales», entendiendo la cultura en un sentido casi antropológico.

Esta secuencia de investigaciones puede también entenderse como un conjunto de transformaciones que implican el sitio del arte: desde la superficie de la pintura y la armazón de la escultura hasta la estruc-

tura del estudio, la galería o el museo, así como hasta los espacios alternativos de las instalaciones específicas para el sitio y las localizaciones distantes de las *Earthworks*. Aquí también se dio un cambio gradual de una comprensión literal, física, del sitio a una comprensión más abstracta, discursiva; hasta el punto de que, durante los últimos años ochenta y primeros noventa, los artistas y críticos podían tratar el deseo o la muerte, el sida o las personas sin techo, como otros tantos sitios para proyectos artísticos. Esta noción expandida del sitio se acompañaba de una operación expandida de «mapeado», que también abarcaba desde lo literal hasta lo discursivo; por ejemplo, desde las marcas cartográficas de sitios (semi)naturales realizadas por Robert Smithson y otros hasta los mapeados sociológicos de sitios (sub)urbanos realizados por Dan Graham y otros (como sus *Homes for America [Casas para América]* [1966-1967], un reportaje de revista sobre las estructuras «minimalistas» que se pueden encontrar en una urbanización de viviendas de diseño único en New Jersey).

Un giro etnográfico

El mapeado sociológico se hizo más programático en la crítica institucional durante los setenta, especialmente en la obra de Hans Haacke. Haacke pasó de los sondeos de los perfiles de visitantes de galerías y museos y las indagaciones en los archivos de los magnates inmobiliarios de Nueva York (1969-19773) a los informes detallados de los sucesivos propietarios de determinados cuadros de Manet y Seurat (1974-1975), a las continuadas investigaciones de los acuerdos financieros e ideológicos realizados por museos, corporaciones y gobiernos. Tal obra cuestionaba mordazmente a estas autoridades sociales, pero con frecuencia no reflexionaba sobre su propia autoridad sociológica, sobre su propia veracidad. Esta reflexividad era más pronunciada entre artistas que, como Martha Rosler, estaban comprometidos en una crítica de los modos documentales de representación en tanto que en cierto modo transparentes para el mundo. En su fototexto *The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems (El Bowery en dos sistemas descriptivos inadecuados)* (1974-1975), Rosler remedaba fotografías documentales así como descripciones sociológicas de la indigencia alcohólica a fin de mostrar la «inadecuación» de ambos «sistemas descriptivos» frente a este recalcitrante problema social.

En el arte feminista la sospecha hacia la representación documental convergía con una elaboración de la crítica institucional en la obra de artistas como Louise Lawler y Silvia Kolbowski. Esta convergencia la

complicó un interés en modos casi etnográficos de trabajo de campo, cuando algunos artistas asumieron los papeles de etnógrafo y de informante nativo de la vida cotidiana bajo el patriarcado. (Algunos de estos artistas, como Susan Hiller [1942-], tenían estudios de antropología.) Así fue como Mary Killer informó sobre las convenciones patriarcales del lenguaje, la enseñanza, el arte y el envejecimiento en proyectos como *Post-Partum Document* (1973-1979) e *Interim* (1985-1989). A principios de los noventa el arte se basaba en el reportaje personal, el trabajo de campo y/o la indagación en los archivos lo había invadido todo, a la vez que en todo el mundo cada vez más artistas eran invitados a hacer proyectos específicos para el sitio en museos e instituciones afines. La combinación de la condición nómada del artista y la base proyectual del arte hicieron de la instalación el modo preferido de estas obras.

Había varias razones para este giro etnográfico en una parte del arte de los noventa, como un compromiso con formas no artísticas de representación cultural también estimulada por el aumento de los estudios culturales en el ámbito académico. Pero la antropología poseía igualmente sus propios atractivos tanto para los artistas como para los críticos. Primero, es la disciplina que toma la *cultura* por su objeto, y este campo de operaciones expandido era lo que muchos artistas posmodernos deseaban. Segundo, es *contextual* por naturaleza, otro atributo muy valorado en el arte y la crítica recientes. Tercero, se la considera intrínsecamente *interdisciplinar*, otra característica apreciada en tal práctica. Cuarto, es una disciplina que estudia la *otredad*, lo cual ha hecho de la antropología, junto con el psicoanálisis, el lenguaje común de buena parte del arte y la crítica recientes. Y, finalmente, la *crítica* de la «autoridad etnográfica» iniciada en los ochenta hacía también atractiva a la antropología al sugerir una autoconsciencia especial por parte del artista etnográfico.

Tal autoconsciencia era esencial para los artistas que adoptaron el modelo de trabajo de campo. Lothar Baumgarten (1944-) fue uno de los primeros en hacerlo en sus mapeados de las culturas indígenas de América del Norte y del Sur, a menudo basados en sus largos viajes.

En varios proyectos de las dos últimas décadas, Baumgarten ha inscrito los nombres de sociedades nativas de ambos continentes —nombres con frecuencia impuestos por los exploradores tanto como por los antropólogos— en diversos escenarios. Estos sitios han ido desde los museos del Norte (como la cúpula neoclásica del Museo Fridericum de Kassel, en Alemania, en el año 1982 [1] y la espiral moderna del Museo Guggenheim de Nueva York en 1933) hasta escenarios en el Sur (como en Caracas, Venezuela) que Baumgarten a veces ha marcado con los nombres de especies locales amenazadas y de los que también ha extraído materia prima. Con frecuencia, en estas instalaciones los nombres de las diversas sociedades nativas aparecían un tanto distorsionados, con letras colocadas boca abajo o invertidas, como para subrayar la deficiente representación histórica de estos grupos, pero también para desafiar esta representación deficiente en el presente. Así, en Kassel, los mudos nombres indios parecían sugerir que la otra cara de la Ilustración del Viejo Mundo (tal como evocaba la cúpula neoclásica del museo) fue la conquista del Nuevo Mundo. Mientras tanto, en Nueva York estos nombres parecían sugerir que se requería otro mapeado del globo (tal como evocaba la espiral del edificio de Frank Lloyd Wright), un mapeado sin jerarquías Norte y Sur o moderno y primitivo.

Los últimos ejemplos apuntan a un problema potencial de estos proyectos casi etnográficos: a menudo los encargan los museos, y puede parecer como si estas instituciones importaran esta clase de crítica como sucedáneo de un análisis que podrían haber emprendido internamente. Esta complicación llevó a algunos críticos a declarar la crítica institucional recuperada por los museos, y la oleada de muestras internacionales con encargos de proyectos específicos para el sitio desde mediados hasta finales de los noventa no contradecía esta visión (esta tendencia culminó en la panorámica ofrecida en 1999 en el Museum of Modern Art bajo el elocuente título «The Museum as Muse» [«El Museo como Musa»]). Por otro lado, esta localización dentro del museo es necesaria si es que estos proyectos han de remapear su espacio o reconfigurar su audiencia de alguna manera; es más,



1 • Lothar Baumgarten, *Proyecto de instalación para la Documenta*, rotonda del Museum Fridericum de Kassel, 1982

esta posición interior es una premisa de toda obra que se proponga ser deconstructiva. Y este argumento valía para los más incisivos de estos proyectos, como *Mining the Museum* [*Prospectando el museo*] de Fred Wilson (1954-).

El artista como comisario

En *Mining the Museum*, patrocinado por el Museo de Arte Contemporáneo de Baltimore, Wilson adoptó un enfoque etnográfico en la Maryland Historical Society. Primero exploró su colección de artefactos históricos, especialmente los considerados marginales y depositados en el almacén; esta excavación era un primer significado de la «prospección» del título. Luego rescató ciertos objetos de la colección, la mayoría evocativos de experiencias afroamericanas, que no formaban parte de la historia oficial expuesta; esta recuperación era una segunda clase de «prospección». Finalmente rearticuló otros objetos que ya formaban parte de la historia oficial. Por ejemplo, en una vitrina existente de exquisitas copas y jarras titulada «Metalwork 1793-1880» («Metalistería, 1793-1880») [2], Wilson incluyó un par de esposas para esclavos encontradas en el almacén; esta tercera clase de «prospección» ponía los objetos a la vista en un contexto diferente de significado, los hacía pasar de una propiedad a otra. De este modo, Wilson actuaba como antropólogo no sólo de la Maryland Historical Society, sino también de las comunidades afroamericanas no adecuadamente representadas en ella: una situación que la Sociedad comenzó a corregir durante esta misma exposición. Wilson había trabajado anteriormente como comisario; como artista, ha continuado este trabajo, críticamente, por otros medios.

Andrea Fraser (1965-) es sobre todo conocida por sus mordaces *performances* de diversos tipos del mundo artístico, incluido el comi-

sario, pero también ha llevado a cabo varios sondeos etnográficos en la cultura museística. En *Aren't They Lovely* (¿No son adorables?, 1992), por ejemplo, reabrió una petición privada al museo de arte de la Universidad de California en Berkeley a fin de investigar cómo los heterogéneos objetos domésticos de un coleccionista concreto (desde unas gafas cotidianas hasta pinturas de Renoir) se transforman en la homogénea cultura pública de un museo de arte general. Mientras que Wilson se centró en el problema de la represión institucional, Fraser abordó el proceso de sublimación institucional; en ambos casos los artistas juegan con la museología a fin de exponer, primero, y rearticular, después, los códigos institucionales del arte y los artefactos: cómo los objetos específicos son traducidos en pruebas históricas y/o ejemplares culturales por los museos, investidos como tales de significado y valor, y con qué respaldos se hace (o no) esto.

Renée Green (1959-) ha adoptado también un enfoque etnográfico, de una manera que a menudo se extiende más allá del museo de arte. En sus proyectos específicos para el sitio se ha centrado en los residuos de racismo, sexismo y colonialismo que siguen inscritos en diversas clases de representaciones: las películas populares y la literatura de viajes, la decoración doméstica y la arquitectura institucional, así como las colecciones privadas y las exposiciones museísticas. Algunas de sus instalaciones han esbozado una genealogía crítica de la principal figura de la fantasía primitivista, lo femenino exótico y erótico, desde la «Venus hotentote», un estereotipo europeo decimonónico de una sexualidad africana excesiva, hasta la bailarina estadounidense de jazz Josephine Baker, que embelesó a jóvenes modernos como Le Corbusier en el París de los años veinte. En *Seen (Visto)* [3], Green hacía que el espectador se situara sobre una plataforma especial a fin de que viera sus imágenes de estas mujeres, que en efecto alineaban al espectador contemporáneo con el mirón histórico de esas figuras: uno



2 • Fred Wilson, *Mining the Museum*, 1992 (detalle)

Esposas para esclavos colocadas en una vitrina con piezas de metalistería

▲ 1993c

● 1903, 1907

■ 1925a

Muchas posiciones en el arte de posguerra se articulan entre o a través de los medios y las disciplinas: pensemos en los experimentos en el Black Mountain College, la estética de John Cage y Robert Rauschenberg, las investigaciones del Grupo Independiente y los situacionistas, las diversas prácticas de *assemblages*, *happenings* y entornos, así como movimientos tan dispares como Fluxus, el Neoconcretismo, el Nouveau Réalisme, el Minimalismo, el arte procesual, el arte de la *performance*, el vídeo, etcétera. Algunas de estas prácticas recuperaban precedentes del periodo prebélico que, o bien atacaban a las formas artísticas tradicionales, como Dadá y el Surrealismo, o bien trataban de transformarlas completamente, como el Constructivismo. Pero también han reaccionado contra una lectura fuerte del arte moderno que entendía que su misión era el refinamiento perceptual de los medios específicos (p. e., la «opticalidad» de la pintura). «Los conceptos de calidad y valor —y en la medida en que éstos son centrales para el arte, el concepto de arte mismo— son significativos, o totalmente significativos, sólo dentro de las artes individuales», insistía Michael Fried en su famoso ensayo de 1967 «Art and Objecthood» [«Arte y objetualidad»]. «Lo que hay entre las artes es teatro.» Está claro que tenía en mente algunas de las prácticas antes mencionadas, cuyos métodos interdisciplinarios e implicaciones temporales («teatrales» en su léxico) consideraba impropios del arte visual.

Esta oposición, sin embargo, pasa por alto varias fuerzas aún más importantes para la tendencia general hacia el arte interdisciplinario a lo largo de las últimas cuatro décadas. Primero fue la inspiración de la crítica de las instituciones políticas y la expansión de los espacios culturales en los movimientos sociales de los sesenta y setenta: sobre todo los movimientos estudiantil, por los derechos civiles, pacifista y feminista. Segundo, en esta época, junto con un solapamiento de medios, se produjo una erosión de las jerarquías: de las formas superiores e inferiores, de los públicos de élite y popular, de las bellas artes y las mediáticas (en medio de nuestros propios reequipamientos tecnológicos, tendemos a olvidar que también los sesenta y setenta experimentaron grandes transformaciones a este respecto). Tercero, especialmente en los ochenta, fueron las provocaciones

interdisciplinarias de la teoría postestructuralista: un término impreciso que abarcaba a pensadores tan distintos como Roland Barthes, Jacques Derrida y Michel Foucault. Por diferentes que fueran sus intereses, todas estas figuras practicaron una sospecha crítica de cualquier cosa que pareciera originaria y dotada de autoridad, puramente apropiado y simplemente presente: una sospecha que se extendió a las formas artísticas y los marcos institucionales, y sin la cual no se podría haber teorizado la posmodernidad. Finalmente, en los noventa fue el efecto del discurso poscolonial, que elaboró la deconstrucción postestructuralista de las oposiciones conceptuales en el contexto político de la descolonización: una deconstrucción de binarios como Primer Mundo y Tercer Mundo, centro y periferia, y Occidente y Oriente. En el arte afín, las críticas de la identidad y las nociones de hibridez pasaron a primer plano.

Los últimos dos desarrollos se describen a veces, respectivamente, como un giro semiótico, en el cual el signo lingüístico es el término privilegiado del análisis, y un giro etnográfico, en el cual la práctica cultural se convierte en el objeto primario de estudio. En el primer caso, algunos artistas, arquitectos, cineastas y críticos adaptaron modelos semióticos a fin de repensar su trabajo en términos textuales. Y en el segundo, hicieron en gran parte lo mismo con las nociones antropológicas de cultura. En ocasiones, debe admitirse, estos intercambios siguieron un desgastado principio por el cual, cuando una práctica o disciplina agotaba un paradigma, lo cambiaba por otro; pero tales intercambios también expandieron enormemente los campos del arte y de la crítica. En el presente, sin embargo, ambos campos muestran signos de un relativismo trasnochado en el que ningún paradigma es lo bastante fuerte como para orientar la práctica o como para contribuir a un debate relevante con algún efecto real sobre la cultura en sentido amplio. Más aún, la inflación de diseño y espectáculo en el arte y la arquitectura contemporáneos aparece a veces como parte de una gran venganza del capitalismo avanzado sobre los campos expandidos de la cultura posmoderna: un resarcirse de sus solapamientos de artes y disciplinas, una rutinización de sus transgresiones. No hace mucho, cuando la modernidad tardía parecía petrificarse en una especificidad del medio, la posmodernidad prometía una apertura interdisciplinaria. ¿Qué podría renovar la posmodernidad a su vez?

no podía asumir una superioridad moral con la distancia temporal. Green ha centrado también nuestra mirada sobre aspectos del primitivismo más próximos al presente: en *Import/Export Funk Office* [Oficina funk de importación/exportación] (1992), por ejemplo, exploraba nuestras leyendas urbanas sobre la música de la cultura *hip-hop* y la masculinidad negra.

Mark Dion (1961-) ha llevado más lejos aún el enfoque etnográfico: la «cultura» que él estudia es la de la naturaleza —cómo se la estudia en la ciencia, se la representa en la ficción y se la expone en los museos de historia natural—. Para Dion la naturaleza es «uno de los escenarios más sofisticados para la producción de ideología», y sus proyectos intentan poner de relieve aspectos de esta producción con técnicas inspiradas por diversos artistas e intelectuales: los irónicos museos ficticios de Broodthaers, las estrategias del sitio/no sitio de Smithsonian, las investigaciones históricas de los discursos científicos de Michel Foucault, etcétera. Pese a toda su crítica de los desastres ecológicos precipitados por la historia colonial y la economía poscolonial,

su arte dista de ser el de una crítica desdeñosa: Dion es también un ávido amateur, con sus propias colecciones de insectos y otras curiosidades a menudo expuestas; su obra se ha basado también en sus muchos viajes a los trópicos y otros lugares. Así, Dion juega al naturalista y al ecologista de una manera a la vez franca y sardónica. La mayor parte de las veces sus instalaciones han asumido la forma de obras en progreso, y se hallan a medio camino entre un sitio en el campo, el despacho de un naturalista estafalario, y una cabal exposición museística [4]. «Yo tomo la materia prima del mundo y luego actúo sobre ella en el espacio de la galería», ha señalado Dion. «Cuando la colección está completa, cuando me he quedado sin espacio, sin materia prima o sin tiempo, la obra está acabada.»

Cada uno de estos artistas complica el enfoque etnográfico con otros modelos: Fraser se interesa por la sociología del arte, de la que fue pionero el sociólogo francés Pierre Bourdieu; Green, por el dis-



3 • Renée Green, *Seen*, 1990
Estructura de madera, altura 207 x 207 x 136 cm, lente, holograma, pantalla, luz y sistema de audio

Renée Green, *Seen*, 1990 (detalle)
Estructura de madera, altura 207 x 207 x 136 cm, lente, holograma, pantalla, luz y sistema de audio





4 • Mark Dion, *Flotsam and Jetsam (The End of the Game) (Restos [El final del juego])*, 1994

Instalación con técnica mixta

1990-2003

curso poscolonial de críticos como Homi Bhabha; Dion, por el estudio de las disciplinas desarrollado por Foucault; etcétera. Pero el giro etnográfico en el arte reciente también ha planteado ciertas preguntas. El papel casi antropológico asignado al artista puede provocar la presunción de una autoridad etnográfica tanto como su cuestionamiento. En algunos casos, al artista se le puede pedir que represente a una comunidad olvidada, únicamente con el fin de sustituir a esta comunidad en el museo y con ello confirmar tanto como refutar su ausencia en él. El papel de comisario podría también propiciar una elusión de la crítica institucional tanto como una ampliación de la misma. En algunos casos el artista podría convertirse en un comisario de alquiler, un consejero en un programa educativo o incluso un consultor en una campaña de relaciones públicas. De hecho, los noventa conocieron el ascenso no sólo del artista-comisario, sino de la figura complementaria del comisario-artista, cuya orquestación de una muestra o de un conjunto de proyectos específicos para el sitio parecía muchas veces ser el acto creativo primordial. Este desarrollo del comisariado como un «medio» hegemónico en el arte contemporáneo sugiere una incertidumbre sobre los dominios de la producción artística tanto como del comisariado, lo mismo que el desarrollo de proyectos socialmente específicos para el sitio denota una ansiedad sobre el estatus del público no sólo en relación con los museos de arte, sino con respecto al arte contemporáneo en general.

En relación con este giro etnográfico hay una cuestión final que merece consideración. Tal arte es impresionantemente inventivo y elegantemente contingente: «Nosotros creemos firmemente», ha comentado Dion, «que nuestra producción puede tener muchas formas

diferentes de expresión: hacer una película, enseñar, escribir, producir un proyecto público, hacer algo para un periódico, comisariar o presentar una obra diferenciada en una galería». Pero a veces su misma multiplicidad podría confundir a su público o motivar la acusación de diletantismo. Más aún, con el arte concebido en términos de proyectos, y los proyectos concebidos en términos de sitios discursivos, a estos artistas se los podría llevar a trabajar horizontalmente, en un movimiento lateral de tema en tema social, o de debate en debate político, más que verticalmente, en un compromiso diacrónico con las formas históricas de un género, medio o arte. Por descontado, una concentración estricta en sus propios problemas intrínsecos puede llevar a un arte enrevesado o distante, pero una concentración estricta en los debates extrínsecos puede llevar al arte a olvidar su propio repertorio de formas, su propia memoria de significados: a renunciar a las posibilidades críticas de sus propios sitios semiautónomos.

BIBLIOGRAFÍA

- CLIFFORD, James, *The Predicament of Culture*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1988.
- CORRIN, Lisa et al., *Mark Dion*, Londres, Phaidon Press, 1997.
- FOSTER, Hal, *The Return of the Real*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1996 [ed. cast.: *El retorno de lo real*, trad. Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Akal, 2001].
- FRASER, Andrea, «What's Intangible...?», *October* 80 (verano 1997).
- KWON, Miwon, *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2002.

Martin Jay publica *Downcast Eyes (Mirando al suelo)*, un estudio de la denigración de la visión en la filosofía moderna: esta crítica de la visualidad la explora una gran cantidad de artistas contemporáneos.

Con un subtítulo que anuncia que su libro trata de «La denigración de la visión», *Downcast Eyes*, del historiador estadounidense Martin Jay, podría fácilmente haber aparecido como una teorización más de la posmodernidad, que se unía al creciente coro de voces que producía o analizaba ese desafío a la visión bien conocido en el mundo del arte desde los sesenta. Desde el empleo del lenguaje por parte del Arte Conceptual para perseguir cualquier experiencia de exuberante visualidad de las artes visuales hasta las estrategias de ocultación, envoltura o secreteo que habían desarrollado ciertas clases de arte de la *performance* y de *Body Art*, la idea de que la producción estética debía orientarse o bien a la exposición óptica o al placer ocular se expuso al más severo ataque.

Y si esto ocurría en el dominio de la práctica, en el nivel de la crítica la ruptura entre la modernidad y la posmodernidad se estaba entendiendo en términos de una transformación de los sentidos —aquí, el sentido de la vista—, que ya no se tomaban como si fueran hechos biológicos y, por consiguiente, transhistóricos, sino que se veían como específicamente configurados por la historia. Así, para analizar la llegada de la posmodernidad, Fredric Jameson describe primero la experiencia moderna de lo visual, alcanzada en la época del Impresionismo, como la constitución de un modo semiautónomo de percepción. Si la inclinación del Realismo era expresar la experiencia del mundo como una totalidad que, por tanto, compromete al campo sensorio de todo el cuerpo —tacto, oído, olfato, equilibrio, movimiento, así como vista—, el Impresionismo rompe este único canal perceptual del todo y lo convierte por el contrario en una fuente casi abstracta de placer que podía alcanzar nuevas cotas de plenitud y pureza. En el periodo de posguerra, sin embargo, esta visualidad abstracta pero plena se transforma en una nueva y desorientadora forma de irrealidad, una clase generalizada de visión que Jameson denomina «lo sublime histórico». Otros interpretarían este sentido de un mundo de imágenes despojado de cualquier cosa real tras él y, por tanto, convertido en «simulacral» como una función de un efecto cada vez más profundizador del «espectáculo».

Pero *Downcast Eyes* proyecta el ataque sobre la visión como algo más que un fenómeno de posguerra o posmoderno; el título completo del libro es: «La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo xx». Otrora considerada como la cultura del pensamiento de las *Lucas*, en la que la capacidad de la visión para inspeccionar y ordenar, para abstraer y modelar los elementos dentro de un campo dado, había hecho de ella el vehículo privilegiado de la razón misma, Francia se veía ahora cubriendo la visión con la sospecha extrema a lo lar-

go de todo el siglo xx. Según Jay, esto se inaugura con el repudio por parte de Henri Bergson del espacio como el modelo dominante de la experiencia al que otros órdenes, como el temporal, se someten. Contraponiendo la homogeneidad del espacio —una matriz de unidades equivalentes repetibles, cada una exterior a la otra— a la heterogeneidad del tiempo, en el que la memoria y la proyección se incrustan inextricablemente en el presente, Bergson formuló la idea de duración —la *durée*— como radicalmente inasimilable al espacio y, por tanto, también a la visión. Desde Bergson, esta oposición continúa, en diferentes términos, hasta los surrealistas y Georges Bataille, y de ahí a la casi paranoia de Jean-Paul Sartre, en su *El ser y la nada*, sobre la «mirada» del otro, que, al atrapar al sujeto en su campo de acción como un ciervo por unos faros, objetifica a ese sujeto y limita su libertad. Según la lista de teóricos franceses que sospechan de la visión se va extendiendo hasta incluir al psicoanalista Jacques Lacan (con su idea del des-conocimiento), el marxista Louis Althusser (con su concepto de interpelación), el filósofo Jacques Derrida (con su formulación del «falocentrismo»), la feminista Luce Irigaray (con su noción del *speculum*) y el historiador del intelecto Michel Foucault (con sus ideas de vigilancia), Jay arguye que, «aunque las razones aún son inciertas, en el pensamiento francés del siglo xx es legítimo hablar de un cambio discursivo o de paradigma, en el que la denigración de la visión suplantó a su celebración previa».

Óptica de precisión

En el caso del arte del siglo xx, puede parecer contraintuitivo caracterizar el periodo de apogeo de la modernidad como «antiocular». Oleada tras oleada de artistas modernos había seguido el impulso del Impresionismo hacia el establecimiento de un estrato óptico «purificado» como un campo semiautónomo de la experiencia. Desde la extrapolación llevada a cabo por Robert Delaunay de la indistinción óptica de una hélice de avión en un conjunto abstracto de bandas circulares hasta la búsqueda futurista por parte de Giacomo Balla de las leyes de la iridiscencia pura, el intento de Wassily Kandinsky de presentar todo el campo de la emoción humana mediante destellos sinfónicos de color, el deseo de la Bauhaus de una exploración sistemática del color en maridaje con la forma geométrica dirigido por Johannes Itten, Paul Klee y Josef Albers, y, en el periodo de posguerra, el fenómeno de la «pintura de campos de color» y la campaña de Clement Greenberg en favor de la idea de «opticalidad», que él extendió tam-

bién a la escultura, sentimos las presiones de un pensamiento estrictamente visual.

Ir contracorriente de esta euforia opticalista, sin embargo, era otra tradición bastante diferente, teóricamente articulada en el concepto de «informe» de Bataille. Una generación de artistas surrealistas se adhirió a este ataque contra la forma y el privilegio que ésta otorgaba a la dominación visual de la experiencia: desde la «antipintura» de Joan Miró al *Un chien andalou* (*Un perro andaluz*) (con su corte de un globo ocular con una navaja de afeitar) de Salvador Dalí y Luis Buñuel. Pero en esto no estuvieron solos. El artista dadá Hans Arp estaba también atacando la estabilidad de la forma con los collages que estaba haciendo con papel rasgado y arrugado, dispuesto al azar. Hablando del modo en que estas obras promovían un marchitamiento de la forma como consecuencia de los devastadores efectos de la entropía, Arp preguntó:

¿Por qué afanarse por la precisión y la pureza si nunca se pueden alcanzar? Yo ahora daba la bienvenida a la descomposición que siempre se impone una vez acabada una obra. Un hombre sucio pone su sucio dedo sobre un sutil detalle de un cuadro a fin de señalarlo. Ese lugar está ahora marcado con sudor y grasa. Le da un ataque de entusiasmo y rocía de saliva el cuadro... La humedad crea moho. La obra se descompone y muere. Ahora bien, la muerte de un cuadro ya no me resulta deplorable. Yo había llegado a aceptar su carácter efímero y su muerte, y los incluía en el cuadro.

Marcel Duchamp, por su parte, ya había entrado por entonces en la fase de su obra que burlescamente llamaba «oculismo de precisión», con lo que aludía a su naturaleza antiartística por el hecho de que las «máquinas» oculistas que estaba produciendo, desde la escultórica *Rotary Demisphere* (*Demisfera rotatoria*, 1925), pasando por la película *Anemic Cinema* (*Cine anémico*, 1925-1926), hasta sus registros fonográficos visuales, los *Rotorreliefs* (*Rotorrelieves*) [1], eran ahora la exploración científico-comercial llevada a cabo por su alter ego «Rose Sélavy», que invariablemente desafiaba la idea de defensa contra la reproducción, inherente al arte, mediante el sometimiento de tales invenciones al *copyright* o a la patente. El giro irónico a la opticalidad dado por estas máquinas oculistas eran los estragos que eran capaces de causarle a la forma. Pues a medida que las espirales giratorias de los «gráficos oculistas» se iban abriendo a un movimiento pulsátil de la concavidad a la convexidad y vuelta, el latido de este movimiento producía mareo y una desestabilización del campo de visión, al cual en cambio erotizaba y carnalizaba llenándolo con un sugerente juego de «objetos parciales»: ora un pecho, ora un ojo, ora un útero.

Esta idea de un ataque a la visualidad misma continuó e incluso se intensificó en el periodo de posguerra. Por un lado, como se ha señalado más arriba, implicaba la especie de vacunación de la obra contra lo óptico que se daba en manos del Arte Conceptual, bien llenando el campo con la sustancia no visual del lenguaje, como en el caso de Lawrence Weiner, bien banalizando tanto la imagen como para hacerla inutilizable por las fuerzas del espectáculo en la cultura de masas. Por otro, fue más allá de la estrategia negativa de una evitación de lo visual hasta la más positiva de una agresión activa contra las prerrogativas mismas de la visión.

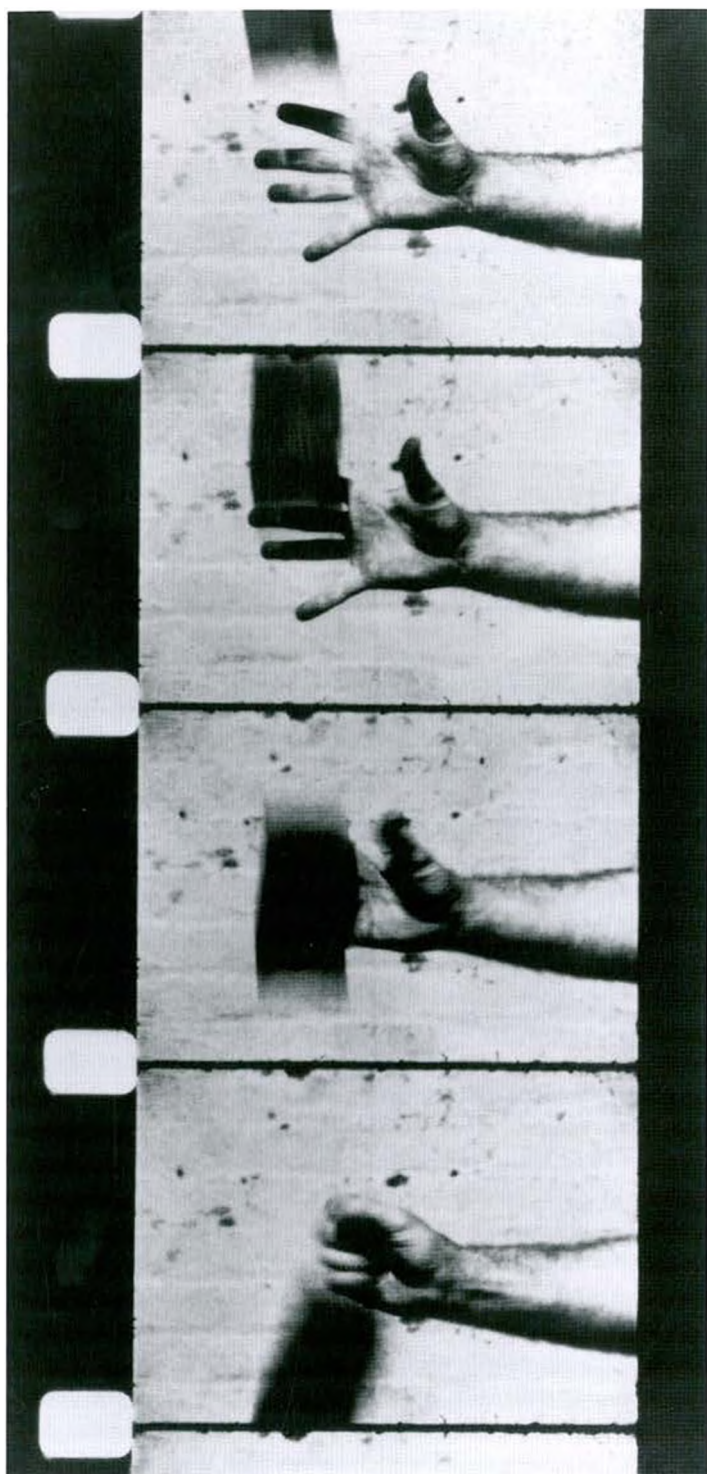
Una dimensión de esta estrategia se organizó en torno a una reanudación de la fuerza pulsátil de los *Rotorreliefs* de Duchamp. Adoptando el medio del cine y el del vídeo a finales de los sesenta, artistas



1 • Marcel Duchamp, *Rotorrelief No. 6, Escargot* (*Rotorrelieve núm. 6, Caracol*), 1935
Uno de un conjunto de seis discos de cartón impresos por ambos lados, d. 20 cm

como Richard Serra y Bruce Nauman hicieron obras que empleaban un pulso rítmico repetitivo, en el caso de Serra la apertura y cierre de un puño en su película *Hand Catching Lead* (*Mano cogiendo plomo*) [2], en el de Nauman la imagen truncada de la parte inferior de una cara y un cuello invertidos con la boca diciendo «lip sync» («sincronización» de labios) una y otra vez (aunque desincronizadamente) en *Lip sync* (1969). En ambos casos, la parte del cuerpo que realiza el gesto se asemeja a un órgano (como en las espirales de Duchamp), y el campo visual se hace inestable. Con Serra en particular, el ejemplo de las prácticas cinematográficas contemporáneas en el campo del cine de vanguardia fue importante, especialmente el fenómeno de la «película parpadeante», en la que las alternancias de fotogramas coloreados con cantidades más o menos iguales de fotogramas en negro producen luces destellantes como el fuego graneado. Aunque pudiera parecer que el resplandor visual causado por el «parpadeo» no es sino otro caso de «opticalidad», el fenómeno desencadena una extraña experiencia corporal, o táctil, debido al modo en que la luz estimula en el espectador la producción de una posimagen que luego se proyecta en el campo vacío del momentáneo tramo en negro. De manera que lo que «vemos» en esos espacios intersticiales no es la superficie material del «fotograma» ni la condición abstracta del «campo» cinematográfico, sino la producción corporal de nuestros propios sistemas nerviosos, el pulso rítmico de la retroalimentación de la red neural, de su «retención» y «protención», según el tejido nervioso retenga y libere sus impresiones.

Esta clase de pulso es lo que adopta como tema *Box* (*aliharreturnabout*) [3], de James Coleman (1914-). Aquí, un combate filmado de boxeo, cortado en breves ráfagas de entre tres y diez fotogramas, interrumpido por tramos igualmente breves de negro, se convierte en un movimiento pulsante que interrumpe y a la vez da continuidad a esas interrupciones, lo que equivale a decir que hace hincapié en el movimiento mismo como una forma de repetición, de latidos separados



2 • Richard Serra, *Hand Catching Lead*, 1968

Película de 16 mm en blanco y negro, muda, 210 minutos

por intervalos de absoluta extinción, si bien la urgencia del ritmo promete el regreso de un latido tras otro. Los gestos de los boxeadores, y, por tanto, del campo representacional de la obra —que se prolonga durante unos cuantos minutos de una filmación encontrada que documenta el histórico combate entre Gene Turney y Jack Dempsey en 1927—, parecerían incorporar este ritmo, con sus repetidos golpes y fintas, y su siempre amenazado hundimiento en el olvido. Es más, este campo de representación visual es doblado auralmente por una voz superpuesta que hace hincapié en el empuje de la repetición

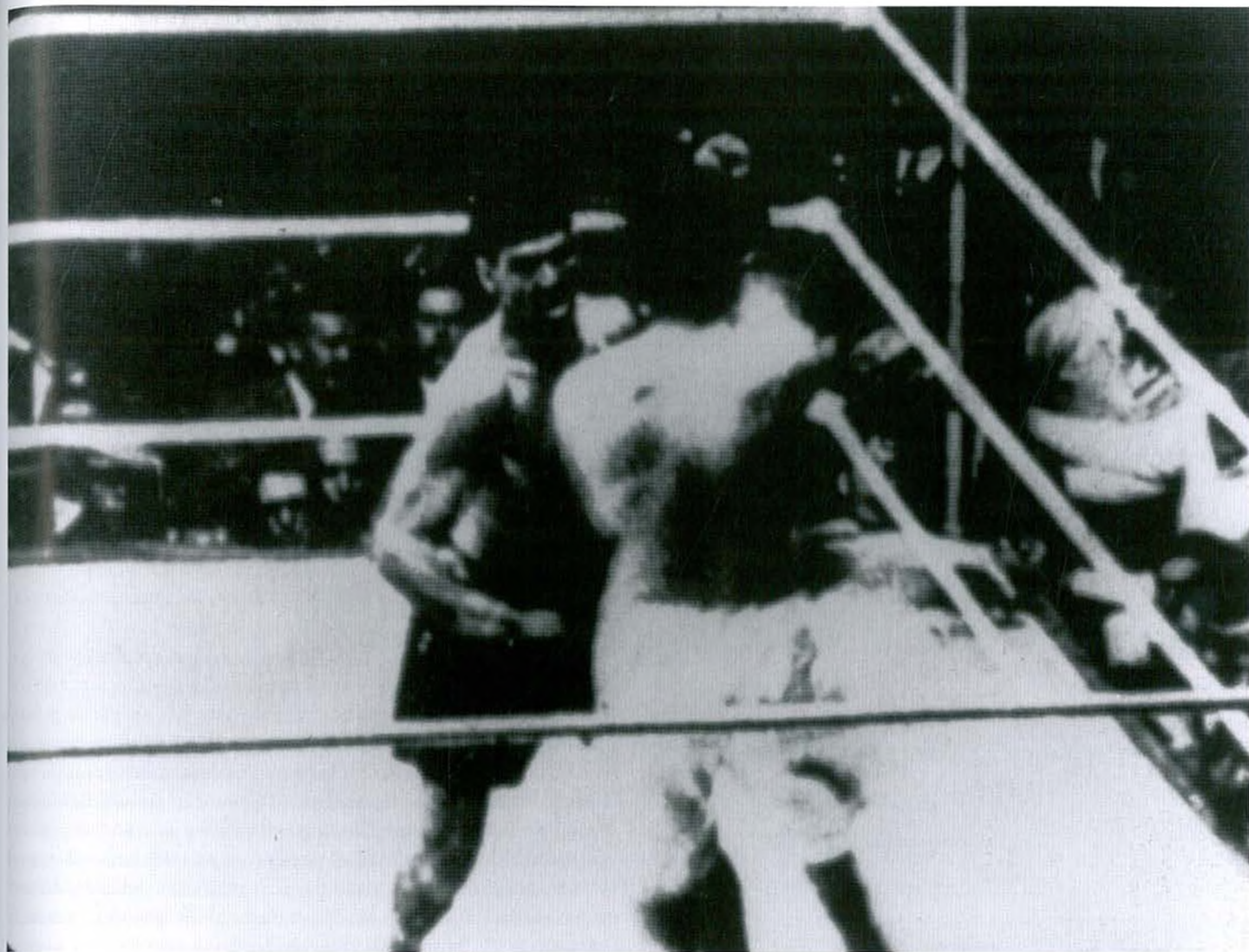
—«vamos/vamos», «otra vez/otra vez», «vuelve/vuelve»— y en la posibilidad siempre acechante de la llegada de la nada: «detenlo/detenlo», «para/pá-ra-lo», «regresivo/vencer/o morir».

El hecho, sin embargo, de que el propio cuerpo del espectador, bajo el disfraz de este sistema perceptual y las postimágenes proyectadas con que está «contribuyendo» automáticamente a la película, se esté viendo también involucrado en la obra significa que el tema de *Box* es de alguna manera desplazado del plano representacional del acontecimiento deportivo y se introduce en el campo rítmico de dos conjuntos de latidos o pulsos: el del espectador y el de los boxeadores. Y también significa que las frecuentes proyecciones del sonido de la respiración —expresado en la banda sonora como «ah/ah», «ajá/ah», «p-a-m/p-u-m»— presta voz no sólo a los ritmos corporales de los boxeadores, sino también a los del espectador.

En todos estos casos, pues, el ataque a la noción de autonomía visual en la modernidad se presenta en relación con la invasión que hacen el cuerpo y sus ritmos del campo óptico, ahora despojado de su pureza y de su estabilidad formal. Pero en la siguiente década se desarrolló otra estrategia para asaltar las prerrogativas de la visión, la que podría llamarse la «mirada siniestra», con la que se pretendía volverse *contra* el sistema de control de la «mirada» misma mediante el empleo de su propio poder para derrocarlo.

La teoría de la mirada controladora derivaba de diversos análisis de las operaciones de poder del Estado y de la manera en que los modos de vigilancia, por ejemplo, hacen que sujetos individuales interioricen sistemas de prohibición y, por tanto, se reproduzcan a sí mismos como sujetos de la fuerza disciplinaria (el comprador que teme a la cámara de televisión en circuito cerrado, por ejemplo, y se abstiene de robar). Importado al campo de la práctica artística como una teoría ▲ de la «mirada masculina», el control visual —ahora dotado de género en cuanto función del patriarcado y, por tanto, masculino— congelaba a las mujeres en la posición de objetos-fetiché, inmovilizados y enmudecidos por la fuerza del deseo masculino. Reorganizado como el cuerpo desvalido dejado intacto en la unidad de su propia belleza, el objeto de esta mirada se ve constreñido a funcionar como una especie de «prueba» de que el cuerpo masculino no está él mismo amenazado, de que no hay ningún poder castrador que pueda tocarlo. Y si esta teoría de la mirada masculina se desarrolló en relación con la construcción de las mujeres en la cultura de masas —en la publicidad, el cine, la pornografía, etc.—, fácilmente se lo podría ver aplicado asimismo a la pintura moderna, con su reciprocidad entre el objeto visual en cuanto unidad autónoma y el espectador individual en cuando sujeto independiente.

- La obra temprana de Cindy Sherman *Untitled Film Stills* (Fotogramas sin título, 1977-1980) había asumido la construcción de la imagen de la mujer en la cultura de masas, en cuanto que la artista se fotografió a sí misma posando convincentemente en una diversidad de tipos cinematográficos (la chica del gángster, la rubia tonta), géneros (cine negro, melodrama) y estilos (Douglas Sirk, Michelangelo Antonioni, Alfred Hitchcock). Pero a medida que su obra se fue desarrollando en los ochenta, la idea de una perspectiva que pudiera fijar la identidad de la mujer como un punto focal controlado por el punto de vista del espectador (masculino) mutó en una especie de campo visual hecho añicos. A veces esto es efecto de una especie de iluminación trasera que fuerza que del fondo de la imagen surja un brillo que avanza hacia el espectador y, por consiguiente, perturba las condicio-



3 • James Coleman, *Box (ahhahreturnabout)*, 1977

Película de 16 mm en blanco y negro, proyección continua con audio sincronizado

nes de visión, con lo que convierte a la figura misma en una especie de punto muerto. En otros casos, esta corrosiva dispersión visual es resultado de una especie de «luz salvaje», la dispersión de destellos en torno a la por otra parte oscurecida imagen, como refractándola a través de las facetas de una elaborada joya. Éste es el caso de *Untitled #10* (Sin título #10) [4], donde Sherman se ha concentrado en la creación de un sentido de la cualidad completamente aleatoria de la iluminación. Pues aunque sume en la oscuridad total tres cuartos del campo, la iluminación destaca el brazo y los pliegues del borde de la prenda para crear un complejo brillante, nudoso, de casi ininteligibilidad.

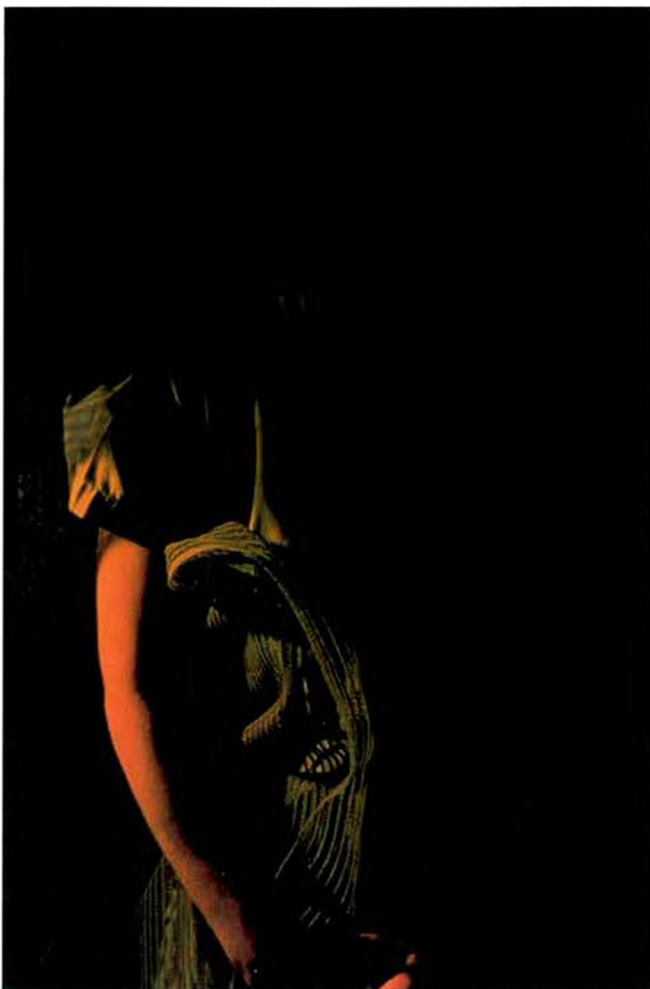
En oposición a la estabilidad de la perspectiva tradicional en la que el sujeto queda fijado, con su mirada abarcando, capturando, controlando todo en su visión desde un punto dado, este recurso al rebote de la luz se abre a una idea muy diferente de la «mirada», que desestabiliza a su sujeto y lo convierte en víctima más que en el dueño de la visión. La nueva mirada, teorizada por Lacan como la mirada-como-*objet-à*, o la mirada siniestra, se modela sobre la idea de la luz que nos envuelve a cada uno de nosotros. Tal irradiación que nos cae desde todos los puntos del espacio no puede asimilarse al foco único de la perspectiva. Por el contrario, para describir esta mirada luminosa, La-

can recurrió al modelo del camuflaje animal, que Roger Caillois había descrito en los años treinta como el efecto del espacio en sentido amplio sobre un organismo que, cediendo a la fuerza de la mirada generalizada de este espacio, pierde sus propios límites orgánicos y se confunde con su entorno en un acto casi psicótico de imitación. Haciendo de sí mismo una especie de camuflaje informe, este sujeto mimético se convierte ahora en una parte informe de la «imagen» del espacio en general. «Se convierte en una mancha», escribe Lacan, «se convierte en una imagen, está inscrito en la imagen.»

En la medida en que nuestro cuerpo es el objetivo de esta mirada luminosa, siniestra, su relación con el mundo establece nuestra percepción no en la transparencia de una aprehensión conceptual del espacio, sino en la espesura y densidad de un ser que simplemente intercepta la luz. Es en este sentido en el que estar «en la imagen» es sentirse disperso, sujeto a una imagen organizada no por la forma, sino por lo *informe*. Ninguna de las obras de Sherman captura esta idea de entrar en el espacio como «mancha» tanto, quizá, como *Untitled #167* (Sin título #167) [5], donde el efecto de camuflaje del mimetismo está en plena floración. La figura, ahora absorbida y dispersada en el fondo, no pueden destacarla más que unos cuantos



5 • Cindy Sherman,
Untitled #167, 1986
Fotografía en color,
152,4 x 228,6 cm



4 • Cindy Sherman, *Untitled #110*, 1982
Fotografía en color, 114,9 x 99,1 cm

residuos aún visibles, si bien sólo apenas, en la superficie moteada del detritus oscurecido que llena la imagen. Distinguimos la punta de una nariz, la aparición de un dedo con la uña pintada, la mueca desdenosa de un conjunto de dientes. La perspectiva clásica enfrenta entre sí dos unidades: el punto de vista y el punto de fuga. Cada uno refuerza el sentido de foco y singularidad del otro. La mirada extraviada, dispersa, no presta al sujeto ningún apoyo, nada con lo que identificarse, a menos que ello mismo esté disperso. La fragmentación del «punto» de vista impide aquí que la mirada invisible, ilocalizable, sea sede de la coherencia, el significado y la unidad. El deseo no es, por consiguiente, mapeado como el deseo de forma y, por tanto, de sublimación; el deseo es modelado en términos de una transgresión contra la forma.

BIBLIOGRAFÍA

- BAKER, George (ed.), *James Coleman*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2003.
CRIMP, Douglas, *On the Museum's Ruins*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1993.
FOSTER, Hal, «The Return of the Real», *The Return of the Real*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1996 [ed. cast.: «El retorno de lo real», en *El retorno de lo real*, trad. Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Akal, 2001].
JAY, Martin, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 1993.
KRAUSS, Rosalind, «Cindy Sherman», *Bachelors*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1999.

Cuando Casa de Rachel Whiteread, un vaciado de una casa adosada del este de Londres, es demolida, un grupo innovador de mujeres artistas salta a la primera plana en Gran Bretaña.

En los noventa, muchos artistas comenzaron a volver la mirada a los sesenta y setenta en busca de nuevos puntos de partida: al arte minimalista y conceptual, al arte de la *performance* y al videoarte, al arte de la instalación y específico para el sitio. La más provocadora de estas reconexiones la realizaron mujeres jóvenes de la Gran Bretaña como Mona Hatoun (1952-), Sarah Lucas (1962-), Cornelia Parker (1956-), Gillian Wearing (1963-) y Rachel Whiteread (1963-). Los motivos de estos retornos eran diversos, pero en algunos de ellos un factor era el descontento con un mundo artístico sensacionalista que a finales de los ochenta parecía dominado por las estrategias mercantiles y los escándalos exagerados. Más importante, sin embargo, era el estatus alterado de movimientos como el Minimalismo y el Conceptualismo en los noventa. Por una parte, las trayectorias de estos trabajos parecieron interrumpidas en los ochenta, empujadas prematuramente al pasado. Por otra, ahora que eran objetos históricos, estos movimientos constituían un nuevo archivo de formas y recursos para distintas clases de apropiación en el presente. Este estatus liminal, casi paradójico —en cuanto comienzo vital de la práctica posmoderna y momento consagrado en la historia del arte—, atrajo por igual a artistas jóvenes, críticos, comisarios e historiadores.

El Minimalismo era especialmente ambiguo a este respecto. Algunas artistas, como Whiteread y Hatoun, reelaboraron su lenguaje de formas simples y ordenamientos seriales con nuevos fines psicológicos y políticos. Sin embargo, otras, como la estadounidense Janine Antoni (1964-), reaccionaron contra su aparente austeridad, que veían, de un modo reduccionista, como autoridad machista, y reintrodujeron lo que el Minimalismo había contribuido tanto a eliminar, a saber, una concepción del arte como un asunto de imágenes, y un modelo de significado dictado por referentes y/o temas iconográficos. Por supuesto, el Minimalismo apenas fue ignorado en su propia época. Ya a finales de los sesenta y comienzos de los setenta se desarrolló de maneras que artistas como Whiteread y Hatoun elaborarían en los noventa. Así, por ejemplo, sus formas modulares fueron ■ recolocadas en un contexto social por artistas como Dan Graham, cuyas *Homes for America* (*Casas para América*, 1966-1967) descubrieron objetos minimalistas *ready-made* en las repetitivas casas de diseño ◆ único de una urbanización de Nueva Jersey. Otros artistas como Eva Hesse detectaron una dimensión irracional, incluso absurda, en el Minimalismo, que volvieron contra su posición oficial de objetividad extrema. Más que una reacción fóbica, sin embargo, ésta es una crítica ambivalente, como sugería el extraño cumplido hecho por Hesse a Carl Andre en 1970: «Me siento, digamos, emocionalmente conecta-

da con su obra. Produce un efecto en mi interior. Sus placas de metal eran para mí el campo de concentración».

El Minimalismo con una vuelta de tuerca

Artistas como Hesse, Ree Morton (1936-1977), Dorothea Rockburne (1921-), Jackie Ferrara (1929-) y Jackie Winsor (1941-), se desenvolvían bien con recursos minimalistas como el monocromo, la cuadrícula y el cubo. Pero también retorcían estos recursos a fin de evocar estructuras de sentimiento más o menos ajenas al Minimalismo. Por ejemplo, Ferrara construía formas minimalistas como pirámides con materiales no minimalistas como cartón, trapos, piel y lino. Sus construcciones eran también lo bastante irregulares como para minar todavía más la idealidad de las formas geométricas. Éste es el caso, también, de Winsor, que agujereaba, quemaba o marcaba sus cubos de maneras que denotaban el cuerpo mediante estos actos cargados de tensión [1]. Como la irregularidad de la forma en Ferrara, la intensidad del proceso en Winsor insinuaba una psicología, incluso una irracionalidad, que el Minimalismo había parecido eliminar. Estas artistas abrieron, por consiguiente, las formas minimalistas, sólo



1 • Jackie Winsor, *Burnt Piece* (*Pieza quemada*), 1977-1978
Hormigón, madera quemada y alambre, 36 x 36 x 36 cm

que para volverlas hacia dentro, por así decir, para hacer con cubos marcados y cajas abiertas otras tantas metáforas de la interioridad no sólo del cuerpo sino de la psique. Al mismo tiempo, este arte posminimalista resultaba lo bastante abstracto o estructurado como para no hacerse reduccionistamente referencial o personal. A este respecto no invirtió el logro más radical del Minimalismo –la apertura del arte al campo fenomenológico del cuerpo–, como es el caso en los recientes tratamientos del Minimalismo que tienden a imaginar, imitar o envolver sus formas como tantas imágenes teatrales. (Esta espectacularización se amplía al arte procesual y al arte de la *performance* en las instalaciones y películas barrocas del estadounidense Matthew Barney [1967-].)

A menudo frágil y efímera, gran parte de esta obra posminimalista ha caído en el olvido, cuando no se ha perdido totalmente. Algunas representantes como Hesse y Morton murieron jóvenes, mientras que otras han caído entre las grietas de las categorías institucionales del arte minimalista, procesual y feminista. Sin embargo, a finales de los ochenta y comienzos de los noventa, esta línea de trabajo fue de

nuevo realizada por artistas como Whiteread y Hatoum, que accidentalmente pueden haberse beneficiado de la recepción en cierto modo retardada del Minimalismo en Gran Bretaña. Aunque comprometido con otros propósitos, su arte también existe, enigmáticamente, entre abstracción y figuración, estructura y referencia, lo literal y lo metafórico.

Nacida en Beirut de padre palestino, Hatoum se quedó atrapada en Londres en 1975 cuando estalló la guerra en el Líbano. Esta situación de desplazamiento se convirtió en un subtexto de su arte, como en la *performance* de 1985 en la que paseaba descalza por Brixton, una comunidad de Londres desgarrada por los conflictos raciales, con botas Dr. Marten atadas a sus tobillos como una bola y una cadena.

Reminiscentes en cierta medida de Vito Acconci, sus primeras *performances* también ponían a prueba tabús del cuerpo (lo que se consideraba limpio y sucio, apropiado e inapropiado), mientras que sus primeros vídeos se centraron en estructuras de vigilancia. Hatoum continúa elaborando estos dos intereses en sus instalaciones, que a veces incluyen residuos abyectos del cuerpo humano como uñas, piel y



2 • Mona Hatoum, *The Light at the End*, 1989

Marco de hierro en ángulo, seis elementos de calefacción eléctrica, 166 x 162,4 x 5 cm

▲ 1969

● 1965

■ 1975

▲ 1974

cabellos. Es más, su video de 1994 *Corps étranger* (*Cuerpo extraño*), que explora el interior de su propio cuerpo mediante una cámara microscópica, lleva al extremo la vigilancia del cuerpo. Este rastreo de límites (corporales y sociales) complementa su rastreo de desplazamientos (personales y políticos), y juntos estructuran su arte.

Una instalación de 1989, *The Light at the End* (*La luz al final*) [2], señaló «una manera totalmente nueva de viajar» para Hatoum. En un vértice oscuro de una galería triangular de Londres, colocó seis varillas eléctricas en un marco de acero vertical de un modo que se asemejaba a una jaula abstracta. Al espectador lo atraía la nuda belleza de las varillas al rojo vivo, y sólo al aproximarse se veía repelido por el extremo calor: la amenaza proyectada a menudo sobre los objetos minimalistas se hacía real. *Contra* el cliché, «la luz al final» de este particular túnel no admitía ningún escape ni aplazamiento; como Hatoum comentaba, lo único que se evocaba eran «el encarcelamiento, la tortura y el dolor». Colocado en la parte abierta del espacio, uno podría identificarse con el carcelero implícito. Y, sin embargo, al ver que debajo de las varillas sólo había el espacio justo para pasar, uno podría identificarse también con el prisionero implícito. De este modo, Hatoum empleaba la estética minimalista —la repetición modular de un Donald Judd, la luminosidad espacial de un Dan Flavin— para producir una situación que era psicológica tanto como fenomenológica, un teatro de la ambivalencia en el que las posiciones espaciales se convertían también en posiciones fantasmáticas del poder. En efecto, Hatoum releía el Minimalismo a través del filósofo francés Michel Foucault, en particular a través de su análisis de la vigilancia arquitectónica en *Disciplina y castigo* (1975). Y continuó explorando estos efectos en instalaciones como *Light Sentence* (*Sentencia de la luz* o *Sentencia leve*, 1992), un laberinto de armarios de malla metálica hecho fantásticamente carcelario por las sombras proyectadas por una única bombilla eléctrica que, en su centro, se mueve lentamente arriba y abajo.

El cuerpo social

Cuerpos frágiles y porosos, límites a la vez insolubles y reversibles, sujetos desplazados y disciplinados: éstas son experiencias que Hatoum evoca mediante materiales, estructuras y espacios, más que temas que ella ilustre en imágenes. (Cuando sí configura de esta manera sus preocupaciones, debe decirse, su obra es menos eficaz.) Lo mismo se puede decir de Rachel Whiteread, a la que también preocupan experiencias de exposición, desplazamiento y desarraigo. A finales de los ochenta Whiteread comenzó a vaciar objetos asociados con casas —bañeras y colchones, retretes y habitaciones— en materiales como la goma y la resina, el yeso y el hormigón. Con frecuencia, en tanto que los objetos se emplean como moldes, los vaciados son de los espacios negativos de estas cosas, los vacíos que forman. De este modo, son a la vez obvios en la producción y ambiguos en la referencia. Por ejemplo, aunque sus esculturas se basan en objetos utilitarios y sitios cotidianos, niegan la función y endurecen el espacio hasta convertirlo en masa. Al mismo tiempo, aunque se presentan totales y sólidas, también parecen fragmentarias y espectrales. Más ambiguamente aún, estas huellas literales sugieren asimismo huellas simbólicas, especialmente recuerdos infantiles y familiares. Como ha señalado el crítico Jon Bird, conjuran «el espacio cultural del hogar» como un lugar de

comienzos y finales, partidas y retornos, como un lugar acechado por la realidad de la pérdida y la presencia de la ausencia. En consecuencia, el efecto de estas palabras se asocia a menudo con «lo siniestro»; esto es, con el retorno de las cosas familiares hechas extrañas por la represión. Y, de hecho, como «máscaras funerarias» de objetos familiares y espacios maternos vaciados en goma dura y frío yeso, sí hacen lo hogareño de alguna manera *unheimlich* (el término alemán para «siniestro» [*uncanny*], literalmente «inhogareño»). Pero precisamente en cuanto máscaras funerarias pueden también presentarse más melancólicas que siniestras, sugerentes menos del retorno de lo reprimido que de la persistencia de lo perdido. Algunos de los objetos, especialmente las bañeras y los colchones, evocan el cuerpo como desprovisto de deseo, incluso como muerto y calcificado; de hecho, Whiteread ha vaciado también mesas de autopsias.

Los efectos de estos vaciados no son sólo psicológicos; también «portan las marcas de la historia escrita sobre el cuerpo social» (Bird). Por una parte, el colchón fuertemente picado de *Untitled* (*Amber Double Bed*) (*Sin título* [*Cama de matrimonio ámbar*]) [3] sugiere acontecimientos arquetípicos de la cama: el amor, el nacimiento y la muerte. Por otra, tiene una resonancia social específica: apoyado contra la pared como si estuviese en la calle, recuerda el lecho manchado de una persona sin techo. Y es la carencia de un hogar, tanto como la *Unheimlichkeit*, de lo que Whiteread se ocupa. Esto es especialmente cierto de su obra más celebrada hasta la fecha, *House* (*Casa*) [4], un vaciado de una casa (menos su tejado) en un viejo vecindario de clase trabajadora del este de Londres. En colaboración con la fundación ar-



3 • Rachel Whiteread, *Untitled (Amber Double Bed)*, 1991
Goma y espuma de alta densidad, 106 x 136 x 121,5 cm



4 • Rachel Whiteread, *House*, 1993

Vaciado del núm. 193 de Grove Road, en Bow, este de Londres (destruida)

tística Artangel, Whiteread negoció con el ayuntamiento vaciar una casa adosada destinada a la demolición. Esta impronta negativa de las habitaciones ahora desvanecidas, inscritas no sólo con los vagos perfiles de los alféizares de las ventanas, los marcos de las puertas y las instalaciones de luz y agua, sino también con las leves huellas de los anteriores inquilinos, se erigió en un pequeño parque durante unos cuantos meses como el fantasma no correspondido de algún pasado social. La misma noche que Whiteread ganaba el Premio Turner, el galardón más prestigioso del arte contemporáneo en Gran Bretaña, el ayuntamiento votó la demolición de *House*, lo cual desató una tormentosa controversia. Como Bird ha sugerido, la gran provocación de *House* era la vinculación de lo psíquico y lo social, de «los espacios perdidos de la infancia» y la pérdida cultura de la clase obrera del este de Londres, ambas cosas amenazadas por el rampante desarrollo capitalista. (La nueva zona de negocios de Canary Wharf, el más egregio ejemplo de este desarrollo en Londres, era visible desde *House*.) Quizá sus oponentes captaron subconscientemente esta conexión, o quizá simplemente rechazaron una escultura pública que no idealizaba la vida social ni monumentalizaba la memoria histórica. Pues *House* era de hecho una escultura pública que, aunque abstracta, era específica y contumaz. Se erigió como un involuntario monumento conmemorativo, en una Pompeya contemporánea, de catastróficas fuerzas socio-económicas.

Mediante inversiones diferentes de interiores y exteriores, Hatoum y Whiteread apuntaban a un mundo social en el que el espacio priva-

do suele aparecer obscenamente expuesto y el espacio público casi desmoronado; también apuntan a una cultura melancólica fijada en acontecimientos traumáticos. Y hacen relevantes estos comentarios mediante una pertinente elaboración del arte de posguerra. Los antecedentes particulares difieren en cada caso: aparte de a diversos minimalistas, con sus materiales cargados Hatoum se basa en Piero Manzoni y el *Arte Povera*, mientras que con sus moldes arquitectónicos ▲ Whiteread recuerda a Gordon Matta-Clark y Bruce Nauman. Pero adaptan estos distintos antecedentes a fines similares: como elementos psicológicos y mnemotécnicos. Una vez más, Hatoum y Whiteread representan sólo dos casos de una reorganización omnipresente ● del arte del pasado reciente. Lo mismo que la «neovanguardia» de los cincuenta y los sesenta volvió a los diversos recursos de la «vanguardia histórica» de los diez y los veinte, así también, podría sostenerse, muchos artistas de los noventa han vuelto a los diferentes paradigmas de los sesenta y los setenta. Y, al igual que sucedió con la neovanguardia, algunas recuperaciones fueron oportunistas y reduccionistas y, por tanto, espectacularizaron el pasado, mientras que otras fueron innovadoras y expansivas y, por tanto, lo elaboraron crítica y pertinentemente. Es crucial distinguir entre estos retornos, pues está en juego la alternativa, en una época en que la amnesia lo invade todo, entre una cultura artística entregada a un estático reciclaje consumista y una cultura artística que sigue tratando de recuperar diferentes pasados para abrir diferentes futuros.

BIBLIOGRAFÍA

- BRETT, Guy *et al.*, *Mona Hatoum*, Londres. Phaidon Press, 1997.
 LINGWOOD, James (ed.), *Rachel Whiteread: House*, Londres. Phaidon Press, 1993.
 STOOPS, Susan L. (ed.), *More Than Minimal: Feminism and Abstraction in the '70s*, Waltham, Mass., Rose Art Museum, 1996.
 TOWNSEND, Chris (ed.), *The Art of Rachel Whiteread*, Londres, Thames & Hudson, 2004.
 ZEGHER, Catherine de (ed.), *Inside the Visible*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1996.
 ZELEVANSKY, Lynne, *Sense and Sensibility: Woman Artists and Minimalism in the Nineties*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1994.

En Nueva York, la Bienal Whitney pone en primer plano obras centradas en la identidad en el momento en que aparece una nueva forma de arte politizado de artistas afroamericanos.

En las últimas décadas, las diferentes políticas identitarias —racial, multicultural, feminista y homosexual— han seguido a veces trayectorias parecidas, al menos en la medida en que han tenido un reflejo en el arte. En una primera fase, se suele reivindicar una naturaleza esencial —la negritud, la etnia, la feminidad o la homosexualidad— frente a los estereotipos negativos, y se presentan imágenes positivas de esta naturaleza (esto es, en la medida en que los artistas minoritarios han conseguido acceder a las instituciones artísticas). Luego, en una segunda fase, esta crítica de estereotipos es llevada a un punto en que tal identidad se ve como una construcción social más que como una naturaleza esencial, y la presunción de categorías simples se complica por el hecho de diferencias múltiples (p. e., que alguien podría ser al mismo tiempo de raza negra, mujer y/o gay). El desmontaje de estereotipos es una tarea especialmente urgente para artistas preocupados con la imagen de la raza, y a tal fin han desarrollado una gran cantidad de estrategias, incluidas las críticas de las formas documentales de representación, los testimonios de experiencias personales y los retornos a tradiciones alternativas del arte.

Dando la vuelta a la tortilla

Uno de los artistas más prominentes implicados en este proyecto es Adrian Piper (1948-). Ya activa en los círculos vanguardistas a finales de los sesenta y comienzos de los setenta, Piper adaptó diversos recursos del arte de la *performance* y conceptual a su propia investigación de la «patología visual» del racismo. En su serie «Mythic Being» [«Ser mítico»] (1973-1975), por ejemplo, realizó *performances* en espacios públicos que subrayaban la construcción ideológica o «ser mítico» de la imagen machista del hombre afroamericano, por el que se hacía pasar. Más tarde, en *My Calling (Card) #1 (Mi [tarjeta de] llamada #1, 1986)*, empleó la técnica conceptualista de la declaración escrita, aquí bajo el disfraz de una tarjeta de visita que informaba al receptor, después de que éste hubiera hecho una observación racista, de que su portador (Piper) era negra. Piper también aprovechó para sus propios propósitos críticos técnicas del arte de la instalación y del videoarte. Por ejemplo, *Four Intruders Plus Alarm Systems (Cuatro intrusos más sistemas de alarma, 1980)* enfrenta a su público con cuatro grandes fotografías de «jóvenes negros furiosos»; a la vez que los espectadores procesan sus propias reacciones a estas imágenes, también oyen un recitado grabado en cinta de las hipotéticas reacciones de (otros) espectadores blancos. *Cornered (Arrinconado) [1]* enfrenta también a



1 • Adrian Piper, *Cornered*, 1988

Instalación de video consistente en cinta de video, monitor, mesa, sillas, certificado de nacimiento. dimensiones variables, 17 minutos

su público, aquí con una cinta de video en la que Piper considera la probabilidad de que los blancos tengan también a algunos negros entre sus ancestros: una vez más se desafía el mito de una identidad simple o pura.

En los setenta Piper estudió filosofía kantiana, que ella enseña hasta el día de hoy. El director de su tesis en Harvard fue John Rawls, cuya *A Theory of Justice (Teoría de la justicia, 1971)* es un hito en el campo de la filosofía política, y en su arte Piper ha planteado coherentemente sus argumentos específicos sobre la desigualdad racial dentro del marco general de los temas de derechos humanos. Otros artistas comprometidos en el cuestionamiento de las representaciones raciales han tendido a tomar la dirección opuesta, hacia una sospecha posmoderna de las reivindicaciones universales. Pero Piper es escéptica con respecto a cualquier posición que renuncie a «las potentes herramientas de la racionalidad y la objetividad», que ella considera necesarias para la crítica de la «pseudorracionalidad» del racismo, «las defensas que usamos para racionalizar el desprecio de la unicidad de «el otro»». «Todo lo que uno tiene que hacer», arguye Piper, «es hacerse eco o describir esas categorizaciones defensivas como lo que son, sin demasiado embellecimiento estético o literario, a fin de generar un cierto grado de autoconsciencia sobre lo inadecuadas y simplistas que son». Piper a veces concreta este «eco» mediante testimonios fotográficos y documentales de sus propias experiencia e historia.



Carrie Mae Weems (1953-) suele emplear también imágenes y anécdotas personales. Sin embargo, formada en el Instituto de las Artes de California y en la Universidad de California en San Diego –dos semilleros del arte y la teoría posmodernas–, Weems se inclina más que Piper a cuestionar reivindicaciones objetivas de valor de verdad. Por otro lado, se inspira menos en los modelos vanguardistas de los sesenta y setenta que en los precedentes afroamericanos del Renacimiento de Harlem en los cuarenta, especialmente en la escritora Zora Neale Hurston y el fotógrafo Roy DeCavara (el retrato que hizo este último en 1955 de su vecindario en Harlem, *The Sweet Flypaper of Life* (*El dulce papel matamoscas de la vida*) es una piedra de toque para ella). En sus obras de fototextos, Weems no se contenta ni con representaciones estrictamente positivas de la identidad afroamericana ni con desmistificaciones meramente negativas.

Weems desarrolló su combinación insignia de fotografías y narraciones íntimas en *Family Pictures and Stories* (*Imágenes y anécdotas familiares*, 1978-1984). En ella, acompañadas por textos y cintas, instantáneas de 35 milímetros cuentan la historia de cuatro generaciones de su familia extensa en sus diversas migraciones desde Mississippi. Aun cuando la obra informa de duras condiciones de racismo, pobreza y violencia, también se resiste a suposiciones automáticas sobre la victimización negra. Como ha sostenido la crítica Andrea Kirsh, «*Family Pictures* adopta dos prácticas como puntos de resistencia: primero, la imagen de los negros como “otros” en la tradición fotodocumental (una tradición que es casi propiedad exclusiva de los fotógrafos blancos); segundo, los estudios sociológicos oficiales encargados por el gobierno de los EEUU en los años sesenta» (como el famoso Informe Moynihan sobre «la familia negra»). Weems cuestiona la objetivación que se suele producir en la tradición sociológica, con una matizada información sobre las familias negras extraída de su propio acervo de recuerdos y experiencias; y cuestiona la alienación a menudo producida en la tradición documental mediante una visión alternativa de las comunidades negras tal como se desarrollaba en la obra de DeCarava y otros. (Buena conocedora del folclore –Weems también estudió antropología en la U. C. Berkeley–, desde entonces ha ampliado el horizonte de su mirada hasta abarcar las sociedades negras de las Sea Islands, Cuba y otras partes.)

En la serie «Kitchen Table» («Mesa de cocina») [2], Weems refinó su complejo enfoque. Esta obra consiste en vistas de uno o dos sujetos negros (un hombre y una mujer, dos amigas, etcétera) sentados a una mesa de cocina bajo una cruda luz; por debajo de las imágenes se leen textos narrativos redactados en una tercera persona (normalmente una mujer, a veces un hombre) que reflexiona sobre las diferentes demandas de las añoranzas personales, las relaciones románticas, las disposiciones domésticas y las obligaciones del trabajo diario. Es raro en el arte estadounidense, por no decir en la cultura estadounidense en general, que a tales subjetividades se les dé semejante expresión evocativa.

Como Piper y Weems, Lorna Simpson (1960-) también articula imágenes raciales para nuestra reflexión crítica, pero sus obras de fototextos no son ni tan polémicas como las de Piper ni tan íntimas como las de Weems (compañera suya de clase en la UCSD). Aunque también preocupada por la alienación producida por los estereotipos, Simpson se concentra en el empleo de la fotografía como prueba, especialmente en la

2 • Carrie Mae Weems, *Untitled (Man Reading Newspaper)*, de la serie *Kitchen Table*, 1990

Tres copias en gelatina de plata, cada una 71,8 x 71,8 cm

▲ 1943, 1959d

● 1936, 1959d, 1984a

construcción de tipologías pseudoobjetivas de identidades negras. La manipulación de fotos y textos con propósitos de identificación y vigilancia la desarrollaron en el siglo XIX el criminólogo francés Alphonse Bertillon y el estadístico inglés Francis Galton, pero evidentemente la utilización «del cuerpo como archivo» por razones de disciplina y castigo continúa practicándose en la actualidad, por ejemplo, en los «perfiles» de que se sirven (programáticamente o no) la policía, los patrones y las personas corrientes en la calle. En su obra temprana, Simpson intentó reflejar esta mirada tipológica –captarla en el acto, por así decir– y dificultar sus clasificaciones cargadas de prejuicios.

Esta obra presenta sencillas fotografías de figuras negras, la mayoría mujeres, a menudo con peinados y atuendos que sugieren una particular identidad de grupo o de clase (moños o afros, una enagua de sirvienta en algodón blanco o un traje de calle negro). Rara vez muestra Simpson rostros enteros, y con frecuencia sus modelos nos dan la espalda: estas vistas parciales u oscuras despiertan nuestra curiosidad, pero también frustran cualquier deseo de dominar las figuras mediante detalles fetichistas o imágenes holísticas. Los breves textos que acompañan las fotografías, con frecuencia una sola palabra o frases sencillas, desafían aún más cualquier hábito de lectura que sea voyeurista, sociológica o ambas: aunque a menudo elípticos, los textos pueden ser aleccionadores, a menudo acusatorios. Por ejemplo, *Guarded Conditions* [*Condiciones protegidas*] (1989) consiste en dieciocho fotos Polaroid de una mujer negra de edad desconocida vestida de criada, vista por detrás con sus brazos cruzados a la espalda. Debajo de las fotos dos textos en mayúsculas que se alternan durante toda la secuencia dicen: «SKIN ATTACKS... SEX ATTACKS...» («ATAQUES POR LA PIEL... ATAQUES SEXUALES...»). Aquí, con gran economía y fuerza, Simpson transmite la situación de muchas mujeres negras como objetivos dobles del racismo y del sexismo. Al mismo tiempo, como Weems, no se entrega a la victimología: las poses pueden entenderse como defensivas, desafiantes o ambas cosas, y las letras de «piel» y «sexo» están subrayadas de una manera que parece fortalecer más que debilitar a la mujer representada.

También como Weems, Simpson combina la crítica y la belleza en su obra, como para rebatir a los abogados de ambos principios que consideran la combinación poco menos que imposible. Por ejemplo, su ex-

quisita obra temprana *The Waterbearer* (*La aguadora*) [3] presenta a una niña negra, de nuevo con un vestido de algodón blanco y con la espalda vuelta hacia nosotros. Con la mano derecha la niña sostiene por el cuello una botella de plástico y con la izquierda una jarra de plata, y casi con indiferencia deja que el agua se salga de ambas. Debajo de la imagen está este texto en mayúsculas: «Ella lo vio desaparecer junto al río. / Le pidieron que contara qué pasó. / Sólo para no hacer caso de su recuerdo». *La aguadora* «declara la existencia del conocimiento sojuzgado», como la crítica Bell Hooks ha sostenido, pero es un conocimiento que parece resistencia incluso cuando se lo ignora, pues la acción de la niña indica un pequeño rechazo, una mínima subversión: al derramar el agua, deshacerse de su carga, renunciar a su tarea, ella fastidia con indiferencia a quienes la desmienten (igualmente parece olvidarse de sus observadores). Su pose es también sutilmente transformadora: sus brazos desequilibrados sugieren una balanza de la justicia inclinada, y su *contraposto* recuerda un sinnúmero de figuras canónicas del arte occidental –desde las musas antiguas, pasando por las muchachas de Vermeer, hasta las pinturas de Ingres, Seurat y un sinfín más–, sólo para redirigirlas hacia un tema rara vez representado en el arte occidental. *La aguadora* recuerda, por consiguiente, una tradición clásica de belleza y gracia a fin de renovarla de un modo casi despreocupado. En sus recientes películas y videos, Simpson ha desarrollado más todavía esta estética de la belleza subversiva.

Lo grotesco estereotípico

Si Piper, Weems y Simpson se resisten a los estereotipos raciales y los revisan, otros artistas los exageran hasta el punto de la explosión crítica: una estrategia complementaria que la crítica Kobena Mercer ha denominado «lo grotesco estereotípico». Con pioneros a comienzos de los setenta como los artistas estadounidenses Betye Saar (1929-), Faith Ringgold y David Hammons, esta clase de parodia la desarrollaron en Gran Bretaña durante los ochenta y los noventa artistas como Rotimi Fani-Kayode (1955-1989), Yinka Shonibare y Chris Ofili, entre otros, en fotografía, pintura y otros medios. Influido por los retratos homoe-róticos de Robert Mapplethorpe, Fani-Kayode, de origen nigeriano y

3 • Lorna Simpson, *The Waterbearer*, 1986

Copia en gelatina de plata con letras en vinilo,
114 x 194 x 4 cm



**SHE SAW HIM DISAPPEAR BY THE RIVER.
THEY ASKED HER TO TELL WHAT HAPPENED,
ONLY TO DISCOUNT HER MEMORY.**

encantado con su estatus marginal de hombre gay africano en Londres, exagera los clichés primitivistas de la sexualidad africana en sus retratos de hombres negros casi desnudos, a los que se muestra pintados, tocados de plumas o con otros exóticos atavíos «tribales» [4]. Mientras tanto, su compatriota Shonibare caricaturiza el otro lado de la fantasía primitivista: por ejemplo, en las tres fotografías de su serie «Effnick» [5] adopta la suntuosa indumentaria y la altanera pose de un caballero inglés de finales del siglo XVIII tocado de peluca, un acomodado hombre de letras (o quizá un dandi victoriano que adopta anacrónicamente este estilo artificial). Este aristócrata ficticio, cuyas posesiones podrían incluir plantaciones coloniales trabajadas por esclavos, bien podría ser el tema de un cuadro de Sir Joshua Reynolds... excepto por el hecho de que es negro. La impostura se convierte así en una especie de travestimiento que hace más que sospechosa la cultura del aristócrata.

En Gran Bretaña, por supuesto, la ideología racista está ligada a una compleja historia de colonialismo más que a un legado traumático de esclavitud. Resultado de ello es que «negro» es una categoría más amplia en Gran Bretaña que en Estados Unidos, y su investigación implica muchos temas, culturas y tradiciones diferentes. De hecho, el arte y el cine británicos han explorado un amplio abanico de aspectos de la diáspora africana y «el Atlántico negro». Y en los ochenta y los noventa este gran multiculturalismo de múltiples diferencias y estados híbridos provocó en pintura, fotografía y cine un extraordinario florecimiento protagonizado por artistas tan diferentes como Isaac Julien, Sonia Boyce, Steve McQueen, Keith Piper e Ingrid Pollard, por sólo mencionar unos pocos.

De especial relevancia aquí es la obra de Julien, que ha realizado películas, documentales televisivos e instalaciones cinematográficas. Desde *Who Killed Colin Roach?* (¿Quién mató a Colin Roach?), un documental de 1983 sobre la sospechosa muerte de un joven negro mientras estaba bajo custodia policial, pasando por *Looking for Langston* (Buscando a Langston), un delicioso cortometraje de 1988 que evoca la vida y la estética gay del gran poeta Langston Hughes, un líder del Renacimiento de Harlem, hasta sus instalaciones cinematográficas con proyecciones dobles y triples de los años noventa, como *The Attendant* (El guarda) y *The Long Road to Mazatlán* (La larga carretera a Mazatlán), Julien ha explorado diferentes representaciones de la raza, la clase, el arte y la homosexualidad en la cultura británica y estadounidense en sentido amplio. Una y otra vez ha usado la fuerza del deseo para dificultar cualquier rigidez en la definición de estas categorías, y ha doblado su desdibujamiento temático de los límites entre géneros y sexualidades con un desdibujamiento formal de las líneas que dividen géneros y disciplinas: ficción y no ficción, figurativo y narrativo, arte y documental, cine y vídeo. Cofundador de Sankofa Film and Video, un colectivo de jóvenes cineastas británicos negros, a comienzos de los años ochenta, Julien lleva mucho tiempo colaborando en proyectos en los que la política y la estética nunca se enfrentan entre sí; al mismo tiempo, ha desarrollado un estilo cinematográfico, enraizado en la sensibilidad negra gay, pero no confinado a ninguna identidad restrictiva, que es distintivamente suyo.

Legibilidades de la raza

La estrategia de «lo grotesco estereotípico» la desarrollan también jóvenes artistas estadounidenses como Kara Walker (1969-), cuyos ta-



4 • Rotimi Fani-Kayode, *Nothing to Lose IV (Bodies of Experience) (Nada que perder IV [Cuerpos de experiencia])*, 1989

bleaux e instalaciones consisten en carteles y proyecciones, sobre los muros blancos de galerías y museos, con recortes de papel negro [6]. Walker cita los géneros del camafeo y la silueta, pero donde uno podría esperar los nítidos perfiles de personas queridas típicos de estas formas discretas, Walter vuelve a presentar caricaturas anteriores a la Guerra Civil de esclavos y amos del Sur profundo involucrados en salvajes escenas de sexo y violencia. En efecto, vuelve a presentar los mitos de la tradición popular racista, pero con una desfachatez que al mismo tiempo los socava. Estas fantasías persisten de un modo escandaloso en el inconsciente estadounidense, sugiere Walker; al mismo tiempo, las somete a reconfiguraciones subversivamente excesivas.

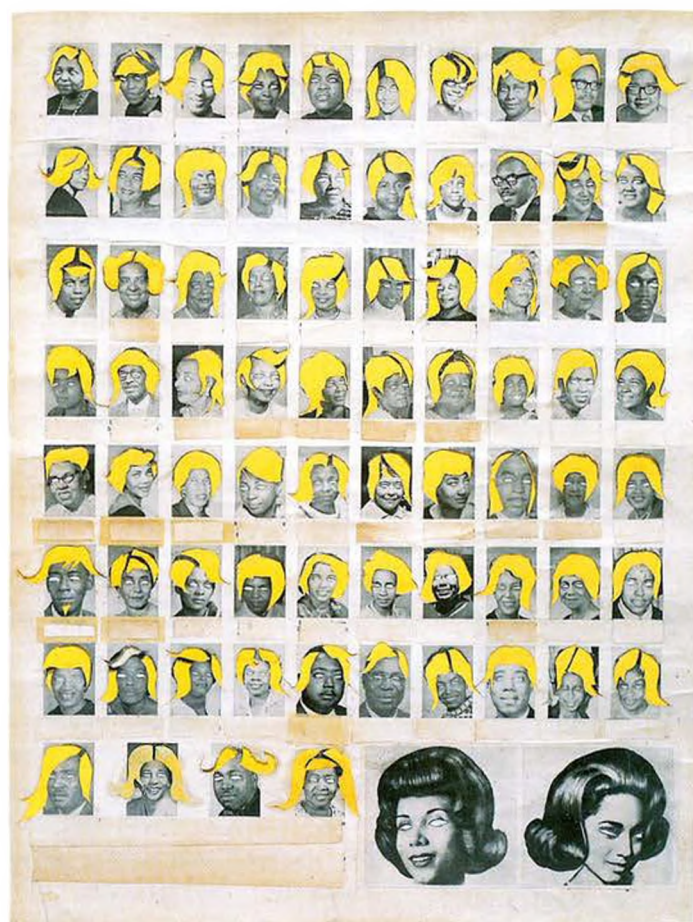
Las siluetas de Walker son a la vez muy visibles y bastante anónimas, de un modo que apunta a la ambigua legibilidad de la raza en las relaciones sociales de hoy en día. Esta ambigüedad algunos artistas la tratan en el medio de la pintura, a menudo mediante analogías del lienzo con la piel y de la pintura con el color de la piel. Ellen Gallagher (1965-) ha desarrollado un lenguaje de minúsculas pictografías dispuestas sobre enormes campos de papel y lienzo [7]. Constituidos con frecuencia con un ligero relieve, desde cierta distancia sus símbolos parecen ser formas abstractas; su combinación de repetición y variación se asocia a menudo con las pinturas rigurosamente no objetivas de Agnes Martin. Sólo un examen más minucioso revela que estas formas son ojos, bocas, rostros, estilos de peinado y cosas semejantes; es decir, atributos físicos que se individualizan por su especial significación en las fisonomías racistas. Sin embargo, aunque remeda este proceso tipológico, Gallagher descompone sus partes constituyentes, sus detalles cargados de significado, casi hasta el punto de su franca deconstrucción.



5 • Yinka Shonibare, *Untitled*,
de la serie «Effnick», 1997
Copia cromógena, reproducción de marco barroco,
edición 2 de cinco, 122 x 91,5 cm



6 • Kara Walker, *Camptown Ladies (Damas de Camptown)*, 1998 (detalle)
Papel cortado y adhesivo sobre pared, dimensiones variables



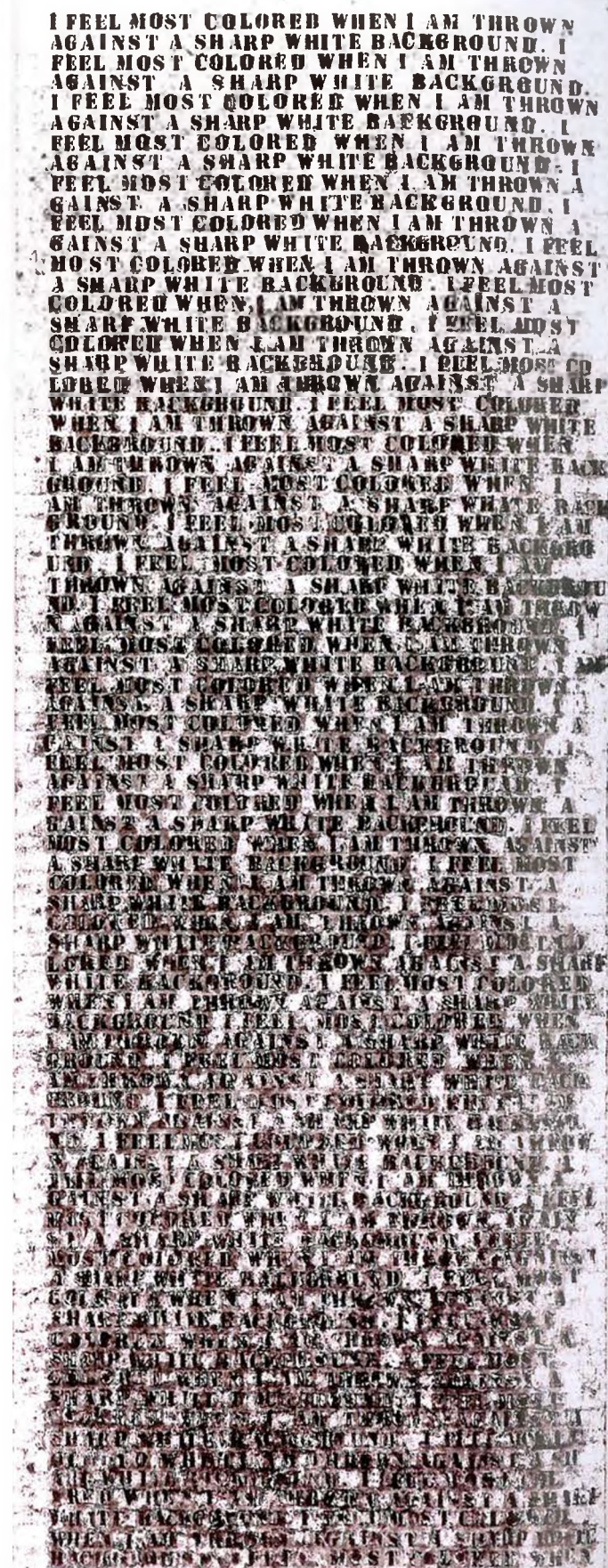
7 • Ellen Gallagher, *Preserve (Yellow)*, 2001

Óleo, lápiz y papel sobre página de revista, 33,7 x 25,4 cm

Glenn Ligon (1960-) también juega con la legibilidad de la raza, aquí mediante el tropo de cuadros en negro sobre blanco y blanco sobre negro [8]. Ha tomado prestados textos e imágenes que tienen que ver con la raza, con frecuencia de escritores como James Baldwin y críticos como Frantz Fanon, y los ha puesto sobre lienzo con varios grados de contraste entre figura y fondo, superficie y profundidad. En efecto, Ligon convierte los temas formales de la pintura moderna en pruebas perceptuales de las lecturas raciales, y viceversa. Aquí el cuestionamiento estructural de la abstracción y la significación—desde los primeros lienzos de Jasper Johns pasando por las continuas investigaciones de Robert Rauschenberg—assume un significado social y una valencia política nuevos.

BIBLIOGRAFÍA

- Fusco, Coco, *The Bodies That Were Not Ours*, Nueva York, Routledge, 2001.
 GOLDEN, Thelma, *Black Male: Representations of Masculinity in Contemporary Art*, Nueva York, Whitney Museum of American Art, 1994.
 HALL, Stuart, y SEALY, Mark, *Different: Contemporary Photography and Black Identity*, Londres, Phaidon Press, 2001.
 JONES, Kellie et al., *Lorna Simpson*, Londres, Phaidon Press, 2002.
 MERCER, Kobena, *Welcome to the Jungle: New Positions in Cultural Studies*, Londres, Routledge, 1994.



8 • Glenn Ligon, *Untitled (I Feel Most Colored...)*, 1990

Óleo sobre madera, 203,2 x 76,2

Una exposición de Mike Kelley a mediados de su carrera pone de relieve una preocupación obsesiva por los estados de regresión y abyección, mientras Robert Gober, Kiki Smith y otros emplean figuras del cuerpo roto para abordar las cuestiones de la sexualidad y la mortalidad.

Aunque bien conocidas en los sesenta y setenta, Louise Bourgeois y Eva Hesse sólo se hicieron verdaderamente influyentes en los ochenta y los noventa, pues tuvieron que esperar a un contexto de nuevo simpático para una exploración del cuerpo y el espacio configurados psicológicamente por pulsiones y fantasías. Esta recepción fue preparada por artistas feministas como Kiki Smith (1954-), Rona Pondick (1952-) y Jana Sterbak (1955-), que querían regresar a la imagen femenina tras su tabú parcial en el arte feminista de finales de los setenta, pero no necesariamente a la manera «positiva» del arte feminista de comienzos de los setenta. La favorecieron asimismo artistas gay como Robert Gober, que, en respuesta a la crisis del sida, contribuyeron a transformar los fetiches surrealistas del deseo heterosexual en enigmáticos recuerdos del duelo y la melancolía homosexuales. Como Bourgeois, estos artistas han desarrollado un modelo de arte como la «re-experimentación de un trauma», que ellos a veces entienden como una representación sintomática de un acontecimiento traumático, en la cual la obra de arte se convierte en un sitio en el que el recuerdo o la fantasía se pueden intentar, por así decir, y a veces como una repetición simbólica de tal acontecimiento, en la que la obra se convierte en un lugar en el que el «tratamiento» o «exorcismo» se pueden intentar (Bourgeois).

Fantasías objetivadas

Como ha sostenido la crítica Mignon Nixon, algunos de estos artistas parecen objetivar las fantasías de un niño. Por ejemplo, en sus instalaciones Rona Pondick ha montado un teatro casi infantil de pulsiones oral-sádicas, no solamente en *Mouth (Boca)* [1], una serie de bocas sucias con dientes repugnantes, sino también en *Milk Milk (Leche leche)*, 1993), un paisaje de montículos mamarios con múltiples pezones. Mientras tanto, otros artistas se han centrado en los efectos imaginados de tales fantasías, especialmente los efectos sobre la madre y el hijo. Como Bourgeois, Kiki Smith evoca ambos temas, pero de una manera más literal que Bourgeois. Smith ha vaciado con frecuencia órganos y huesos como corazones, vientres, pelvis y costillas en diversos materiales como cera, yeso, porcelana y bronce. En *Intestine (Intestino)*, 1992) vemos una viscosa línea de bronce, de la longitud de un intestino real (nueve metros), extendida, inerte, sobre el suelo. «Los materiales son también cosas sexy», ha señalado Smith, «que en sí tienen vida o muerte.» Aquí es sobre todo muerte, y si hay una pulsión primaria evocada en su obra, es la pulsión de muerte. Las tripas del cuerpo las



1 • Rona Pondick, *Mouth*, 1993 (detalle)

Goma, plástico y lino, seiscientos partes, dimensiones variables

imagina Smith no tanto animadas por una agresión, como en Bourgeois, como evacuadas por ella; todo lo que queda son los pedazos endurecidos de las vísceras, huesos desnudos y piel desollada.

Smith ha hablado de esta pérdida de las «tripas» como una pérdida del yo, tal como se insinúa en *Intestine*. Pero más a menudo esta ansiedad por la pérdida parece centrarse en el cuerpo materno, como sugiere *Tale (Cuento)*, 1992), una figura femenina desnuda a cuatro patas que arrastra una larga cola [tail] recta de entrañas derramadas. La figura recuerda el cuerpo materno concebido, según la psicoanalista Melanie Klein, como el medio del ambivalente hijo que lo imagina dañado y luego restaurado. En el yeso *Trough (Abrevadero)*, 1990) este cuerpo



2 • Kiki Smith, *Blood Pool*, 1992

Bronce pintado, 35,6 x 99,1 x 55,9 cm. Vaciado dos de una edición de dos

yace partido por la mitad, un recipiente vacío hace mucho tiempo muerto y desocupado, mientras que en el bronce *Womb* (Ventre, 1986) aparece intacto, incluso inmune. Smith se hace eco de esta ambivalente imagen de la madre en su representación del hijo. En una figura sin título de cera con pigmento blanco (1992), lo que se ve es una niña en cuclillas, con la sumisa cabeza metida entre los hombros y los alargados brazos extendidos con las palmas hacia arriba en un gesto de extrema súplica. Smith también presenta al hijo tan maltratado como la madre: en el espeluznante *Blood Pool* (*Charco de sangre*) [2], una niña malformada, pintada en rojo viscoso, se halla en posición fetal, con una espina dorsal consistente en una doble fila de huesos extruidos como dientes. Es como si el sadismo oral del hijo evocado por Pondick en *Mouth* hubiera vuelto, ahora para atacar al hijo. Como muchas veces sucede con Bourgeois, Smith sugiere un asalto al patriarcado, pero mientras que Bourgeois imagina al hombre destruido, Smith se centra en la mujer violada y/o en duelo.

Un duelo de otra clase evoca Robert Gober, que también vacía partes corporales como piernas y nalgas masculinas en cera y otros materiales, y las deja exentas en el suelo o en sobrias disposiciones en medio de una extraña decoración. A menudo estas partes, casi todas masculinas, aparecen truncadas por la pared, y vestidas, con botas, pantalones o calzoncillos, sólo lo suficiente para parecer tanto más expuestas. Algo todavía más raro, a veces están tatuadas con pentagramas musicales o se les han plantado velas o tuberías [3]. Como Bourgeois, Smith y Pondick, Gober presenta estas partes corporales a fin de inquirir por las intrincadas relaciones entre la experiencia estética, el deseo sexual y la muerte. Su arte está también comprometido con el recuerdo y el trauma. «La mayoría de mis esculturas», ha señalado, «han sido recuerdos rehechos, re combinados y filtrados por mis experiencias actuales.» Con frecuencia, sus *tableaux* no evocan acontecimientos reales tanto como fantasías enigmáticas, y en este respecto Gober es más realista y menos literal que Smith. De hecho, él ha llamado a sus instalaciones «dioramas de historia natural sobre los seres humanos contemporáneos», y a veces sí poseen la dimensión hiperreal,

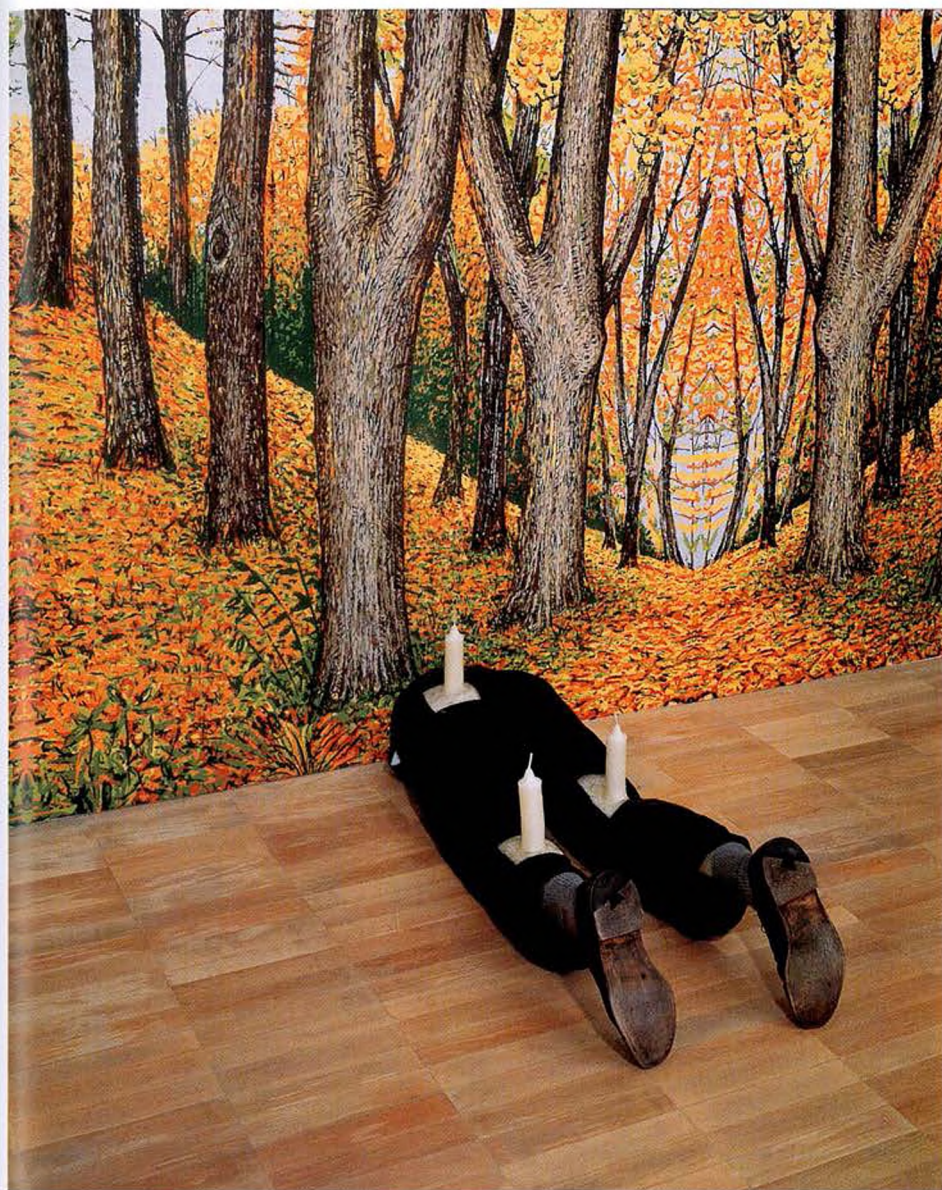
casi alucinatoria, de tales exposiciones. Nos colocan en un espacio ambiguo —tal como en un sueño parecemos estar a la vez dentro y fuera de las escenas— que es también un tiempo ambiguo —«recuerdos filtrados por mis experiencias actuales»—. De este modo, parecemos ▲ mirones de acontecimientos olvidados, como si estuvieran extraídos de nuestras propias vidas. El resultado es una siniestra experiencia que parece pasada y presente, imaginada y real.

Pero a diferencia de Bourgeois, Smith y Pondick, Gober pone en escena deseos adultos más que pulsiones infantiles. Así, con su enigmático pecho femenino (1990) presentado en relieve como un objeto parcial, Gober parece preguntar: «¿Qué es un objeto sexual, y para quién?». Y con su extraño torso hermafrodita (1990), un lado codificado como masculino, el otro como femenino, parece preguntarse: «¿Qué es un sujeto sexual, y cómo sabemos de qué tipo somos?». Aunque se cuestiona los orígenes del sexo, Gober también considera la naturaleza de la pérdida. En efecto, reelabora la estética surrealista del deseo, fuertemente inclinada a lo heterosexual, hasta convertirla en un arte de la melancolía o el duelo, aquí con un tinte gay: un arte ● de la pérdida y la supervivencia en la era del sida. «Para mí», señaló Gober en 1991, «en la ciudad de Nueva York la muerte ha tomado temporalmente la delantera a la vida».

Estados abyectos

Cuando volvemos la vista a tal arte de comienzos de los noventa, y nos asombramos ante sus muchas figuras de psiques dañadas y cuerpos heridos, debemos recordar que ésta fue una época de gran indignación y desesperación por una crisis del sida persistente y un Estado del bienestar en declive, por la enfermedad que todo lo invade y la pobreza que todo lo ocupa. En este nefasto periodo muchos artistas pusieron en escena la regresión como una expresión de protesta y desafío, a menudo en la forma de *performances*, vídeos e instalaciones. Esta regresión era especialmente agresiva en la obra de Paul McCarthy (1945-) y Mike Kelley (1954-), ambos radicados en Los Ángeles con continuos vínculos con el arte de la *performance* allí, sea centrado en el *pathos* del fracaso, como sucede con Bruce Nauman, o en las pato- ■ logías de la transgresión, como sucede con Chris Burden. McCarthy y Kelley combinaban ambos modos de *performance* y las llevaron a nuevos extremos.

◆ A mediados de los sesenta, inconsciente del precedente de Yves Klein, Paul McCarthy chamuscó sus lienzos, y a los carbonizados restos los llamó «pinturas negras». A comienzos de los setenta desarrolló estas acciones antiestéticas hasta convertirlas en *performances* auténticas en las que su cuerpo se convertía en la brocha, utilizando como pintura productos alimentarios como el ketchup: un retrato del artista como bebé, loco o ambas cosas. En sus *performances* posteriores —muchas de ellas fueron filmadas o grabadas en vídeo—, McCarthy atacó a figuras convencionales de la autoridad masculina, con la ayuda de máscaras grotescas y atuendos extravagantes a veces basados en desquiciados iconos de la cultura *pop*. Algunos de estos personajes desempeñaban papeles o funciones totalmente ajenos a ellos —en *My Doctor* (*Mi médico*, 1978), el protagonista masculino alumbraba sangrientamente a un muñeco por la cabeza como si fuese Zeus en una película de terror—, mientras que otros (padres y abuelos, un capitán de barco, Alfred E. Newman de la revista *Mad*) son llevados, más allá del este-



3 • Robert Gober, *Untitled*, 1991

Madera, cera de abejas, cuero y tela,
38,7 x 42 x 114,3 cm (exhibido con *Forest [Bosque]*,
serigrafía sobre papel)

1990-2003

reotipo, a lo grotesco. McCarthy reservó su ridiculización más desagradable para la figura del artista, especialmente para el pintor expresionista, al que presentaba como un monstruo de la regresión.

En los ochenta y noventa McCarthy mostró muchas veces los accesorios de sus *performances* como instalaciones: cosas como animales de peluche, muñecos y partes corporales artificiales encontradas en la calle o en tiendas de cachivaches. Algunas de estas instalaciones se convirtieron en artilugios que representaban acciones escandalosas, como emparejamientos de figuras que desafían todas las líneas de diferencia: jóvenes y viejas, humanas y animales, persona y cosa [4]. Según sus propias palabras, McCarthy utiliza sus accesorios «como podría utilizarlos un niño, para manipular un mundo a través de los juguetes, para crear una fantasía». Sin embargo, aun cuando cómicas, estas fantasías suelen ser obscenas, más oscuras que cualquier precedente en el arte o la ficción góticos estadounidenses, pues McCarthy muestra continuamente los órdenes de los mundos natural y cultural desorganizados, y todas las estructuras de identidad —especialmente la familia— en disolución.

En diversos puntos Mike Kelley está próximo a McCarthy, con quien ha colaborado en varias *performances* y videos (su *Heidi* [1992] rehace el dramón familiar suizo como una película casera de terror estadounidense). Kelley también hace uso de inversiones carnalescas de carácter e inversiones de papel, pero de una manera que es más específica en sus referencias sociales y objetivos culturales. A menudo se inspira en aspectos de su infancia católica de clase trabajadora, así como en su adolescencia en la subcultura del rock and roll; y, como John Miller (1954-) y Jim Shaw (1952-), socios suyos desde hace mucho tiempo, está muy alerta a las conexiones entre la opresión social y la sublimación artística, entre las jerarquías de clase y los valores culturales (Shaw, por ejemplo, ha comisariado muestras de pinturas de aficionados y ha colocado obras marginales en galerías centrales). Si McCarthy asalta el orden simbólico con *performances* de la regresión infantil, Kelley revela que este orden ya está agrietado en instalaciones que a menudo rastrean los intereses aberrantes del varón adolescente. Kelley utiliza este personaje, al que llama «el adulto disfuncional», para dramatizar los fracasos (o rechazos) de la socialización aceptada,



4 • Paul McCarthy, *Tomato Heads (Cabezas de tomate)*, 1994

Sesenta y dos objetos, fibra de vidrio, uretano, goma y revestimiento metálico, 213,3 x 139,7 x 111,7 cm

y en este sentido tiende más a «lo abyecto» que a lo grotesco. Es más, su obra tiene predilección por cosas encontradas que, incluso cuando se las reivindica, no pueden ser del todo redimidas: cosas como animales de peluche raídos y sucias alfombras del Ejército de Salvación, cosas que han dejado de usarse, no digamos de cambiarse, cosas que Kelley hace todavía más patéticas mediante la yuxtaposición y la combinación.

La noción de lo abyecto cobró gran actualidad en el arte y la crítica de comienzos de los noventa. Según la definición canónica de la teórica psicoanalítica Julia Kristeva, lo abyecto es una sustancia psíquicamente cargada, a menudo imaginada, que se halla en algún punto entre un sujeto (o persona) y un objeto (o cosa). A la vez ajena a nosotros e íntima con nosotros, hace aflorar la fragilidad de nuestros límites, de las distinciones entre lo que está dentro y lo que está fuera. La abyección es, por consiguiente, una condición en la que el sometimiento se pone en dificultades, «donde el significado se desmorona» (Kristeva); de ahí su atractivo para artistas como Kelley, McCarthy y Miller, que a menudo lo figuran a través de detritus sociales y restos corporales (que a veces son equiparados). Es más, el

arte de comienzos de los noventa parece muchas veces lleno de lo deyectado y lo rechazado, el desorden y la dispersión, la suciedad y la mierda (o el sucedáneo de la mierda). Por supuesto, estos son estados y sustancias resistentes al orden social; de hecho, en *El malestar en la cultura* (1930) Freud sostiene que la civilización se basaba en la represión de la parte inferior del cuerpo, de la región anal y del sentido del olfato, y la priorización del cuerpo erecto, de la región genital y el sentido de la vista. A la luz de esto, es como si el arte abyecto tratara de invertir este primer paso en la civilización, desmontar la represión y la sublimación, especialmente mediante la ostentación de lo anal y lo fecal. Tal desafío es una fuerte corriente subterránea en el arte del siglo xx, desde los posos de café de Duchamp, pasando por las latas de mierda de Piero Manzoni, hasta las desordenadas prácticas de Kelley, McCarthy y Miller, con quienes resulta a menudo autoconsciente, incluso autoparódico. «Let's Talk About Desobeying» («Hablemos de desobediencia») reza una pancarta casera hecha por Kelley y que lleva estampada la imagen de un gran bote de galletas. «Pants-shitter and Proud of it» («Cagón y orgulloso de serlo») se lee en otra.

▲ 1959a



5 • Mike Kelley, *Dialogue # (An Excerpt from «Theory, Garbage, Stuffed Animals, Christ»)* (Un extracto de «Teoría, basura, animales de peluche, Cristo»), 1991
Manta, animales de peluche y magnetofono, 30 x 118 x 108 cm

Aunque patético, este desafío puede también ser perverso, un retorcimiento de las leyes de la diferencia sexual, una puesta en escena de la regresión a un universo anal donde la diferencia como tal es oscurecida. Ése es el espacio ficticio que artistas como Kelley, McCarthy y Miller establecieron para el juego transgresor. Por ejemplo, en *Dick/Jane* (1991), Miller manchaba de marrón una muñeca rubia y de ojos azules y la enterraba hasta el cuello en sucedáneo de mierda. Personajes familiares en los viejos textos escolares, «Dick» y «Jane» enseñaron a leer –y a leer la diferencia sexual– a varias generaciones de niños norteamericanos. En la versión de Miller, sin embargo, Jane se convierte en un compuesto fálico y se hunde en un montículo fecal. Como la barra entre los nombres del título, la diferencia entre masculino y femenino queda aquí a la vez borrada y subrayada, como sucede con la diferencia entre blanco y negro. De este modo, Miller crea un mundo anal que pone a prueba los términos convencionales de la diferencia: sexuales y raciales, simbólicos y sociales.

Kelley también sitúa a sus criaturas en un universo anal. «Lo interconectamos todo, creamos un campo», hace Kelley que el conejito le diga al osito en *Theory, Garbage, Stuffed Animals, Christ* (Teoría, basura, animales de peluche, Cristo) [5], «de manera que ya no hay ninguna diferenciación.» Como McCarthy y Miller, Kelley explora este espacio en el que los símbolos se mezclan, en el que «los conceptos lie-

ces (dinero, regalo), *bebé* y *pene* no se distinguen entre sí», como Freud escribió del estadio anal. Como los otros, Kelley lo hace no tanto para celebrar la indistinción material como para perturbar la diferencia simbólica. *Lumpen* la palabra alemana para «trapo» de donde procede *Lumpenproletariat* («la escoria, los restos, los residuos de todas las clases» que tanto interesaron a Karl Marx), es un término crucial en el léxico de Kelley, una especie de cognado de lo abyecto. Y el suyo es, en efecto, un arte de formas *lumpen* (horrorosos animales de juguete apiados en feos masas, alfombras sucias extendidas sobre figuras asquerosas), temas *lumpen* (imágenes de suciedad y basura) y personajes *lumpen* (hombres disfuncionales que construyen extraños artefactos pedidos a oscuros catálogos en sótanos y patios traseros): un arte de cosas degradadas que se resisten a la configuración formal, no digamos a la sublimación cultural o a la redención social.

BIBLIOGRAFÍA

- FERGUSON, Russell (ed.), *Robert Gober*, Los Ángeles, Museum of Contemporary Art, 1997.
MILLER, John, *The Price Club*, Ginebra/Dijon, JRP Editions, 2000.
NIXON, Mignon, «Bad Enough Mother», *October* 71 (invierno 1995).
POSNER, Helaine (ed.), *Corporal Politics*, Cambridge, Mass., MIT List Visual Arts Center, 1992.
RUGOFF, Ralph et al., *Paul McCarthy*, Londres, Phaidon Press, 1996.
SHEARER, Linda (ed.), *Kiki Smith*, Columbus, Wexner Center for the Arts, 1992.
SUSSMAN, Elisabeth et al., *Mike Kelley: Catholic Tastes*, Nueva York, Whitney Museum of American Art, 1993.

William Kentridge completa *Felix in Exile* (*Felix en el exilio*), uniéndose a Raymond Pettibon y otros en la demostración de la renovada importancia del dibujo.

En el Renacimiento, la autoconsciencia artística dividió las artes pictóricas en dos y asoció cada mitad de la empresa con la ciudad que parecía representar el taller de su más intensa práctica. Éstas eran Roma y Venecia, la primera el centro del dibujo (*disegno*), la segunda el cuartel general del color (*colore*). Rafael y Miguel Ángel fueron los grandes modelos del *disegno* y demostraron los poderes conceptuales de este arte del contorno y la composición. En Venecia, los practicantes más destacados del *colore* fueron Bellini, Giorgione, Tiziano, Tintoretto y Veronés, cuyos grandes retablos e instalaciones multipaneles mostraban cómo la pintura podía disolver la solidez del yeso y la piedra para llenar de radiación corpórea espacios interiores.

En Francia, la Académie des Beaux Arts institucionalizó la división renacentista de la pintura en el concurso por el prestigioso Prix de Rome, cuyo premio consistía en trabajar en un estudio subvencionado por el Estado en el palacio Medici de Roma. El galardón requería dominio del dibujo de figuras en la elaboración de una «academia», o estudio del desnudo masculino, y de la composición con muchas figuras en la ejecución de un complejo cuadro de historia. Jacques-Louis David (1748-1825) ganó el Prix a finales del siglo XVIII, pronto seguido por J.-A.-D. Ingres (1780-1867). La priorización del *disegno* no se cuestionó hasta que Eugène Delacroix (1798-1863) saltó a la palestra no sólo como un gran colorista, sino como un ardiente «orientalista», con su imaginación inflamada por los modelos y la paleta de Oriente Medio: sus mezquitas, sus harenes, sus opiáceos. Animados por el éxito de Delacroix, los paisajistas surgidos en los años 1870 y conocidos como impresionistas experimentaron con los efectos de color en la pintura *plein air* (al aire libre), en la que descubrieron que el violeta era el auténtico color de las sombras producidas por el sol dorado. Punteando con esos colores complementarios las superficies de sus figuras con trazos breves y frágiles, el manejo de los pinceles que ellos practicaban disolvía el dibujo en un resplandor de luz coloreada. En los 1880, Claude Monet y Auguste Renoir, los impresionistas más importantes, empezaron a preocuparse por la disolución de la línea y, por consiguiente, de la forma que era consecuencia de su atención al color. La aparición del Neoimpresionismo, en la obra de Georges Seurat y Paul Signac, fue el reconocimiento de esta resurrección de los derechos del dibujo.

La escisión entre color y dibujo parecía seguir vigente, incólume, ya entrado el siglo XX, cuando el Cubismo pasó a dominar la práctica vanguardista con un arte de sombreado monocromo (el claroscuro); sólo Matisse se tomó en serio la defensa del color. Sin embargo, como

ha demostrado Yve-Alain Bois, el mismo Matisse hablaba del «color por el diseño» y del «color por el dibujo», una formulación que echa abajo la centenaria distinción que había constituido la lógica de las artes pictóricas. Cuando Mondrian comenzó a dibujar líneas coloreadas, entretejiendo las cintas adhesivas subidas de color que descubrió en Nueva York hasta convertirlas en los lienzos posteriores de *New York y Victory Boogie-Woogie*, se unió a Matisse en la implosión de la diferencia entre la línea y el color y descubrió una forma de abstracción que sintetizaba las oposiciones que se dan en la experiencia visual de la realidad: color frente a contorno; figura frente a fondo; luz frente a sombra, etcétera.

Quizá la más espectacular de esas síntesis la lograran los grandes «cuadros por goteo» realizados por Jackson Pollock en 1950 y 1951, inmensos lienzos llenos de lo que no era otra cosa que enormes madejas de pintura líquida goteada y vertida que entretejían líneas de colores de una manera que nunca permitía la delimitación de una figura individual y, por consiguiente, la formación de un contorno. El efecto, como expresó el crítico Michael Fried, era que «nada, excepto, en cierto sentido, la vista», se podía demarcar o delimitar. Una vez más, pues, la línea aparecía como el recurso maestro, un componente de la pintura que era capaz de generar la experiencia de la luz y el color sin renunciar a su propio carácter abstracto.

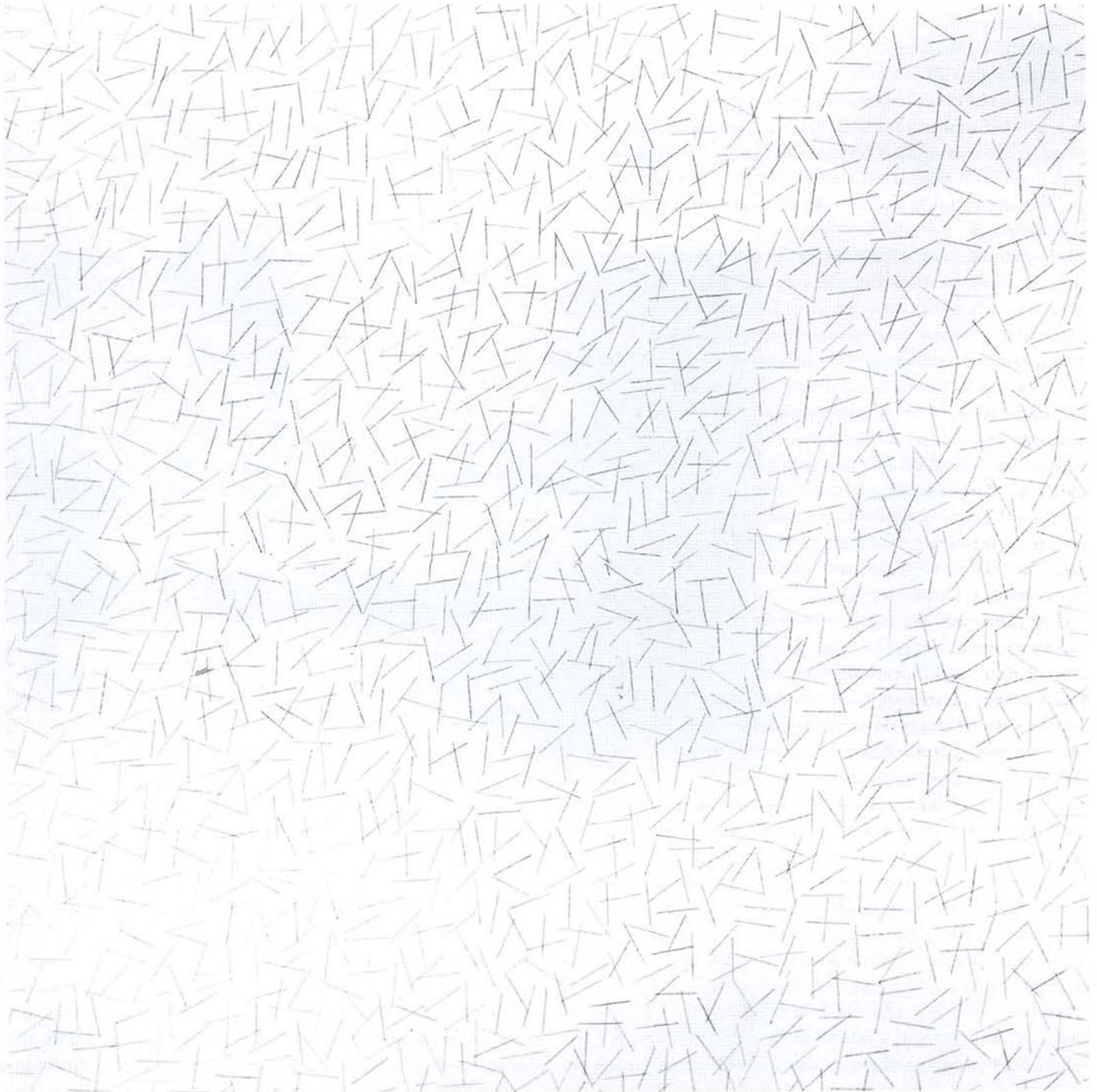
Este paradójico empleo de la línea (el último recurso de la representación) al servicio de la abstracción refleja el desarrollo de los dos aspectos más importantes del dibujo en el siglo XX. Como Benjamin Buchloh ha argüido, el dibujo se esencializó como una forma de matriz o como una forma de grafema. La primera era la representación aplanada y abstraída del ambiente espacial, como cuando la cuadrícula de los cubistas simplificaba la retícula geometrizada de la perspectiva renacentista, generalizándola hasta convertirla en la descripción de la infraestructura del lienzo tejido; la segunda era la marca expresiva, como cuando algunos expresionistas abstractos utilizaron la huella corporal, o Cy Twombly empleó un garabato parecido a un graffiti a fin de efectuar el registro indicial de los impulsos neuromotores y psicosexuales. Según Buchloh, si el modelo de la matriz en el dibujo produce una forma abstracta del objeto, el modelo del grafema da lugar a una versión abstracta del sujeto.

En los años sesenta, Sol LeWitt desarrolló una especie de dibujo mural que repetía el acto de síntesis de Pollock al disolver de manera parecida la forma reconocible en una luminosa matriz de líneas, capaz de generar la experiencia del color y la luz igualmente. Pero la obra de LeWitt, ejecutada por ayudantes siguiendo instrucciones for-

mularias (por ejemplo, *Ten thousand one-inch long lines evenly spaced on each of six walls* [Diez mil líneas de una pulgada de longitud uniformemente espaciadas en cada uno de seis muros] [1]), reconoce la incursión en la artesanía de formas industrializadas y tecnologizadas de dibujo como el grafismo publicitario y los gráficos informáticos. La manifestación de que el dibujo estaba obsoleto continuó en la práctica de los artistas *pop* Andy Warhol y Roy Lichtenstein, en cuyas manos el dibujo volvió a ponerse al servicio de la representación más que de la abstracción. De hecho, la industrialización de la representación por las fuerzas de la cultura de masas, que había explotado el di-

bujo en los anuncios de revistas y las narraciones de los cómics, ha apartado a la expresión gráfica de la esfera de lo privado y lo expresivo, de la que siempre parecía haber derivado, y la ha introducido en el dominio de lo comercial y lo público.

El artista californiano Raymond Pettibon (1957-) practica el dibujo exactamente en esa intersección entre lo público y lo privado al situarlo en el seno de la cultura de los cómics y «zines» que se desarrollaron sobre las ruinas de la contracultura de la Costa Oeste a finales de los sesenta. Basando su estilo en las simplificaciones lineales adoptadas por Francisco de Goya y Honoré Daumier para hacer sus obras



1 • Sol LeWitt, *Wall Drawing #150, Ten thousand one-inch (2.5cm) lines evenly spaced on each of six walls*, 1972 (detalle)

Lápiz negro, dimensiones variables

▲ 1960c, 1964b

susceptibles de técnicas de reproducción como la litografía, Pettibon inscribe su arte en un dominio del que se ha sustraído lo subjetivo individual y se ha sustituido por las caricaturas de la individualidad, más impersonales, estereotipadas. En una serie de «zines» ambientados en la ciudad de Gotham, Batman se convierte en el hombre en sentido amplio. El dominio de las prácticas de la cultura de masas que se advierte en la expresión gráfica de Pettibon no sólo desvela el carácter achatado de la vida subjetiva en el mundo de lo que la Escuela de Frankfurt llama la «industria de la consciencia», sino que también pone de manifiesto la opacidad de las formas de comunicación social en la esfera de la cultura consumista desarrollada. Pero también Pettibon rinde homenaje a sus predecesores modernos: desde los grandes dibujantes como Henri Matisse hasta los estilistas publicitarios como

▲ Roy Lichtenstein. Su dibujo *No title (I think the pencil)* (Ningún título [Creo que el lápiz]) [2] recuerda la imitación por Lichtenstein de las explosiones auditivas de los cómics como «BLAM, BRATATATATA! TAKA TAKA»; asimismo restringe los contornos de la figura a las líneas sin inflexiones de un ilustrador que ha perdido destreza. Esta cualidad mecánica, dada la parte corporal humana, se refleja irónica en la promesa de un gesto expresivo encarnada por el lápiz en la mano así como por el efusivo «SNAP».

El artista sudafricano William Kentridge (1955-) adopta una táctica diferente con respecto al dibujo y hace cuadros al carboncillo cuyas minúsculas tachaduras y correcciones se filman individualmente con una técnica de rodaje intermitente que hace que cuando se proyecta la película el dibujo acabado parezca «animado». El mundo de las películas animadas (*cartoons*) no está lejos de los «zines»; de manera que el arte de Kentridge habita una esfera, situada a medio camino entre la subcultura y la cultura de masas, que linda con la de Pettibon. El mundo animado de Kentridge adopta la forma de una «historia» serializada sobre las vidas de un conjunto restringido de personajes: Soho Elkstein, propietario de minas, y su esposa; y el artista Felix Teitelbaum, que mantiene relaciones eróticas con la señora Elkstein. Pero la «historia» de Kentridge trata también de la forma que él practica, y se atreve a abordar la cuestión de los recursos y posibilidades del dibujo. Que estos recursos se encuentran ahora amenazados por un nivel de competencia tecnológica que pronto los hará obsoletos lo ponen de manifiesto las metamorfosis mecánicas que posibilita la animación. Pero es ese mismo nivel de competencia el que permite a Kentridge exponer su propio proceso, como cuando el movimiento del limpiaparabrisas remeda la acción de sus propios borrados, necesario para la producción de su obra.

En *Felix in Exile (Felix en el exilio)*, Felix Teitelbaum está en un hotel de París hojeando una maleta de dibujos, todos los cuales representan cuerpos masacrados de manifestantes negros tal como han quedado tendidos en los campos a las afueras de Johannesburgo. El autor de estos dibujos es Nandi, una topógrafa negra cuya actividad parece ser forense, pues no sólo hace representaciones de los cuerpos, sino que también traza las líneas de sus contornos como una indicación de dónde han caído en los campos. Ésta es una regresión en la historia del dibujo hasta el estadio de una marca gráfica «torpe» («*de-skilled*») que no es más que la huella mecánica de un objeto. Los dibujos de Nandi registran asimismo los riachuelos de sangre que manan de las heridas de los cuerpos, unos goteos que inevitablemente recuerdan el desarrollo de la línea en Pollock y que son una manifestación irónica de la tradición del grafema. El instrumento óptico de



I THINK THE PENCIL WHICH WOULD AT FIRST BE IN YOUR HAND TO COPY A BROKEN LETTER — OR NOTE THE ORDER OF A SERIES OF COLUMNS — WOULD GRADUALLY COME TO MAKE ITS OWN UNPRETENDING LITTLE (OR BIG) MEMORANDA OF A CAPITAL HERE — AN ORNAMENT THERE — OR A GRACEFUL LINE OF —

2 • Raymond Pettibon, *No Title (I think the pencil)*, 1995

Pluma y tinta sobre papel, 61 x 34,3 cm

Nandi (el teodolito) le permite, como topógrafa, objetivar su visión de la carne humana mutilada que debe registrar. Es el teodolito el que, por consiguiente, tiende un puente entre Felix, de pie afeitándose ante el espejo de su habitación de hotel [3], y Nandi, que le devuelve la mirada desde la lejana África, y permite a Felix observar el asesinato de Nandi, abatida mientras dibuja [4]. Kentridge está, pues, determinado a que la subjetividad y, más aún, formas extremas de emoción puedan entrar y desarrollarse en el campo del entretenimiento de la cultura de masas que su medio ocupa.

El enfoque del dibujo por parte de Kentridge no es ni matriz ni grafema, sino una forma de borrado, en el cual las huellas de las líneas borradas permanecen en la página, formando una vaga niebla al carboncillo. Este tipo de revestimiento lineal recibe el nombre técnico de «palimpsesto» y se remonta a las más antiguas formas de actividad gráfica humana. En las representaciones paleolíticas de las cavernas, como las de Ruffignac, encontramos animales superpuestos uno so-



3 • William Kentridge, *Felix in Exile*, 1994 (detalle)
Carboncillo sobre papel, 120 x 160 cm



4 • William Kentridge, *Felix in Exile*, 1994 (detalle)
Carboncillo sobre papel, 45 x 54 cm

bre otro, por ejemplo, un bisonte que tapa y oculta grupos de mamuts. El palimpsesto hace con el tiempo lo que la matriz había hecho con el objeto y el grafema con el sujeto: lo vuelve abstracto. En lugar de una composición narrativa o de historia, lo que obtenemos es un borrado y una superposición en capas.

Si los contornos indiciales de los cuerpos son una manera de reconocer lo anticuado del dibujo, pues las formas gráficas mecanizadas han vuelto obsoleto el trabajo manual, la práctica de la animación por parte de Kentridge es una meditación sobre el destino de las artes bajo las presiones de las tecnologías avanzadas. Walter Benjamin ha escrito que diversos medios artísticos han afrontado a veces su jubilación a manos de la tecnología evocando la historia más antigua del medio, una historia en la que se inscribe la promesa utópica del medio mis-

mo. En el caso de Kentridge, esto es recordar las formas más primitivas del cine, en las que los pequeños dibujos pasados por el tambor del zootropo o del fenakistoscopio hacían posible una experiencia colectiva, transformando al consumidor privado en el conjunto colectivo del público.

BIBLIOGRAFÍA

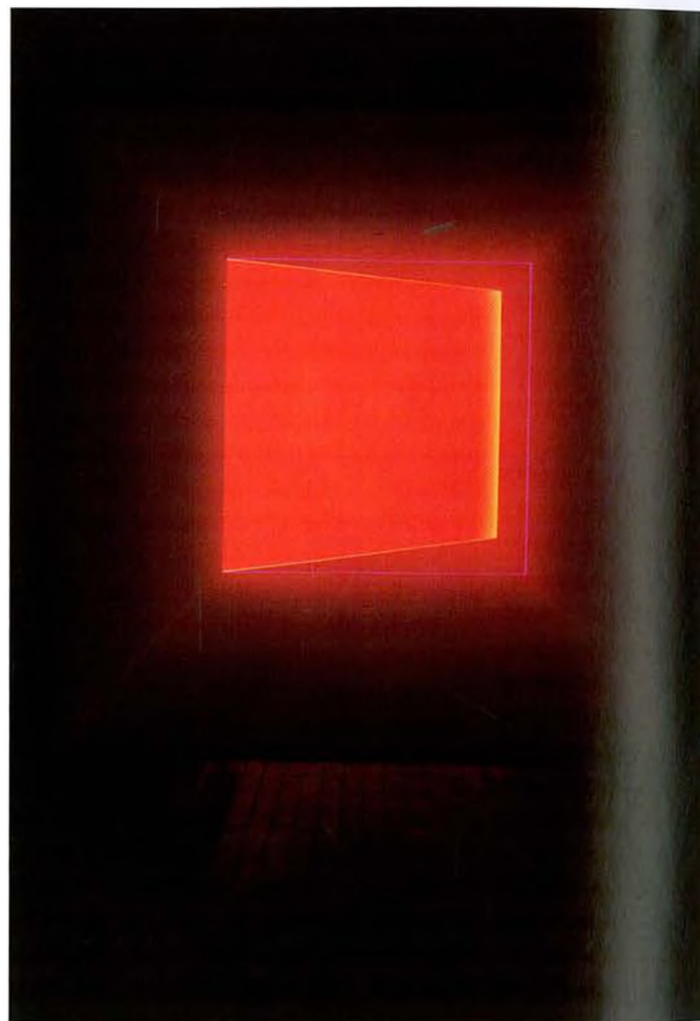
- BUCHLOH, Benjamin H. D., «Raymond Pettibon: Return to Disorder and Disfiguration», *October* 92 (primavera 2000).
- CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn, *William Kentridge*, Bruselas, Palais des Beaux Arts, 1998.
- KRAUSS, Rosalind, «The Rock: William Kentridge's Drawings for Projection», *October* 92 (primavera 2000).
- PETTIBON, Raymond, *Plots Laid Thick*, Barcelona, Museu d'Art Contemporani, 2002.

Una exposición de enormes proyecciones de vídeo de Bill Viola realiza una gira por varios museos: la imagen proyectada se convierte en un formato dominante en el arte contemporáneo.

La percepción en toda su complejidad es la preocupación principal de la filosofía de la fenomenología y, como tal, era de interés especial para artistas minimalistas como Robert Morris, que se puso a «extraer relaciones de la obra y convertirlas en una función del espacio, la luz y el campo de visión del espectador». La fenomenología arroja una duda particular sobre geometrías ideales como cubos, esferas y poliedros regulares, con el argumento de que el cuerpo del espectador interrumpe el campo de visión y con ello complica cualquier lectura de tales formas. «Ni siquiera la propiedad más inalterable, la forma, permanece constante», afirmaba Morris, «pues con cada cambio de posición el espectador cambia también constantemente la forma de la obra.» Poniendo en primer plano la aparente variabilidad de las formas simples en sus instalaciones, los minimalistas hacían explícita la noción de Marcel Duchamp de que es el espectador quien completa la obra.

El arte de la sutura

Si el arte minimalista reconocía las condiciones del espacio ambiente y el sujeto espectador, lo hacía estrictamente en términos físicos y perceptuales. Por esta razón, en los años setenta y ochenta su base fenomenológica fue puesta en cuestión por algunos artistas y críticos que afirmaban que el espacio del arte nunca es tan neutral y que, considerado de una manera abstractamente fenomenológica, el espectador es probablemente varón, blanco y heterosexual. Los practicantes informados por las teorías feminista, poscolonial y homosexual comenzaron a rebajar estas suposiciones y a instaurar otros modos de ser espectador; estas obras sobre la representación frente a la identidad asumían a menudo la forma de una manipulación crítica de imágenes dadas, normalmente en fotografías. Sin embargo, otras prácticas —la *performance*, el vídeo y el arte de la instalación en particular— continuaron la apertura del cuerpo y sus espacios inaugurada por el Minimalismo, desarrollando así sus preocupaciones fenomenológicas. La *performance* y el vídeo comprometían directamente al espectador, pero muchas veces las restricciones de montaje en aquella y la dependencia de los monitores en éste mantenían al espectador a distancia. Fue la instalación la que proyectó todo sobre la experiencia del espectador, y en ninguna parte más claramente que en la obra de James Turrell (1943-), que crea enormes campos de luz coloreada [1]. A menudo estos campos los produce una ligera abertura en el muro de una galería, forrado por un plano oblicuo brillantemente iluminado pero cuya localización exacta es casi imposible de determinar por esa mis-



1 • James Turrell, *Milk Run III*, 2002
Luz proyectada en un espacio

ma razón. Una instalación de Turrell parece existir como una postimagen espacial, que aparece como una forma fantasma proyectada por nuestra actividad retinal y nuestro sistema nervioso más que como un objeto fijo por derecho propio. En lugar de los espectadores reflexivos y los espacios delineados del Minimalismo, este arte tiende a efectuar una especie de experiencia sublime en la que el espectador se ve abrumado por una aparición que él parece proyectar en el ser. Para muchos espectadores este esteticismo libre es estimulante; para

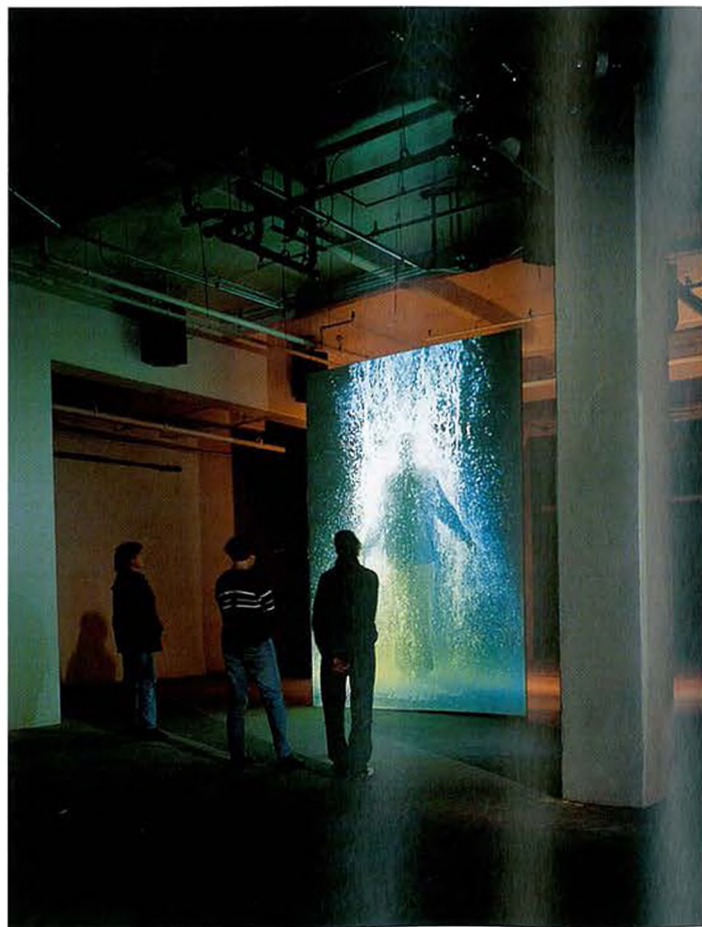
algunos, sin embargo, guarda una perturbadora relación con las deslumbrantes formas del espectáculo tecnológico.

- ▲ Los artistas de instalaciones como Turrell complementaban a videoartistas como Peter Campus y Bruce Nauman, que empleaban la cámara de video para introducir directamente al espectador en el campo de la obra, muchas veces plegando el tiempo de la percepción sobre el tiempo del video debido a la capacidad de éste para la transmisión inmediata y la repetición rápida. Quedaba para posteriores videoartistas como Bill Viola y Gary Hill la combinación de los diferentes efectos de las artes de la instalación y del video, con los espectadores metidos en espacios oscurecidos y puntuados por luminosas proyecciones. Alentados por los avances en los aparatos de proyección producidos en los ochenta, Viola y Hill trascendieron la limitada escala del monitor de video, a veces haciendo el campo de exhibición del tamaño de una pared de museo, y creando por tanto un espacio de imágenes que era inmenso pero misterioso, totalmente mediato pero aparentemente inmediato. En algunos aspectos, estas proyecciones de video, que muchas veces también incluyen color y sonido, participan por igual de la fijeza de la gran pintura y de la temporalidad del cine narrativo. Este reformateo del video transforma los términos de su espacio y de su espectador: el primero es literalmente oscuro, y el segundo se halla a medio camino entre lo contemplativo y lo atemorizado. Sin embargo, los efectos fenomenológicos de las instalaciones minimalistas no desaparecen del todo; en algunos aspectos se ven realzados, pero de una manera que con frecuencia confunde la percepción corporal y la mediación tecnológica.

Por supuesto, la luminosidad seductora y la proyección inmensa ya se combinaban en el cine de Hollywood, que también activa otra clase de proyección, una identificación incluso física del público con las figuras que se le presentan como modelos visuales o ideales del ego. La teoría del cine ha analizado la experiencia de este cine como una cuestión de identificación proyectiva mediante la «sutura», el proceso por el que el público es involucrado en la matriz del acontecimiento cinematográfico por su alineamiento con el punto de vista de la cámara; cuando la cámara se vuelve hacia una figura dentro de su campo visual, el público imagina que él mismo entra en el campo de la narración, con lo cual se une asimismo a los actores y a sus cambiantes puntos de vista. De este modo, el cine dobla la proyección psicológica con la proyección imaginaria. En su mayor parte esta duplicación se adapta más que se rechaza en las enormes instalaciones videográficas de Viola, Hill y otros, pues, aunque son mucho menos narrativas que las películas, menos suturadoras del espectador por medio de la cámara y la historia, a veces son incluso más envolventes, más inmersivas del espectador en un espacio total de imagen y sonido. Aun cuando las pantallas de video estén dispuestas en diferentes configuraciones, a veces frente al espectador y a veces rodeándolo, con mucha frecuencia el espacio parece incluso más virtualizado, el medio incluso más desrealizado, que en el cine. ¿Con qué fines se producen estos efectos?

En sus instalaciones videográficas Viola ha tratado coherentemente de representar, incluso de reproducir, diferentes experiencias corporales. Estados tranquilos y agitados coliden con frecuencia en la misma obra: en *The Sleep of Reason [El sueño de la razón]* (1988) un monitor de video muestra un primer plano de una persona durmiendo; aleatoriamente, como en un sueño, la habitación se oscurece y sobre las paredes aparecen imágenes violentas al tiempo que sonidos estruendosos invaden la habitación; luego el espacio vuelve a la normalidad. En otras

ocasiones, estos estados corporales suelen evocar situaciones mentales extremas: en *Reasons for Knocking at an Empty House [Razones para llamar a una casa vacía]* (1982), un monitor muestra a un hombre periódicamente golpeado por detrás (de nuevo con el acompañamiento de estallidos sonoros), mientras el espectador está sentado en una silla de madera oyendo a través de auriculares el parloteo de unas voces que hablan de una terrible herida en la cabeza. Más aún, a menudo estas situaciones mentales son análogas a experiencias espirituales: en *Room for St. John of the Cross [Habitación para san Juan de la Cruz]* (1982) imágenes de cumbres montañosas se acompañan de los sonidos de una violenta tempestad mientras se recitan turbulentos poemas del místico español del siglo XVI. Una y otra vez, Viola pone en primer plano tránsitos rituales y estados visionarios: desde la bautismal *Reflecting Pool [Piscina reflectante]* (1977-1979), donde un hombre salta por encima de una piscina sólo para desvanecerse, pasando por *Nantes Triptych [Tríptico de Nantes]* (1992), que yuxtapone a una joven dando a luz, un hombre vestido suspendido bajo el agua y a una anciana agonizando, hasta *The Crossing [La travesía]* [2], que muestra a una figura consumida por el fuego en un lado de la pantalla y una figura inundada por el agua en el otro. En su obra más elaborada hasta la fecha, *Going Forth by Day [Avanzando de día]* (el título deriva del *Libro de los muertos* egipcio), el espectador se ve rodeado por cinco enormes videos proyectados a cámara lenta. Inspirándose en parte en los frescos de Giotto en la capilla Scrovegni de Padua (ca. 1303-1305), las diferentes partes de este «fresco cinematográfico» se titulan *Fire Birth [Nacimiento del fuego]* –otro bautismo, aquí en aguas de fuego y sangre–, *The Path [El camino]* –un



2 • Bill Viola, *The Crossing*, 1996

Instalación de video y sonido en el Grand Central Market de Los Ángeles

La espectacularización del arte

En los años noventa, la arquitectura y el diseño adquirieron una nueva importancia en la cultura en sentido amplio. Aunque esta prominencia era consecuencia de los debates iniciales sobre la posmodernidad, los cuales se centraban en la arquitectura, fue confirmada por la inflación del diseño y la exhibición en muchos aspectos de la vida consumista: en la moda y en la venta al por menor, en las marcas comerciales y en el reordenamiento urbano, etcétera. Este hincapié económico en el diseño y la exhibición ha afectado también a la práctica comisarial y a la arquitectura museística: toda gran exposición parece concebida como una instalación en sí misma, y todo nuevo museo como una espectacular *Gesamtkunstwerk* u «obra de arte total». Para citar dos ejemplos prominentes, el Museo Guggenheim (1991-1997) diseñado por Frank Gehry en la ciudad vasca de Bilbao, y la Tate Modern (1995-2000) renovada por Herzog y De Meuron junto al Támesis en Londres, son ahora atracciones turísticas en sí mismos. Como otros megamuseos, fueron diseñados para adaptarse al campo expandido del arte de posguerra, pero en cierto sentido también superan a este arte: emplean su gran escala, que primero se planteó como un desafío al museo moderno, como un pretexto para inflar el museo contemporáneo hasta convertirlo en un gigantesco acontecimiento espacial que pueda engullir a cualquier arte, no digamos a cualquier espectador, entero. En parte, la nueva significación aseguraba a la arquitectura una dimensión compensatoria: en algunos aspectos el arquitecto célebre es la última figura del artista-genio de antaño, un creador mítico dotado de una visión magistral y una capacidad para lograr lo que se propone inaccesible para el resto de nosotros en una sociedad de masas.

En *La sociedad del espectáculo* (1967), Guy Debord definió el espectáculo como «capital acumulado hasta el punto de convertirse en imagen». Este proceso se ha hecho más intenso en las últimas cuatro décadas, cuando los conglomerados de medios-comunicaciones-y-entretenimiento se han constituido en las instituciones ideológicas dominantes en la sociedad occidental. De este modo, el corolario de la definición debordiana se ha hecho verdadero también: el espectáculo es «una imagen acumulada hasta el punto de convertirse en capital». Tal es la lógica de muchos museos y centros culturales, pues se los diseña, lo mismo que los parques temáticos y los complejos deportivos, para contribuir a la remodelación postindustrial de la antigua ciudad industrial; esto es, a hacerla segura para comprar y asistir a los espectáculos, lo cual suele incluir el desplazamiento de las clases trabajadoras y desempleadas y la promoción de la «igualdad de las marcas» para las corporaciones globales (incluidos museos como el Guggenheim).

desfile de personas por un camino forestal—, *The Deluge* (El diluvio) —la inundación de un bloque de apartamentos—, *The Voyage* (El viaje) —la agonía de un anciano en la orilla de un río— y *First Light* (Primera luz) —el documento de una persona salvada por un grupo de agotados miembros de un equipo de rescate—. El *New York Times* describió la pieza como «una ambiciosa meditación sobre los temas épicos de la existencia humana: la individualidad, la sociedad, la muerte y el renacer». Esta ambición sugiere por qué Viola trabaja por la virtualización de su espacio y la desrealización de su medio: para que se pueda efectuar su visión ahistórica de la trascendencia espiritual. Desde el comienzo, el videoarte era propenso a una especie tecnológica de misticismo (con Nam June Paik tiene un aroma más budista zen; aquí es más

cristiano). Por supuesto, el cine tiene desde hace mucho tiempo una inclinación similar y continúa buscando efectos cada vez más intensos de inmediatez a través de formas cada vez más elaboradas de mediación. (Como Walter Benjamin señaló del cine hace mucho tiempo en «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica» (1936), «el aspecto sin aparatos de la realidad aquí se ha convertido en el colmo del artificio; la visión de la realidad inmediata se ha convertido en un mirlo blanco en la tierra de la tecnología».) Como sucede con Turrell, lo que uno sienta sobre tal ilusión guiará lo que sienta sobre tal obra: para muchos, esta experiencia mística es un efecto genuino de un arte muy grande; para algunos, no es más que eso: mistificación.

Lo sublime traumático

Buena parte del arte contemporáneo de la imagen proyectada recuerda el movimiento en dos partes de lo sublime, tal como lo estudia Kant, con un primer momento en el que el espectador se ve casi abrumado por una visión y/o sonido imponente, seguido por un segundo momento en el que comprende la experiencia y, por tanto, la asimila intelectualmente, y siente una invasión de poder, no de pérdida, para hacerlo. Viola privilegia el segundo momento, redentor. Una lista parcial de otros artistas que trabajan con proyecciones de video y cine y favorecen el primer momento, traumático, incluiría a Matthew Buckingham (1963-), Janet Cardiff (1957-), Stan Douglas (1960-), Douglas Gordon (1966-), Pierre Huyghe (1962-), Steve McQueen (1969-), Tony Oursler (1957-), Paul Pfeiffer (1966-), Pipilotti Rist (1962-), Rosemarie Troeckel (1952-) y Gillian Wearing. A veces, estos artistas (que son de nacionalidades, intereses y compromisos muy diferentes) proyectan imágenes bellas y violentas. Por ejemplo, en su díptico videográfico *Ever is Over All* (*Siempre está por encima de todo*, 1997), Pipilotti Rist muestra en una pantalla un delicioso campo de flores rojas y amarillas, y en la otra a una joven vestida de azul que pasea por la calle de una ciudad al tiempo que rompe alegremente las ventanillas de los coches. Por su parte, Douglas Gordon se centra más estrictamente en lo traumático; es más, parece obsesionado con las escisiones de muchas clases: en las imágenes, formales, temáticas y psicológicas. Gordon suele usar pantallas escindidas para proyectar sus películas de apropiación (él se ha servido de *auteurs* de Hollywood, desde Alfred Hitchcock hasta Martin Scorsese), a veces reflejando las escenas extractadas en las dos mitades; normalmente despliega estos recursos para resaltar una subjetividad dividida. Una proyección videográfica, *Confessions of a Justified Sinner* (*Confesiones de un pecador justificado*, 1996), contiene todos estos elementos: extractos de *El Dr. Jekyll y Mr. Hyde* se proyectan en dos pantallas, una imagen en positivo, la otra en negativo; como si la personalidad escindida del protagonista lo hubiera penetrado todo, incluida su re-representación aquí. Gordon parece identificarse con esta división: *Monster* (*Monstruo*, 1996-1997) incluye un doble autorretrato con una fotografía de su rostro sin expresión y otra de su rostro convertido por la acción de la cinta adhesiva en una máscara grotesca. (Quizás haya también aquí una dimensión religiosa: él creció en Glasgow en el seno de una familia calvinista con una visión maniquea del bien y el mal en el mundo.) Su obra más famosa se apropia de la película más célebre sobre la esquizofrenia, *Psicosis*; sin embargo, Gordon ralentiza la película de Hitchcock hasta darle un ritmo hipnótico, casi catatónico: de ahí su título, *24 Hour Psycho* (*Psicosis de 24 horas*) [3].

A veces Gordon interrumpe sus películas de apropiación produciendo un efecto histérico de arranques y paradas intermitentes. La histeria es un interés común de varios de estos artistas, especialmente de Martin Arnold y de Paul Pfeiffer, que usan secuencias cinematográficas encontradas (Arnold tiende a las viejas películas de Hollywood, Pfeiffer a espectáculos comerciales recientes), a las que someten a repeticiones compulsivas. Estas preocupaciones sugieren precedentes particulares: si un modelo (para Gordon en particular) es el cine de Andy Warhol, con su cámara a menudo fija, sus largos planos y sus pantallas escindidas, otro lo constituyen las películas «parpadeantes» de las que fue pionero Peter Kubelka en Viena y que desarrollaron ▲ Hollis Frampton, Paul Sharits y otros en Nueva York durante los sesenta y setenta. El efecto de parpadeo se produce mediante una vertiginosa alternancia entre fotogramas claros y opacos; este tartamudeo visual permite que el espectador vea realmente los integrantes separados que constituyen el medio cinematográfico en el mismo curso de su proyección. Por un lado, este ataque visual interrumpe cualquier identificación basada en la sutura; por otro, estimula el sistema nervioso. Como la luz clara hace que la retina proyecte sus figuras en el campo visual como postimágenes en el color complementario, los rectángulos púrpura comienzan a bailar en el campo del negro, mientras que las proyecciones de los fotogramas claros se unen a la experiencia de los opacos; el cuerpo, pues, parece impulsado a meterse en el campo de la pantalla. Inspirados por las investigaciones modernas del medio (por ejemplo, las de Sergei Eisenstein y Dziga Vertov), los cineastas del parpadeo estaban interesados en la revelación no sólo de los reflejos del cuerpo, sino también de la materialidad del celuloide,

la cámara y el proyector, el espacio de la pantalla, etcétera. Algunos artistas contemporáneos desarrollan estos intereses materialistas; la mayoría, sin embargo, no. A diferencia de sus predecesores modernos, usan efectos de parpadeo y similares para inducir una experiencia de impacto corporal, de subjetividad traumatizada. Y a diferencia de sus predecesores posmodernos, parecen preocupados por la producción de espacios-imágenes de intensidad psicológica más que de reflexiones críticas sobre representaciones dadas.

El cine como archivo

Los recientes avances en las tecnologías de la imagen han ido en paralelo con una mayor estimación de determinados recursos pasados de moda; el renovado interés por las películas parpadeantes no es más que un ejemplo de esta preocupación. No hace mucho el cine era considerado el medio del futuro; ahora parece un índice privilegiado del pasado reciente (quizás entre en el museo de arte cuando pase de moda en otras partes). El cine antiguo en particular se ha revelado como un archivo de la experiencia histórica, un depósito de viejas sensaciones, fantasías privadas y esperanzas colectivas, y es así como a menudo lo tratan Buckingham, Cardiff, Tacita Dean (1965-), Douglas, Huyghe, McQueen y otros. «Por lo que a la presentación y al tema de mi obra se refiere», ha señalado Stan Douglas, «lo que me ha preocupado ha sido la utopía frustrada y las tecnologías obsoletas. En gran medida, lo que me importa no es redimir estos acontecimientos pasados, sino reconsiderarlos: comprender por qué estos momentos utópi-



3 • Douglas Gordon, *24 Hour Psycho*, 1993
Instalación con videoproyección

▲ 1973, 1993a

▲ 2003



4 • Stan Douglas, *Overture*, 1986

Película de 16 mm en blanco y negro con dispositivo de bucle y banda sonora óptica mono, cada rotación 7 minutos

cos no se cumplieron, qué fuerzas mayores hicieron que un momento local resultara un momento menor: y qué era valioso allí; qué podría ser útil hoy». Un ejemplo de esta preocupación colectiva, *Overture* (Obertura) [4] es una instalación cinematográfica de Douglas que combina metraje de archivo de la Edison Company de los años 1899 y 1901, con texto de audio procedente de *En busca del tiempo perdido* (1913-1922) de Proust. La vieja película fue rodada con una cámara montada sobre una máquina de tren que pasaba por barrancos y túneles de la Columbia Británica; el texto de Proust es una meditación sobre el estado de semiconsciencia que existe entre el sueño y la vigilia. Hay seis extractos de Proust y tres secciones de película (con los pasos por los túneles ampliados por fotogramas en negro), de manera que cuando el metraje se repite, se empareja con un texto diferente, poniendo a prueba nuestro sentido de la repetición y la diferencia, del recuerdo y del desplazamiento. *Overture* tiene que ver no sólo con la transición del sueño a la vigilia, con el renacer de la consciencia que es también un regreso a la mortalidad, sino con el paso del dominio de una clase de medio narrativo (la novela) a otra (el cine). Yuxtapone momentos de ruptura –en la experiencia subjetiva tanto como en la historia cultural– cuando otras versiones del yo y la sociedad se vislumbran, se pierden y se vuelven a vislumbrar. «Las formas obsoletas de comunicación», ha comentado Douglas, «se han convertido en índice de una comprensión del mundo perdida para nosotros». Recobrar estas formas es «abordar momentos en los que la historia podría haber tomado una dirección u otra. Vivimos en el residuo de dichos momentos, y para bien o para mal su potencial todavía no se ha agotado».

Así, las recientes proyecciones videográficas y cinematográficas sugieren una dialéctica entre técnicas avanzadas y anticuadas, entre posi-

bilidades de futuro y de pasado en los medios de comunicación. Por una parte, cada vez es más el arte contemporáneo que se reelabora en términos cinematográficos, un desarrollo al que contribuye la fácil disponibilidad de cámaras digitales y programas de edición desde mediados de los noventa (la trayectoria de un artista como Matthew Barney –desde elaboradas *performances*-instalaciones hasta un colosal ciclo cinematográfico titulado *Cremaster*– es elocuente a este respecto.) Por otra, hay un contraimpulso a complicar la historia de los medios de comunicación como nunca antes, a encontrar nuevas vías de expresión en modas superadas. ¿Por qué este giro a lo cinematográfico en el arte? Una razón sin duda es la transparente legibilidad de las películas: «Yo intento utilizar el cine como un denominador común», ha señalado Douglas Gordon. «Son [las películas] los iconos de una moneda común». Quizá, también, estos artistas ven el medio como el más adecuado para tratar las fundamentales transformaciones en la experiencia y la subjetividad producidas en la sociedad contemporánea; esto es, una experiencia desviada con bastante frecuencia a través de dispositivos generadores de imágenes, y una subjetividad que ha aprendido no sólo a sobrevivir sino incluso a prosperar con los *shocks* tecnológicos.

BIBLIOGRAFÍA

- FERGUSON, Russell et al., *Douglas Gordon*, Los Ángeles, Museum of Contemporary Art, 2001.
 HERBERT, Lynne M. et al., *James Turrell: Space and Light*, Houston, Contemporary Arts Museum, 1990.
 ILES, Chrissie et al., *Into the Light: The Projected Image in American Art, 1964-1977*, Nueva York, Whitney Museum of American Art, 2001.
 ROSS, David et al., *Bill Viola*, Nueva York, Whitney Museum of American Art, 1998.
 TOWNSEND, Chris (ed.), *The Art of Bill Viola*, Londres, Thames & Hudson, 2004.
 WATSON, Scott et al., *Stan Douglas*, Londres, Phaidon Press, 1998.

La exposición de Andreas Gursky, mediada su carrera, en el Museum of Modern Art de Nueva York señala el nuevo dominio de una fotografía pictórica, a menudo realizada con medios digitales.

La fotografía parece distante de la imagen digital. Con su registro químico de los continuos gradientes de la luz ambiente sobre papel químicamente tratado, la fotografía podría tomarse como ejemplo de la imagen analógica: la fotografía en cuanto impronta directa de las cosas en el mundo, en oposición a la imagen digital en cuanto pantalla manipulada de la información escrutada con un ordenador. Lentas pero seguras, en diversos medios las técnicas digitales han penetrado, sin embargo, en la producción fotográfica de imágenes; y, en algunos casos, la han desplazado sin más. Muchos artistas –Jeff Wall (1946-) y Andreas Gursky los más destacados entre ellos–, han explorado la inestable combinación de lo fotográfico y lo digital, y con frecuencia lo han hecho de manera que explotan nuestra incertidumbre acerca del estatus físico, incluso la naturaleza ontológica, de la imagen resultante. Al menos hasta la fecha, los rasgos hace tiempo asociados con la fotografía –la perspectiva monocular, el detalle realista y, sobre todo, la referencialidad documental– nos resultan lo bastante naturales como para que cualquier alteración digital de estos términos siga pareciendo perturbadora, pero esto quizá no tarde mucho en cambiar. (Por supuesto, también hay otros de arte digital, lo mismo que diferentes experimentos en el ámbito del arte en internet, pero los términos prácticos de tales obras, por no hablar de los términos críticos de su evaluación, todavía no han encontrado su lugar; esto también podría cambiar pronto.

Unidades sustitutivas

La última década ha conocido en las tecnologías de la imagen una transformación tan dramática como los cambios registrados por los debates fotográficos a finales de los veinte y comienzos de los treinta y por las diversas manifestaciones *pop* a finales de los cincuenta y comienzos de los sesenta. Como Wall observó ya en 1989, «La consciencia histórica del medio [de la fotografía] se ha alterado»: más que un «mensaje sin código» directo (como Roland Barthes lo definió en «El mensaje fotográfico» [1961]), ahora la fotografía podría verse atravesada por complicados códigos de diversos tipos (incluido el sentido informático de «código»). Este nuevo estatus de la fotografía no sólo matiza su presunta referencialidad, sino que también revisa sus posibles aplicaciones en arte. Considérense el *photocollage* o el fotomontaje: en la modernidad estos recursos se emplearon de modos diversos, pero todos dependían de la yuxtaposición explícita de fotografías referenciales para sus efectos, fueran éstos estéticamente subversivos

como en Dadá, psíquicamente cargados como en el Surrealismo, o políticamente agitadores como en el Constructivismo (y, en realidad, en gran parte de Dadá también). Sin embargo, con la manipulación digital –esto es, de las imágenes tomadas con una cámara digital o extraídas de negativos fotográficos convertidos por un escáner en archivos digitales que se pueden revisar o cambiar por entero, dando como resultado la impresión de negativos completamente nuevos– la vieja lógica no sólo de las fotografías documentales sino también de los montajes se transforma. Las proporciones pueden ajustarse, las perspectivas corregirse, el color cambiarse (Gursky, por ejemplo, lleva a cabo todas estas alteraciones rutinariamente); y, a este respecto, pueden sintetizarse imágenes novedosas. En el proceso el montaje no sólo se vuelve oculto, sino también interno a la imagen única, casi intrínseco a ella: más una unión sin fisuras que un corte físico, más *morphing* que *montaging*, el compuesto digital se halla a medio camino entre un documento fotográfico y un rompecabezas electrónico.

Al mismo tiempo que la fotografía digital señala el avance tecnológico, en manos de practicantes como Wall y Gursky suele evocar el arte histórico (una dialéctica parecida está activa en el arte que incluye ▲ imágenes proyectadas). Aparte de su escala, con frecuencia grandiosa, y de referencias a veces explícitas, estas obras tienden a la composición pictórica, incluso a los temas narrativos, de manera que suelen alinearlas más con la pintura figurativa o el cine clásico que con la fotografía no manipulada o directa. Si la imagen pictórica fue objeto de asalto en el arte avanzado tras el Minimalismo (especialmente en el ● arte procesual, el *Body Art* y las instalaciones) –en gran parte porque parecía prometer un espacio virtual en el que una consciencia privada o un sujeto unitario podrían entrar y habitar–, ahora la imagen pictórica retorna triunfante en la fotografía digital (además de en otros ámbitos). Más aún, si el «pictoricismo» dominó la pintura y la fotografía antes del arte moderno, ahora parece imperar también tras éste. ■ Esto ha llevado a algunos artistas a censurar a artistas como Wall y Gursky por conservadores, pero también podría entenderse que recuperan un tipo de imagen semióticamente híbrido y temporalmente heterogéneo que fue preponderante antes de que la pintura abstracta y la fotografía directa se hicieran dominantes: que recuperan (como el comisario Peter Galassi ha dicho refiriéndose a Gursky) una «larga tradición de mendacidad fluida».

Wall es explícito con respecto a la dimensión restauradora de su práctica. En su opinión, la estética vanguardista del fragmento –del *collage* y del montaje– se ha hecho maquinal, lo mismo que el privilegio otorgado a cualquier ruptura con la historia del arte; para Wall



1 • Jeff Wall, *The Storyteller*, 1986

Transparencia en color en una caja de luz, 229 x 437 cm

esto es una mal concebida celebración de la discontinuidad que pasa por alto la continuidad más grande «que es la del capitalismo mismo». «Los retóricos de la crítica han tenido que hacer “otra” cosa con lo pictórico», ha acusado; «esta verdad se ha totalizado y transformado en lo que [Theodor] Adorno llamó la “identidad”. Yo estoy luchando con esa identidad.» Según este argumento, ahora la fragmentación de la obra de arte y del sujeto espectador es normativa, «nuestra forma ortodoxa de lucidez cultural», de una manera que hace de un retorno al cuadro unificado y al espectador centrado un movimiento crítico, una «transgresión contra la institución de la transgresión» (Wall).

Para algunos críticos de Wall este argumento es sofistería, pero no es todo, o no precisamente, lo que Wall realiza con sus grandes transparencias en color instaladas en cajas de brillante luz. Aun cuando su formato remeda la manera de manifestarse de la publicidad, con frecuencia sus imágenes sugieren la pintura histórica, y a veces están compuestas de un modo que recuerda específicamente al *tableau* neoclásico; esto es, un conjunto organizado de figuras pintadas captadas en una acción significativa o un momento elocuente. *Diatrobe* (*Diatriba*, 1985), que muestra a dos madres beneficiarias de la asistencia social, una con un niño a la cadera, en el vago terreno de un patio trasero de clase trabajadora, está calculada para resonar —en la diferencia tanto como en la similitud— con pinturas de los Viejos Maestros como *Paisaje con Diógenes* (1648) de Nicolas Poussin. Y *The Destroyed Room* (*La habitación destruida*, 1978), que muestra la destrucción violenta de lo que parece el apartamento de una prostituta, con la ropa esparcida y el colchón acuchillado, trata de evocar *La muerte de Sardanápalo* (1827) de Eugène Delacroix, su romántica (es más, orientalista) visión de todo un harén pasado a cuchillo. Pero Wall centra su mirada histórico-artística no sólo en torno a la pintura tra-

dicional, sino también en torno a la pintura moderna en su mismo nacimiento. Como el crítico Thierry de Duve ha escrito, «es como si Wall hubiera vuelto a la encrucijada en el camino de la historia, a aquel mismo momento en que, alrededor de Manet, la pintura estaba registrando el impacto de la fotografía; y como si luego hubiera seguido la ruta que no había tomado la pintura moderna y hubiera encarnado al pintor de la vida moderna como fotógrafo.» De este modo, aunque Wall trata de reinscribir «la pintura de la vida moderna» en la fotografía contemporánea, también quiere redespigar su crítica social: hacer aflorar nuevos mitos de la sociedad capitalista, como Manet hizo a menudo con viejos mitos, al mismo tiempo que los representa. Wall ha citado a Manet una gran cantidad de veces. *Woman and Her Doctor* (*Mujer y su médico*, 1980-1981), que muestra a estas dos figuras acomodadas sentadas juntas en un cóctel, pone al día la ambigua cita de una pareja burguesa representada por Manet en *En el conservatorio* (1879); y *The Storyteller* (*El narrador*) [1] resitúa su famoso *Le déjeuner sur l'herbe* (1863) en un erial bajo un puente de autopista, donde Wall sustituye a los ociosos bohemios parisinos de Manet por los nativos canadienses sin techo de su Vancouver natal.

Para algunos críticos las unidades de este arte están forzadas; para otros es su misma falta de consistencia, su pastiche de referencias, lo que resulta problemático. Por su parte, Wall parece pretender los dos efectos: producir un orden pictórico que refleje (reflexione sobre) un orden social, y sugerir que ambos están en declive, siendo el primero un síntoma del segundo. Ésta es la principal lección que extrae de Manet, quien, según Wall, heredó una pintura tradicional (una vez más, el *tableau*) que estaba en crisis, una crisis que la difusión de la fotografía no hizo sino exacerbar. Lo que una vez pareció orgánico y compuesto en la pintura tradicional, se había hecho mecánico y fragmen-

tado en Manet, que oponía la «unidad sustitutiva» de la pintura del Salón contemporánea a lo que Wall denomina una «unificación negativa, casi memorializadora, de la imagen en torno a un concepto ruinoso, o incluso muerto, del cuadro». Wall trata de recuperar y hacer avanzar esta dialéctica de «la unidad y la fragmentación» («Siento que mi obra es a la vez clásica y grotesca»), y de convertirla en el instrumento de «las iluminaciones profanas» de su propio mundo social.

Espacios delirantes

Sam Taylor-Wood (1967-) también cita pinturas de historia en algunas de sus obras, que incluyen instalaciones videográficas y sonoras tanto como enormes fotografías, su *Wrecked* (Náufragos, 1996), por ejemplo, es una versión contemporánea de *La Última Cena* de Leonardo. «Estas alusiones y citas son una autodisciplina que yo impongo a mi historia», ha señalado Taylor-Wood, pero, como sucede con

Wall, también en ella cabe espigar percepciones sociales contemporáneas. Su serie *Five Revolutionary Seconds* (Cinco segundos revolucionarios, 1995-1998), por ejemplo, presenta un friso panorámico de sujetos en su mayor parte aburridos en hogares en su mayoría acomodados, únicamente conectados por intermitentes actos o gestos de violencia. Como muchos de sus coetáneos que emplean imágenes proyectadas, a Taylor-Wood le preocupan los estados extremos (lo que salta a la vista en sus títulos): «Tengo un interés, personal y social, en descomponer el escenario». En su serie *Soliloquy* [Soliloquio] [2], en la parte superior presenta enormes retratos de una figura y en la inferior pequeños panoramas de varias escenas, basándose en el modelo del retablo renacentista con sus predelas en la parte inferior. En este caso un formato de los Viejos Maestros, desarrollado a fin de transmitir órdenes diferentes de existencia (celestial y terrenal) en las escenas de una vida santa, es puesto al día para evocar órdenes diferentes de experiencia, objetiva y subjetiva, pública y privada, tal vez consciente e inconsciente.



2 • Sam Taylor-Wood, *Soliloquy I*, 1998

Copia en color tipo-C (enmarcada), 211 x 257 cm



3 • Andreas Gursky, *Hong Kong and Shanghai Bank*, 1994
Copia cromógena en color. 226 x 176 cm

▲ Influida por James Coleman, Taylor-Wood se inspira en precedentes del cine, el teatro y el *tableau vivant* tanto como de la pintura y la fotografía, y como sus colegas (como Tacita Dean), se mueve de un medio a otro en un intento de «ofrecer una “provocación” de significados». Andreas Gursky está mucho más centrado en las tradiciones de la fotografía; pero también produce una especie de tensión pictórica, aquí generada en parte por el montaje digital. A comienzos de los ochenta, junto con Thomas Struth, Thomas Ruff y Candida Höfer, ■ Gursky estudió con Hilla y Bernd Becher en la Academia de Arte de Düsseldorf, donde se impregnó del característico enfoque de Becher: fotografiar un objeto singular tan uniforme y objetivamente como sea posible, por lo general en blanco y negro; luego exponer los resultados tipológicamente, normalmente en retículas o series. Sus primeras fotografías de guardias de seguridad y de actividades dominicales adaptaron estos principios. Sin embargo, a diferencia de los Becher, Gursky trabajó en color (la suya es la primera generación de fotógrafos alemanes en emplearlo por extenso) y no tardó en experimentar también con el ensamblaje digital (al principio para crear pulcros panoramas urbanos). En los noventa la mayoría de sus copias se habían vuelto grandes y pictóricas, aunque las alusiones a la historia del arte nunca le preocuparon tanto como a Wall (al que Gursky, sin embargo, reconoce como una influencia importante en esta época). Gursky sí produce el ocasional paisaje «romántico» (p. e., *Aletsch Glacier* [*El glaciar Aletsch*, 1993]), pero su interés primordial reside en una clase diferente de «sublime» contemporáneo: en los intensos espacios de la producción de mercancías al detalle (*Siemens* [1991]), el furioso intercambio financiero (*Tokyo Stock Exchange* [*La bolsa de Tokio*] [1990]), los espectaculares deportes profesionales (*EM, Arena, Amsterdam I* [2000]), la cultura *rave* (*May Day IV* [*Día de mayo IV*, 2000]), el despliegue excesivo de productos (*99 Cent* [*99 centavos*, 1999]), y otros «hiperespacios» por el estilo característico del capitalismo global tanto en el trabajo como en el ocio [3].

Muchos de estos espacios ya son espectaculares, con las personas y los productos dispuestos en diseños totales o como «ornamentos en masa» (para emplear el término del crítico Siegfried Kracauer, que fue el primero en señalar este fenómeno en la cultura industrial); sin embargo, Gursky también manipula sus imágenes panorámicas para resaltar más los patrones fotogénicos de formas y colores repetidos. A veces su estiramiento digital de la fotografía —imágenes empalmadas con dos o tres perspectivas y cosas parecidas— parece impulsado por un deseo de imaginar espacios que de otro modo no se podrían ver o representar, que ponen a prueba nuestro «mapa cognitivo» del mundo posmoderno (para decirlo con un término del crítico Fredric Jameson). Por ejemplo, *Salerno* (1990) es un vasto panorama de vehículos, contenedores, grúas y buques cromáticamente codificados, una «segunda naturaleza» de la distribución comercial que ha invadido el antiguo paisaje de este puerto mediterráneo, y con todo es el fragmento más simple de la red contemporánea de transporte marítimo. Otros espacios representados por Gursky parecen casi abstractos (el asfalto en *Schilpol* [1994], los almacenes en *Toys 'R Us* [1999], las orillas fluviales en *Rhine II* [*El Rin II*] [1999], etcétera); atestiguan una desterritorialización del espacio que es también característica del capitalismo avanzado, un desmontaje que Gursky subraya con ulteriores ediciones digitales.

Para Jameson, los espacios delirantes son un atributo típico de la cultura posmoderna, y su principal ejemplo son los vastos atrios de

los hoteles John Portmann, que Gursky ha intentado poner en imágenes, de nuevo con ediciones digitales, más de una vez. En *Times Square* (1997), por ejemplo, montó dos vistas de uno de esos atrios, visto en direcciones opuestas desde una sola línea de visión, para transmitir su vertiginosa extensión. Una vez más, una apuesta de su fotografía es la representabilidad misma de un orden posfordista donde el capital parece en flujo incesante, y la arquitectura y el espacio urbano parecen inundados de imágenes; de hecho, donde el «rostro fotográfico» del mundo moderno descrito por Kracauer en 1928 parece superado por «el significante comunicacional» de un mundo posmoderno en el que los medios de comunicación y el entorno son a menudo difíciles de distinguir. Quizás este mundo no se pueda poner en imágenes con los viejos medios de la pintura y la fotografía, que siguen tendiendo a ubicar a los espectadores en un punto, en un solo lugar. Quizá sólo pueda hacerlo la clase de «visión informática» que Gursky y otros adoptan: precisamente porque esta visión parece exceder a cualquier perspectiva humana, cualquier emplazamiento físico. Pero el peligro es que tal visión podría también hacer natural, incluso bello y de nuevo sublime, este mundo, todo de una manera fetichista que refuerza por completo las apariencias de la imagen pero, aparte de eso, oscurece la realidad del trabajo. (Aquí me hago eco de la famosa crítica que ▲ Walter Benjamin hizo de los fotógrafos de la Neue Sachlichkeit como Albert Renger-Patzsch en 1991: que embellecían el mundo industrial.) En otras palabras, estas bellas imágenes podrían ayudar a reconciliarnos con un mundo sin cualidades en el que hay poco margen para el sujeto humano. A este respecto Gursky podría acabar también en última instancia con lo que Wall parece restaurar con demasiada rapidez: la autoridad de una subjetividad unificada.

BIBLIOGRAFÍA

- AMELUNXEN, Hubertus von (ed.), *Photography After Photography*, Amsterdam, G&B Arts, 1996.
 BRACEWELL, Michael et al., *Sam Taylor-Wood*, Londres, Hayward Gallery, y Göttinga, Steidl, 2002.
 DUVE, Thierry de et al., *Jeff Wall*, Londres, Phaidon Press, 1996.
 GALASSI, Peter, *Andreas Gursky*, Nueva York, Museum of Modern Art, 2001.

Con exposiciones como «Estación Utopía» y «Zona de emergencia», la Bienal de Venecia ejemplifica la naturaleza informal y discursiva de gran parte del arte y el comisariado recientes.

▲ Durante la última década, en una galería uno podría haberse encontrado con una de las siguientes cosas: una habitación vacía salvo por un montón de velas idénticas envuelto en papel de aluminio brillante, con las velas listas para llevar. O bien, un espacio en el que los contenidos de los despachos se han colocado en la zona de exposición y se ofrece un par de ollas de comida thai a los visitantes, que quizá queden tan desconcertados como para quedarse a comer y charlar. O una serie de tabloncillos de anuncios, mesas de dibujo y estrados abstractos, algunos aludiendo a un personaje del pasado re-

ciente (como Robert McNamara, secretario de Defensa durante las presidencias de Kennedy y Johnson), como si se estuviera gestando un guión documental o acabara de clausurarse un seminario de historia [1]. O, finalmente, un altar, un monumento o un quiosco provisionales, improvisados en plástico, cartón y cintas, y llenos, como un santuario-estudio casero, con imágenes y textos dedicados a un artista, escritor o filósofo particular (p. e., Piet Mondrian, Raymond Carver o Georges Bataille) [2]. Estas obras, a medio camino entre una instalación pública, una oscura *performance* y un archivo priva-



1 • Liam Gillick, *McNamara*, 1994

Brionvega Algol TVC 11R, película de 35 mm transferida al formato apropiado, mesa Florence Knoll (opcional), copias de diversas versiones de la película *McNamara*, dimensiones variables

▲ 1987

● 1989

▲ 1913, 1917, 1930b, 1944a



2 • Thomas Hirschhorn, *Raymond Carver Altar (Altar de Raymond Carver)*, 1998-1999
Instalación de técnica mixta en The Galleries at Moore, Filadelfia

1990-2003

do, también pueden encontrarse en espacios no artísticos, lo cual podría hacerlas incluso más difíciles de descifrar en términos estéticos; no obstante, pueden utilizarse para señalar un giro característico en el arte reciente. Lo que hay en juego en los dos primeros ejemplos —obras del cubano-estadounidense Félix González-Torres y del tailandés Rirkrit Tiravanija respectivamente— es una noción del arte como un ofrecimiento efímero, un regalo precario; y en los dos segundos —obras del inglés Liam Gillick (1964-) y del suizo Thomas Hirschhorn (1957-) respectivamente— una noción del arte como indagación informal de una figura o acontecimiento concreto de la historia o la política, la ficción o la filosofía. En el primer enfoque hay también una dimensión utópica y, en el segundo, un impulso a archivar.

Esta manera de trabajar incluye a otros practicantes destacados como el mexicano Gabriel Orozco, el escocés Douglas Gordon, los franceses Pierre Huyghe, Philippe Parreno (1964-) y Dominique Gonzalez-Foerster (1965-), los estadounidenses Renée Green, Mark Dion y Sam Durant, y la inglesa Tacita Dean. Se inspiran en una amplia lista de precedentes como los objetos performativos de Fluxus, los materiales humildes del *Arte Povera* y las estrategias específicas para el sitio de artistas críticos con las instituciones como Marcel Broodthaers, Michael Asher y Hans Haacke. Sin embargo, la generación actual ha transformado también los recursos familiares

del *readymade*, la colaboración y la instalación. Por ejemplo, algunos de estos artistas tratan los espectáculos televisivos y las películas de Hollywood como imágenes encontradas: en *The Third Memory* (La tercera memoria, 2000) Huyghe volvió a filmar partes de la película hecha en 1975 por Al Pacino *Dog Day Afternoon* (Tarde de perros) devolviendo el papel principal al protagonista en la vida real (un renuente ladrón de bancos) [3], y Gordon ha llevado a cabo dos adaptaciones drásticas de un par de películas de Hitchcock. Para Gordon estas piezas son «*readymades* temporales», narraciones dadas para ser degustadas en grandes proyecciones de imágenes (un medio dominante en el arte contemporáneo), mientras que el crítico francés Nicolas Bourriaud ha defendido este trabajo bajo la rúbrica de «posproducción». Este término subraya las manipulaciones secundarias (edición, efectos especiales y cosas así) que son casi tan importantes en este arte como en el cine; también sugiere un estatus alterado de «la obra» de arte en una era de la información. Por mucho que uno considere esta era (si es que en absoluto existe como una época distinta), la «información» suele aparecer como una especie de *readymade* definitivo, como datos que se han de reprocesar y transmitir, y algunos de estos artistas contribuyen de este modo a «inventariar y seleccionar, a usar y descargar» (Bourriaud), a revisar no sólo imágenes y textos encontrados, sino también formas dadas de exposición y distribución.



3 • Pierre Huyghe, *The Third Memory* (La tercera memoria), 1999

Proyección doble, Beta digital, 4 minutos 46 segundos

Un resultado de esta manera de trabajar es una «promiscuidad de colaboraciones» (Gordon) en las que las complicaciones posmodernas de la originalidad y la autoría artísticas son llevadas al límite. Considérese una obra hecha en colaboración como *No Ghost Just a Shell* (Ningún fantasma simplemente una cáscara, 1999-2002), dirigida por Huyghe y Parreno. Tras enterarse de que una empresa japonesa de animación quería vender algunos de sus personajes secundarios, compraron uno de estos signos-personas, una niña llamada «AnnLee», e invitaron a otros artistas a emplearla en su propia obra. Aquí la pieza artística se convierte en una «cadena» de piezas: para Huyghe y Parreno *No Ghost Just a Shell* es «una estructura dinámica que produce formas que son parte de ella»; es también «la historia de una comunidad que se encuentra a sí misma en una imagen». O bien considérese otro proyecto de grupo que también adapta un producto *readymade* para fines inusuales. En este caso Gonzalez-Foerster, Gillick, Tiravanija y otros detallan cómo hacer un féretro con muebles baratos de IKEA; la obra se titula *How to Kill Yourself Anywhere in the World for Under \$399* (Cómo matarse en cualquier parte del mundo por menos de 399 dólares).

La tradición de los *readymade*, desde Marcel Duchamp hasta Damien Hirst, suele burlarse del arte elevado, de la cultura de masas o de

ambos; en estos ejemplos es mordaz también con el capitalismo global. No obstante, la sensibilidad prevalente de las nuevas obras tiende a ser expansiva, incluso lúdica: de nuevo un ofrecimiento a otras personas y/o una apertura a otros discursos. En ocasiones se presenta también una imagen benigna de la globalización (este grupo internacional de artistas encuentra ahí una de sus condiciones previas), y también hay asimismo momentos utópicos: por ejemplo, Tiravanija ha encabezado un «espacio a gran escala para uso de artistas» llamado «The Land» («La tierra») en la Tailandia rural, que está concebido como un colectivo «para el compromiso social». Más modestamente, estos artistas aspiran a convertir a los espectadores pasivos en comunidades temporales de participantes activos en un debate. En este sentido, Hirschhorn, que una vez trabajó en un colectivo comunista de diseñadores gráficos, ve sus estructuras provisionales dedicadas a artistas, escritores y filósofos como una especie de pedagogía apasionada, y es cierto que participan un poco de los quioscos *agitprop* del constructivista Gustav Klutsis así como de las obsesivas construcciones del dadaísta Kurt Schwitters. Con estas obras Hirschhorn trata de «distribuir ideas», «irradiar energía» y «liberar actividad» todo a la vez: quiere no sólo familiarizar a su públi-

co con una cultura pública alternativa, sino también cargar de afecto esta relación. Otras figuras, algunas de las cuales estudiaron alguna disciplina científica o arquitectura (como el belga Carsten Höller [1961-] y el italiano Stefano Boeri [1956-] respectivamente), adaptan un modelo de investigación y experimentación en colaboración más próximo al laboratorio científico o a la empresa de diseño que al tradicional estudio de artista. «Yo tomo la palabra “estudio” literalmente», señala Orozco, «no como un espacio de producción, sino como un tiempo de conocimiento.»

«Una promiscuidad de colaboraciones» ha significado también una promiscuidad de instalaciones: la instalación es el formato por defecto, y la exposición el medio común, de gran parte del arte contemporáneo. (En cierta medida, esta tendencia se debe a la creciente importancia de las grandes muestras en el mundo del arte: ahora hay bienales y trienales en Venecia, São Paulo, Estambul, Johannesburgo, Gwangju, Seúl, Yokohama). Con frecuencia, exposiciones enteras se componen de yuxtaposiciones desordenadas de proyectos –fotos y textos, imágenes y objetos, videos y pantallas–, y en ocasiones los efectos son más caóticos que comunicativos: en estos casos la legibilidad como arte se sacrifica sin grandes ganancias a otros terrenos intelectuales. No obstante, la discursividad y la sociabilidad son una preocupación central de las nuevas obras, tanto en su realización como en su contemplación. «El debate se ha convertido en un momento importante en la constitución de un proyecto», comenta Huyghe, mientras Tiravanija alinea su arte, en cuanto «un lugar de socialización», con un mercado rural o una pista de baile.

Estética interactiva

En esta época de megaexposiciones el artista suele ser también comisario. «Yo soy el líder de un equipo, un entrenador, un productor, un organizador, un representante, un animador, un anfitrión de la fiesta, un capitán del barco», comenta Orozco, «en una palabra, un activista, un activador, un incubador». El ascenso del artista-comisario se complementa con el ascenso del comisario-artista; en la última década han alcanzado un papel muy destacado los *maestros* de grandes muestras. Con frecuencia, los dos grupos comparten modelos de trabajo así como términos de descripción. Por ejemplo, hace unos años Tiravanija, Orozco y otros artistas comenzaron a hablar de los proyectos como «plataformas» y «estaciones», como «lugares que reúnen y luego dispersan», a fin de subrayar las comunidades informales que intentaban crear. En 2002 la Documenta 11, comisariada por un equipo internacional liderado por el nigeriano Okwi Enwezor (1963-), fue también concebida en términos de «plataformas» de debate, dispersas por el mundo, sobre temas como «La democracia no realizada», «Procesos de verdad y reconciliación», «Criollidad y criollización» y «Cuatro ciudades africanas»; la auténtica exposición en Kassel, Alemania, no fue sino la última de tales «plataformas». Y en 2003 la Bienal de Venecia, comisariada por otro grupo internacional encabezado por el italiano Francesco Bonami (1955-), contuvo secciones tituladas «Estación Utopía» y «Zona de emergencia», que ejemplificaban la discursividad informal de gran parte de la producción artística y el comisariado recientes. Como «quiosco», los términos «plataforma» y «estación» recuerdan la vieja ambición moderna de modernizar la cultura de acuerdo con la sociedad industrial. (El

▲ Lissitzky hablaba de sus diseños *Proun* como «estaciones de paso entre el arte y la arquitectura»). Sin embargo, estos términos evocan también la red electrónica, y muchos artistas y comisarios sí emplean la retórica de internet de la «interactividad», aunque los medios aplicados a este fin suelen ser mucho más originales y más cara-a-cara que cualquier *chat* de la web.

Junto con el hincapié en la discursividad y la sociabilidad, con frecuencia se proclama una preocupación por lo ético y lo cotidiano: el arte es «una manera de explorar otras posibilidades de intercambio» (Huyghe), un modelo de «buena vida» (Tiravanija), un medio de estar «juntos en lo cotidiano» (Orozco). «De ahí», declara Bourriaud, «que el grupo se vea enfrentado a la masa, la vecindad a la propaganda, la baja tecnología a la alta tecnología y lo táctil a lo visual. Y, sobre todo, ahora lo cotidiano resulta ser un terreno mucho más fértil que la cultura *pop*.» Las posibilidades de esta estética interactiva parecen bastante claras, pero también presenta problemas. A veces se atribuye una política radical al arte por una débil analogía entre un mundo abierto y una sociedad inclusiva, como si una forma poco sistemática pudiera evocar una comunidad democrática, o una instalación no jerárquica predir un mundo igualitario: Hirschhorn ve sus proyectos como «sitios de construcción que nunca se acaban», mientras que Tiravanija rechaza «la necesidad de fijar un momento en el que todo esté completo». Pero un servicio que el arte puede seguir prestando es hacer una parada, tomarse un respiro, en un registro concreto dentro de la constelación formada por lo estético, lo cognitivo y lo crítico. Más aún, lo *informe* en la sociedad podría ser una condición que debería impugnarse más que celebrarse en el arte: una condición que se puede convertir en una forma para los propósitos de la reflexión y resistencia (como algunos pintores modernos intentaron hacer). Los

● artistas en cuestión citan frecuentemente a los situacionistas como un modelo de crítica, pero el Situacionismo valoraba la intervención precisa y la organización rigurosa por encima de todas las demás cosas. «La cuestión», arguye Huyghe, «no es tanto “¿qué?” como “¿a quién?” Se convierte en una cuestión de dirección.» Bourriaud también ve el arte como «un conjunto de unidades que el espectador-manipulador ha de reactivar». En muchos sentidos este enfoque es otro legado de la provocación de Duchamp, pero ¿y cuando tal «reactivación» es una carga demasiado grande para dejársela al espectador? Como sucedió con los anteriores intentos de involucrar directamente al público ■ (como en cierto Arte Conceptual), hay un riesgo de ilegibilidad, que podría devolver al artista como figura principal e intérprete primordial de la obra. En ocasiones, debe admitirse, «la muerte del autor» no ha significado tanto «el nacimiento del lector», como Roland Barthes especuló en su ensayo de 1968 del mismo título, como el aturdimiento del espectador. Más aún, ¿cuándo el arte *no* ha implicado discursividad y sociabilidad, al menos desde el Renacimiento? Tal hincapié podría exponerse a una extraña situación de debate e interacción perseguidos por sí mismos. La colaboración también es a menudo considerada como un bien en sí mismo: «La colaboración es la respuesta», ha señalado irónicamente el peripatético comisario Hans Ulrich Obrist, «pero ¿cuál es la pregunta?».

Quizá en el arte de hoy en día la discursividad y la sociabilidad han pasado a ocupar el primer plano porque parecen escasas en otras esferas (al menos en los Estados Unidos), y lo mismo podría darse por bueno con respecto a lo ético y lo cotidiano: es como si la idea misma de comunidad hubiera tomado una inflexión utópica. Ni siquiera los

públicos del arte pueden darse por descontado, sino que se los debe convocar cada vez, lo cual podría ser una razón por la que las exposiciones contemporáneas a veces parecen un trabajo de recuperación en socialización («ven a jugar, a hablar, a aprender con nosotros»). Pero si la participación parece amenazada en otras áreas de la vida, privilegiarla en el arte debe funcionar en parte como un sucedáneo compensatorio. En un determinado punto Bourriaud casi sugiere lo mismo: «Con los pequeños servicios que prestan, los artistas rellenan las grietas en la cohesión social». Y sólo cuando se pone más sombrío resulta más revelador: «A la sociedad del espectáculo le sigue por consiguiente la sociedad de los extras, donde todo el mundo se hace la ilusión de una democracia interactiva en canales de comunicación más o menos truncados». La situación en el mundo artístico global no parecería diferente.

Un impulso a archivar

Sin embargo, también hay aquí signos esperanzadores, no sólo por la aspiración utópica de este arte, sino también por su impulso a archivar, que podría considerarse como un paradigma tácito en la práctica contemporánea. Este impulso, que tiene muchos precedentes en el arte de posguerra, es manifiesto en una voluntad de hacer información histórica, a menudo perdida, marginal o suprimida, física y espacial, es más, interactiva, normalmente por medio de imágenes, objetos y textos encontrados y organizados en instalaciones. Como cualquier archivo, los materiales de este arte son encontrados pero también contruidos, públicos pero también privados, fácticos pero también ficticios, y a menudo se los reúne simplemente para la ocasión. Con frecuencia estas obras también manifiestan una especie de arquitectura de archivo, un complejo físico de información (como en los quioscos de Hirschhorn o las plataformas de Gillick), así como una especie de lógica de archivo, una matriz conceptual de cita y yuxtaposición. Hirschhorn habla de su proceso como uno de «ramificación», y gran parte de este arte sí se ramifica como un árbol o, más bien, como un alga o un «rizoma» (un término proveniente del filósofo Gilles Deleuze que otros como Gillick y Durant también utilizan). Quizá la vida de cualquier archivo sea cuestión de un crecimiento mutativo de esta clase, mediante conexión y desconexión, que este arte también revela. «Laboratorio, almacén, espacio de estudio, sí», ha señalado Hirschhorn, «yo quiero utilizar estas formas en mi trabajo para hacer espacios para moverse y para pensar infinitamente...»

El impulso a archivar es fuerte en Tacita Dean, que trabaja con diversos medios de los ámbitos de la fotografía, el dibujo y el sonido, ▲ pero primordialmente en películas y vídeos breves acompañados por textos que ella llama «aportes». Dean se interesa por personas, cosas y lugares que de alguna manera se han perdido, marginado o varado. Lo usual es que comience con uno de esos acontecimientos y lo rastree en sus ramificaciones dentro de un archivo en el que entra aparentemente por voluntad propia. Considérese *Girl Stowaway* (Polizona, 1994), una película en color y blanco y negro en 16 milímetros y que dura 8 minutos, con un aparte narrativo. Aquí Dean dio con la fotografía de una joven polizona llamada Jean Jeinnie, que en 1928 se metió en un barco llamado *Herzogin Cecilie*, que hacía la travesía de Australia a Inglaterra. Varios años más tarde el barco fue remolcado a la bahía de Starehole en la costa sur de Devon, donde finalmente se partió en dos.

El archivo de *Girl Stowaway* forma como un tejido de coincidencias. Primero Dean pierde la fotografía en una bolsa extraviada en Heathrow, otro «polizón» que más tarde aparece en Dublín. Luego, cuando se pone a investigar sobre Jean Jeinnie, oye ecos de su nombre en todas partes: desde el autor Jean Genet hasta la canción de David Bowie *jean Genie*. Cuando Dean viaja a la bahía de Starehole para indagar sobre el barco, en los acantilados que dominan la ensenada una niña es asesinada la misma noche que Dean pasa allí. *Girl Stowaway* es, por tanto, un archivo que incluye a la artista en cuanto archivera. «Su viaje fue de Port Lincoln a Falmouth», escribe Dean. «Tuvo un comienzo y un final, y existe como un pasaje registrado del tiempo. Mi propia peripecia no sigue ninguna narración lineal de esa clase. Comenzó en el momento en que encontré la fotografía, pero desde entonces no ha dejado de serpentear, a través de una investigación no planeada y sin un destino evidente. Se ha convertido en una entrada en la historia siguiendo la línea que divide el hecho de la ficción, y se parece más a un viaje por un submundo de intervenciones aleatorias y encuentros épicos que a cualquier lugar que yo reconozca. De lo que yo hablo es de la coincidencia, y de lo que se sugiere y de lo que no.» De este modo, el trabajo de archivar es también una alegoría del trabajo de archivar.

En otra pieza compuesta por película y texto, Dean cuenta la historia de otra figura perdida y encontrada. En 1968, un tal Donald Crowhurst, un hombre de negocios arruinado de Teignmouth, un pueblo costero de Inglaterra ansioso de reconocimiento turístico, fue animado a tomar parte en la Golden Globe Race para ser el primero en dar la vuelta al mundo en solitario y sin escalas. Pero ni el tripulante ni el barco, un trimarán bautizado *Teignmouth Electron*, estaban preparados, y a Crowhurst no tardaron en irle mal las cosas: falseó su cuaderno de bitácora, luego interrumpió todo contacto por radio. Comenzó a perder la noción del tiempo, y lo que escribía se convirtió en algo así como un incoherente discurso sobre Dios y el universo. Finalmente, Crowhurst saltó por la borda con su cronómetro, a apenas unos cientos de millas de la costa de Gran Bretaña.

Dean trata indirectamente este acontecimiento en tres cortometrajes. Los dos primeros, *Disappearance at Sea I and II* (Desaparición en el mar I y II, 1996, 1997) se rodaron en diferentes faros: en el primero, filmado cerca de Berwick, imágenes de las luces del faro alternan con vistas del horizonte vacío a medida que oscurece lentamente; en el segundo, filmado en Northumberland, la cámara, montada sobre el aparato del faro, ofrece un panorama continuo de un mar sin vida humana alguna. En la tercera película, *Teignmouth Electron* (2000), Dean viaja a Cayman Brac, en el Caribe, para documentar los restos del trimarán. Tiene «el aspecto de un tanque o de los huesos de un animal o de un exoesqueleto dejado por una extraña criatura ya extinguida», escribe. «Sea como sea, no se corresponde con su función, olvidado por su generación y abandonado por su tiempo.» En esta obra extendida, pues, «Crowhurst» es un término que implica otros en un archivo que revela un pueblo ambicioso, una carrera infausta, un malestar universal y un resto enigmático.

Y Dean deja que este archivo se siga ramificando. Durante su estancia en Catman Brac, tropieza con otra decrepita estructura que los lugareños apodan «la Casa Burbuja» [4], y documenta este «perfecto compañero» del *Teignmouth Electron* en otro cortometraje con texto (1999). Diseñada por un francés encarcelado por desfalco, la Casa Burbuja era «una visión de la vivienda perfecta contra los huracanes,



4 • Tacita Dean, *Bubble House (Casa Burbuja)*, 1999

Fotografía tipo R, 99 x 147 cm

con su forma de huevo que la hacía resistente al viento, extravagante y atrevida, con sus ventanas en cinemascopio dando al mar». Nunca acabada y deshabitada desde hace tiempo, ahora se encuentra en ruinas, «como un documento de otra era». «Me gustan estos extraños monolitos asentados en este no lugar», comenta Dean de otra «visión futurista fracasada» que ella ha recuperado como objeto de archivo, plenamente consciente de que «no lugar» es el significado literal de «utopía» y de que igualmente conjura un «no tiempo». En cierto sentido, todos sus objetos sirven de arcos de temporalidades inciertas, en las que el aquí y ahora de la obra funciona como una encrucijada entre un pasado inacabado y un futuro reabierto. Y en eso consiste el aspecto más extraordinario de este arte archivístico: su deseo de convertir visiones fallidas del pasado en guiones de futuros alternativos; en una palabra, de convertir el no lugar de los restos de archivo en el no lugar de la posibilidad utópica.

BIBLIOGRAFÍA

- BISHOP, Claire, «Antagonism and Relational Aesthetics», *October* 110 (otoño 2004).
 BOSSÉ, Laurence *et al.*, *Tacita Dean: 7 Books*, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 2003.
 BOURRIAUD, Nicolas, *Postproduction*, Nueva York, Lukas & Sternberg, 2002. y *Relational Aesthetics*, Dijon, Les Presses du Réel, 1998.
 ENWEZOR, Okwui (ed.), *Documenta 11: Platform 5*, Kassel, Hatje Cantz Verlag, 2002.
 McDONOUGH, Tom, «No Ghost», *October* 110 (otoño 2004).
 OBRIST, Hans Ulrich, *Interviews, Volume I*, Milán, Edizioni Charta, 2003.

mesa
redonda

La encrucijada del arte contemporáneo

RK: Hemos estructurado nuestros artículos sobre el arte del siglo xx según las perspectivas que cada uno tiende a favorecer; la de Hal es una visión psicoanalítica; la de Benjamin, una visión socio-histórica; la de Yves-Alain, una visión formalista y estructuralista; y la mía, una visión postestructuralista. Una manera de repasar el desarrollo del arte de posguerra es considerar lo que ha pasado con esas herramientas metodológicas: cómo ha crecido o disminuido su relevancia.

YAB: Ninguno de nosotros está casado con ningún método particular.

HF: Cierto: mi compromiso con el psicoanálisis no es tan fuerte como tú sugieres; el arte me ha llevado muchas veces a otra parte, metodológicamente, en general. Pero por lo que tú preguntas es por el *destino* de estos diferentes métodos en el arte y la crítica de posguerra.

En ese sentido, por lo que al psicoanálisis se refiere, el interés surrealista por el inconsciente perdura después de la Segunda Guerra Mundial, pero en un registro más privado que político. Muchos artistas, desde el

- ▲ Expresionismo Abstracto hasta Cobra, intentan abrir este inconsciente privado a una dimensión más colectiva; hay un giro, por ejemplo, desde una concentración freudiana en el deseo hasta un interés junguiano por los arquetipos. Pero ese movimiento no tarda en detenerlo, al menos en los Estados Unidos, el ascenso de la psicología del ego, y se produce otra reacción. Una aversión al ego privado como fuente de la producción artística es palpable desde el entorno de John Cage, Robert Rauschenberg y Jasper Johns hasta los minimalistas: en grados diferentes, todos ellos tratan de despsicologizar el arte y, teniendo en cuenta cuánto *pathos* hay en los títulos, uno puede entender por qué.

Una ironía del Minimalismo es que, a pesar de que haga al arte más público en su significado, más objetivo en su situación, también vuelve a poner al sujeto en juego en una perspectiva fenomenológica,

- incorporada al espacio. Y cuando posminimalistas como Eva Hesse pasaron a ocuparse de este sujeto general más complejo y a revelar que estaba marcado de manera diferente por la fantasía, el deseo y la muerte, el psicoanálisis regresa. Esto resulta explícito en los sesenta cuando las artistas y teóricas feministas cuestionan cómo el sujeto es dividido por la diferencia sexual, y cómo tal diferencia informa la producción y la contemplación del arte. El psicoanálisis es sumamente productivo para muchas feministas, aunque éstas también critican sus premisas, y lo mismo vale para algunos artistas y teóricos homosexuales a partir de entonces, así como para algunos críticos poscoloniales.

En un nivel más abstracto, el psicoanálisis ha llegado a comprender formas artísticas que a otros modelos se les escapan: por ejemplo, la persistente evocación del «objeto parcial» de Duchamp, pasando por Johns, Louise Bourgeois, Hesse y Yakoi Kesama, hasta llegar a muchos artistas de hoy en día. Sin embargo, el psicoanálisis no tiene la misma importancia en el periodo de posguerra: su presencia pasa por muchos altibajos según las cuestiones de la subjetividad y la sexualidad ocupan o se retiran del primer plano.

- YAB: Del destino de las herramientas metodológicas del formalismo y el estructuralismo durante el periodo de posguerra se habla en parte en mi introducción. En ella rastreo la transformación de una concepción morfológica del formalismo (à la Roger Fry en el periodo ▲ de preguerra, pero revivido por Clement Greenberg en la era de posguerra) en una estructuralista, y luego la transformación de la posición estructuralista en la «postestructuralista», que Rosalind a su vez explica en su introducción. Ella se ocupa de cuántos artistas a mediados de los setenta y comienzos de los ochenta encontraron en el «postestructuralismo» un poderoso aliado teórico que les ayudó a tratar determinados temas en su propia producción (a propósito, si, como hago con «posmodernidad», pongo entre comillas «postestructuralismo», es porque, hasta donde yo sé, los autores designados por esa etiqueta nunca la emplearon). Lo que aquí quiero subrayar es que el estructuralismo también dejó su huella en la producción artística de los sesenta. Sabemos que en Nueva York había un buen número de artistas que leían a Roland Barthes y a Claude Lévi-Strauss (por ejemplo, sus libros estaban en ● la biblioteca de Robert Smithson) y, algo quizá más importante, las novelas de la Nouveau Roman francesa (como las de Alain Robbe-Grillet), que se escribieron en un contexto estructuralista (Barthes fue el gran defensor de las primeras novelas de Robbe-Grillet). En muchos sentidos, este antisubjetivismo que constituye un elemento esencial del estructuralismo era paralelo a la tendencia despsicologizadora, que Hal acaba de mencionar, de muchos artistas opuestos al *pathos* del Expresionismo Abstracto en los ■ Estados Unidos o del *art informel* en Europa. El impulso anticomposicional por el que se caracteriza gran parte del arte minimalista producido desde mediados de los cincuenta –la actitud ◆ serial, el interés por los procedimientos indiciados, el monocromo, la retícula, la aleatoriedad, etc.– va de la mano con la revolución del estructuralismo contra el existencialismo.

Esto me lleva a la otra metodología aludida por Hal, que no aparece en nuestro cuarteto oficial: la fenomenología. Es muy interesante que la *Fenomenología de la percepción* de Maurice Merleau-Ponty se convirtiera en un libro de cabecera para muchos artistas (p. e., Robert Morris) y críticos (p. e., Michael Fried) estadounidenses poco después de publicarse en inglés el año 1962. La formación teórica de Merleau-Ponty era idéntica a la de Sartre y su existencialismo (los textos fundacionales para ambos eran las obras filosóficas de Edmund Husserl), pero Sartre tuvo un atractivo limitado para los artistas (principalmente en Europa, y sólo por un corto periodo). Me pregunto si eso no se debe a que, a diferencia de Merleau-Ponty, que escribió de manera muy hermosa sobre Ferdinand de Saussure, Sartre se mantuvo hostil frente a la posición estructuralista (por no mencionar su incómoda posición con respecto al psicoanálisis). En otras palabras, Sartre seguía presuponiendo un «sujeto libre» y, por tanto, no dejaba en parte de ser prisionero de la filosofía clásica de la consciencia heredada de Descartes. En cuanto tal no mantenía contacto con aquello de lo que muchos artistas se estaban ocupando después del

● **Expresionismo Abstracto** (su defensor en el mundo artístico de los Estados Unidos fue Harold Rosenberg, él mismo identificado con una formulación del *pathos* de la estética expresionista abstracta). Por el contrario, Merleau-Ponty, aunque conocía poco de la vanguardia artística de su tiempo (sus mejores páginas sobre arte se ocupan de Cézanne), tocaba puntos que preocupaban a los artistas de los sesenta.

RK: Hal, cuando Yves-Alain y yo comisariamos la exposición «L'Informe: Mode d'Emploi» [«Lo amorfo: modo de empleo»] en el Centro Pompidou el año 1996, pusimos de relieve la operación de «lo amorfo» en una gran cantidad de la producción artística desde Duchamp hasta Mike Kelley; para comprender esta amorfia, para nosotros era importante pensar el problema de la «desublimación», y el psicoanálisis seguía fresco, incluso era urgente, para esa investigación.

YAB: Es una cuestión de los diferentes usos del mismo modelo. Esto es algo que también aprendimos de Georges Bataille, de quien tomamos prestado el anticoncepto de lo *informe* o «amorfo». Bataille ■ se oponía a la manera literaria en que André Breton había aplicado el psicoanálisis a su Surrealismo, reduciendo el dinámico discurso de Freud a un tesoro de mitos y símbolos. Para Bataille los símbolos y los mitos habían de combatirse; eran ilusiones, por el lado de la ideología dominante de la representación, y el psicoanálisis era un medio de diseccionarlos y disiparlos. Su obra nos obligaba a repensar qué aspectos del psicoanálisis podrían dialogar con las prácticas artísticas que nos interesaban, cómo se lo podía usar para configurar una constelación diferente de objetos y conceptos que no se abordaban en otra clase de lecturas: en parte porque estaban involucrados en una operación de desublimación. Quizá sea ése el proyecto de cada uno en este libro: sugerir diferentes clases de reconfiguraciones.

Para Bataille el mismo modelo podía emplearse de un modo conservador y de un modo revolucionario (supongo que hoy en día no emplearíamos ese término); ésa es una constante en todos sus escritos, que se ocupaban no sólo del psicoanálisis sino también del marxismo, de Nietzsche, de Sade, y casi de cualquier otro sistema

filosófico o modo de interpretación que abordó. Y yo creo que esto tiene que ver con nuestro enfoque aquí. Por ejemplo, a comienzos de los ochenta Hal escribió un ensayo en el que hacía hincapié en que en ■ arte había dos clases de «posmodernidad», una autoritaria y una progresista, y también escribió en un sentido parecido sobre los divergentes legados del Constructivismo ruso y el Minimalismo. Esto está estrechamente relacionado con lo que he mencionado sobre las dos clases de formalismo, morfológico y estructural.

HF: Quizá la «desublimación» es una manera de plantear la cuestión de la historia social del arte en el periodo de posguerra. El ataque a las formas reificadas y los significados a la Bataille es una versión del proceso, pero está también el espectro de la «desublimación represiva» en el sentido marxista de Herbert Marcuse. ¿Cuáles son los efectos sociales cuando las formas artísticas y las instituciones culturales se desubliman; es decir, cuando las energías libidinales las agrietan? No siempre es un acontecimiento liberador; puede también abrir esas esferas a una recanalización despolitizada del deseo por «la industria cultural».

BB: Como desarrollo en mi introducción, en la historia del arte de posguerra la dialéctica de la sublimación y la desublimación desempeña un papel enormemente importante. Quizá es incluso una de las dinámicas centrales del periodo, más desde luego que en la historia de las vanguardias de preguerra. Diferentes teóricos la definen de formas diferentes, como una estrategia vanguardista de subversión y como una estrategia de la industria cultural para lograr la incorporación y la sujeción. Un eje en torno al cual gira esta dialéctica más programáticamente en el periodo de posguerra que nunca antes es la relación de la neovanguardia con el aparato siempre en expansión de la dominación de la industria cultural; como en el de los cincuenta, en el contexto del Independent

● **Group** en Inglaterra, por ejemplo, en las primeras actividades ■ del *Pop Art* en los Estados Unidos las imágenes y las estructuras de apropiación de la producción industrial se convirtieron en uno de los métodos con los que los artistas intentaron recolocarse entre un modelo humanista de bancarrota de las aspiraciones vanguardistas y un aparato emergente cuyo potencial totalitario quizá no había sido visible al principio. La desublimación en Inglaterra sirvió como estrategia radical simultáneamente para popularizar la práctica cultural y para reconocer como dominantes las condiciones de la experiencia colectiva de la cultura de masas. La desublimación en Andy Warhol, por contra, operó más en el seno del proyecyo de una aniquilación final de cualesquiera aspiraciones políticas y culturales que pudieran haber albergado aún los artistas del periodo inmediato de posguerra.

Por esquemático que pueda sonar, mi propia obra se sitúa, metodológicamente, entre dos textos: uno de 1947, *La dialéctica de la Ilustración* de Theodor Adorno y Max Horkheimer, en particular el capítulo sobre «La industria cultural», y el otro de 1967, *La sociedad* ◆ *del espectáculo*, de Guy Debord. Cuanto más pienso en esos textos, más parecen historizar los últimos cincuenta años de producción artística, pues demuestran cómo los espacios autónomos de la representación cultural —los espacios de la subversión, de la

resistencia, de la crítica, de las aspiraciones utópicas— son gradualmente erosionados, asimilados o simplemente aniquilados. Esto es lo que ocurrió en el periodo de posguerra con la transformación de las democracias liberales en los Estados Unidos y en Europa: desde mi perspectiva, se ha cumplido amargamente no sólo la prognosis de Adorno y Horkheimer en 1947, sino también la aún más nihilista prognosis de Guy Debord; hasta con creces. La situación de posguerra puede describirse como una teleología negativa: un desmantelamiento constante de las prácticas, los espacios y las esferas de la cultura autónomos, y una perpetua intensificación de la asimilación y la homogeneización, hasta el punto de que hoy en día asistimos a lo que Debord llamaba «el espectáculo integrado». ¿Dónde deja eso las prácticas artísticas de la actualidad, y cómo podemos, en cuanto historiadores y críticos de arte, abordarlas? ¿Sigue habiendo espacios situados fuera de ese aparato homogeneizador? ¿O tenemos que reconocer que muchos artistas no quieren que se los sitúe fuera de él?

HF: ¿Estás contento con la finalidad de esa explicación?

YAB: Es un diagnóstico difícil (después de todo, Debord se suicidó), pero creo que todos lo compartimos hasta cierto punto.

HF: Sí, pero si se le da toda la razón a Adorno y/o a Debord, poco más se puede decir.

BB: La última afirmación que hice me la tomo en serio: no estoy concluyendo que todos los artistas actuales definan sus obras como inextricablemente integradas y afirmativas. La capacidad artística seguiría pudiendo existir no sólo para reflexionar sobre la posición que la obra de arte asume en el sistema más amplio de las representaciones infinitamente diferenciadas (la moda, la publicidad, el entretenimiento, etc.), sino también para reconocer su susceptibilidad de integrarse en esos subconjuntos de control ideológico. Y, sin embargo, si hay prácticas artísticas que continúan al margen de este proceso de homogeneización, estoy menos convencido que nunca de que puedan sobrevivir y de que, en cuanto críticos e historiadores, podamos apoyarlas y sostenerlas de una manera sustancial y eficaz, impedir su marginación total.

HF: Volvamos la vista a ejemplos de las últimas décadas en los que se proponían alternativas críticas. Indicar algunos «proyectos incompletos» podría ayudarnos a mirar hacia delante.

BB: Sí: ¿qué lugar ocupa la práctica neovanguardista en la actualidad por comparación a la que tenía en, por ejemplo, 1968? ¿O incluso en los setenta, cuando la relativa autonomía de esa práctica desempeñaba un papel en la esfera pública burguesa liberal como sede de la experiencia y la subjetividad diferenciadoras? Entonces el Estado, los museos y las universidades la apoyaban, o al menos se la tomaban en serio. Como en los ochenta, la producción artística estaba subsumida en la práctica más amplia de la industria cultural, en la que ahora funciona como producción de mercancías, cartera de inversiones y entretenimiento. Considérese a Matthew Barney bajo este aspecto: aún más que Jeff Koons, es él quien ha articulado, vale decir explotado, esas tendencias. En ese sentido, para mí es un artista proto-totalitario, un Richard Wagner americano de poca monta que

mitifica las condiciones catastróficas de la existencia durante el capitalismo tardío.

HF: Una vez más, ¿podemos matizar la posición adorniana según la cual la esfera cultural totalitaria es simplemente continuada en la industria cultural estadounidense, y esa industria ha subsumido por entero al arte?

YAB: En el periodo subsiguiente a 1968 —y antes también— hubo expresiones enérgicas de libertad artística...

BB: Por supuesto, en los Estados Unidos hay una importante cultura artística tras la guerra: desde el Expresionismo Abstracto, pasando por el *Pop* y el Minimalismo, hasta el Conceptualismo como poco. Eso se ha de tener en cuenta. ¿Por qué fue posible? Porque los Estados Unidos eran una democracia liberal en su máximo nivel de diferenciación. Pero nada más.

HF: Otras posibilidades se abrieron también en otras partes del globo, especialmente en diversos encuentros con diferentes modernidades. Por ejemplo, Yves-Alain se ocupa de la elaboración del

▲ Constructivismo entre los neoconcretistas en Brasil, así como de la *performance* según Pollock con los artistas Gutai en Japón. Esas prácticas solas matizan la vieja historia de un simple desplazamiento de Europa a Norteamérica o, incluso de un modo más reduccionista, de París a Nueva York. Es una explicación alternativa de *différance* cultural: de prácticas vanguardistas en otros tiempos y lugares.

YAB: Al principio, no obstante, el paradigma habitual no cambia mucho: durante al menos dos décadas esas actividades vanguardistas en varios continentes siguen definiéndose en relación con los viejos centros. Por ejemplo, los brasileños siguen mirando a París, y para Gutai todo es Nueva York, Pollock en especial, todo lo que ellos ven en las fotografías de Hans Namuth. Sólo más adelante, una vez tienen alguna historia de su propia manera de trabajar, renuncian a la relación competitiva con los viejos centros. En este sentido, 1968 marca una fecha muy importante: hay una extraordinaria internacionalización no sólo de la rebelión política sino de su secuela artística, con la inestabilidad política en toda Europa, los Estados Unidos y otras partes (la Primavera de Praga y su aplastamiento por la Unión Soviética; la convención demócrata de Chicago seguida por violentos disturbios, etcétera), todo en el contexto de la Guerra de Vietnam. Ésta fue un poderoso aglutinante político de las mentalidades progresistas de todo el mundo, no lo olvidemos, y ciertos aspectos de la situación presente son reminiscencias de ese periodo: especialmente el hecho de que la administración Bush haya unificado a una buena parte del mundo contra el imperialismo estadounidense. Por supuesto, queda por ver si este «internacionalismo negativo» tendrá consecuencias directas en la esfera cultural.

HF: Mucho antes de 1968, el periodo de posguerra asistió a una resurrección internacional de algunos movimientos —como Dadá, el • Surrealismo y el Constructivismo—, que ante todo eran internacionales en ambición. Ya sólo la Bauhaus vivió varias vidas en diferentes lugares después de la Segunda Guerra Mundial. Esto lo complica más

▲ un movimiento centrífugo de París a Nueva York. Cobra, por ejemplo, inicia un desplazamiento parcial desde París a otras ciudades europeas; y luego, por poner otro ejemplo, en Italia aparece el *Arte Povera*. Así que el mapa de Europa se reordena, París se relativiza como capital del arte, lo cual no es decisivo, pero sí significativo. En los Estados Unidos se produce también un reordenamiento, con una relativización similar de Nueva York, especialmente por las aportaciones de artistas instalados en California: de artistas de la

- *performance* y el *assemblage* en San Francisco y Los Ángeles, y luego también del *pop* californiano y de los artistas abstractos.

BB: Sí, pero si volvemos a la actualidad, ¿qué vemos? Fijaos en Michael Asher, en muchos sentidos la más radical de las figuras comprometidas con la crítica institucional de los sesenta en adelante y desde hace mucho tiempo establecida en Los Ángeles: a la mayor parte de su obra ahora no se le presta atención; la radicalidad misma de su contestación parece olvidada. Evidentemente, la complejidad de la obra de Asher parece plantear, ahora más que nunca, insuperables obstáculos a su recepción dentro de los actuales parámetros del mundo del arte. Así que, lo mismo que sucede con la represión social en sentido amplio, la manera de responder a la obra es simplemente erradicarla de la memoria histórica y aislar a su productor como un marginado. Y

- Daniel Buren, otro artista radical de la crítica institucional, es el equivalente en el lado europeo, sólo que Buren se ha transformado ahora, voluntariamente, en un artista estatal afirmativo a fin de evitar la suerte corrida por Asher.

HF: Una vez más, ¿no puede matizarse tu explicación? Por sí sola comporta una teleología que es reduccionista, más aún, derrotista.

RK: Quizá una explicación diferente ayude, aunque puede que no sea menos calamitosa. En mi opinión, la posmodernidad, entendida a través del prisma del postestructuralismo, constituyó una gran crítica del pensamiento esencialista, de lo que es propio de una categoría o actividad dadas. Aniquiló la idea misma de la autodesignación y lanzó un ataque especialmente fuerte contra la idea del medio (esto es explícito en el ensayo de Jacques Derrida «La ley del género»). Así que el medio cayó víctima de un asalto concertado por parte de los pensadores más sofisticados de los sesenta y setenta, y esa crítica se sumó a un ataque similar en el Arte Conceptual contra la especificidad para el medio en el arte (que la pintura se ocupara sólo de las formas de la pintura, etcétera.); esto lo apoyó a su vez la recepción de Duchamp en aquel momento, lo que no hizo sino subrayar el desprecio conceptualista por el medio. Y luego el video entró en el campo de la práctica estética, lo cual perturbó también la idea del medio (encontrar la especificidad del video es muy difícil). Así que el postestructuralismo, el arte conceptual, la recepción de Duchamp, el videoarte: juntos desmembraron el concepto del medio.

El problema es que este desmembramiento luego se convirtió en una especie de posición oficial (la preponderancia del arte de la instalación es un signo de este estado de cosas), y ahora es un lugar común tanto entre los artistas como entre los críticos: se entiende como algo dado. Y si como crítico tengo ahora alguna responsabilidad, es la de

disociarme de este ataque contra el medio y resaltar su importancia, es decir, la de la permanencia de la modernidad. No sé si el postestructuralismo me ayudará a ello y, por tanto, no sé si puedo mantener mi anterior compromiso con esta opción metodológica.

HF: Ésa es una posición extraña en la autora de «La escultura en el campo expandido» —entre otros ensayos que teorizaban las dimensiones de intermediación y de interdisciplinariedad de la posmodernidad—. ¿Qué entiendes ahora por «medio»? A buen seguro que no la especificidad para el medio en un sentido greenbergiano.

RK: No; para mí es el soporte técnico de la obra. No hace falta que sea un soporte tradicional —como el lienzo, que es el soporte de la pintura al óleo, o el armazón metálico, que es el soporte de la escultura modelada—. Un medio fundamenta una producción artística y procura un conjunto de reglas para esa producción. Puede ser complicado aunque parezca simple; un buen ejemplo es el empleo que hace Ed Ruscha del automóvil como un tipo de medio: es un soporte

- ▲ coherente de su obra. Su temprano libro de fotografías, *Twenty Six Gasoline Stations [Veintiséis gasolineras]* (1962), documenta una buena cantidad de gasolineras en sus viajes de Oklahoma City a Los Ángeles y vuelta; esa idea le dio una regla para hacer su libro. Una vez más, un medio es una fuente de reglas que impulsa la producción pero también la limita, y devuelve la obra a una consideración de las reglas mismas.

HF: Esta noción de medio me sigue pareciendo un poco arbitraria, casi desprovista de motivación histórica, no digamos de convención social. A ese respecto no está claro hasta qué punto podría ser un correctivo a la condición relativista del arte contemporáneo. Sin duda, un medio es un contrato social con un público, así como un protocolo privado para la producción de formas.

RK: A veces sólo parece arbitrario. En un punto de su obra Ruscha podía utilizar casi cualquier cosa como soporte para el color: extracto de arándanos, crema de chocolate, grasa de carro y caviar. Lo que hizo con este revoltijo comestible fue llenar una carpeta de grabados (en realidad, son hojas de papel manchadas) titulada «Stains» [«Manchas»], y esas obras entraron en la historia de la

- pintura manchada: desde Pollock hasta Helen Frankenthaler y la pintura de campos de color. Yo lo devolví de lo arbitrario a la historia del arte reciente.

YAB: Si te entiendo bien, es una cuestión no tanto de la materialidad del medio como del concepto del medio. El medio puede fluctuar de una serie de obras a otra, pero el artista ha de tener un conjunto de reglas para trabajar.

RK: La idea de un conjunto coherente de reglas significa que la estructura de la obra será recurrente, que generará análogos del medio mismo.

HF: Ahora tu definición de medio suena formalista tanto como arbitraria.

RK: Sin la lógica de un medio el arte corre peligro de caer en el *kitsch*. La atención al medio es una manera con que la modernidad trató de defenderse a sí misma frente al *kitsch*.

RK: Ahora eso es realmente el retorno de Greenberg.

YAB: Como concepto, el *kitsch* parece muy pasado de moda: ha sido reemplazado por el espectáculo.

RK: Yo no creo que esté pasado de moda en absoluto. Lo *kitsch* es lo prostituido, y eso lo vemos por todas partes. Por otro lado, la de Greenberg era una condena general de lo *kitsch*, y, como Yves-Alain ha apuntado en otro lugar, algunas prácticas *kitsch*, como el empleo que hace Lucio Fontana de la cerámica o el empleo del color por Jean

- ▲ Fautrier, parten del supuesto de que el arte «avanzado», como las composiciones cubistas o los elegantes monocromos, es el epitome del buen gusto. Las últimas pinturas de Francis Picabia son otro caso de movilización del *kitsch*. ¿Y cómo podemos hablar de un artista
- como Jeff Koons sin recurrir al concepto de *kitsch*?

BB: No estoy de acuerdo con muchas de las cosas que has dicho. Me gustaría compartir tu demanda de una continuación de la modernidad –más que volver la vista a su desaparición con una actitud melancólica–, pero que uno pueda conservar sus prácticas no es una cuestión de decisiones voluntaristas en la esfera cultural. Lo que es estéticamente alcanzable no está bajo el control de los críticos ni de los historiadores, ni siquiera de los artistas, a menos que la práctica artística haya de convertirse en una mera reserva, un espacio de autoprotección. E incluso ahí hay problemas. Podríamos sostener que

- Brice Marden, por ejemplo, o Gerhard Richter conservan un espacio de exención para la pintura de una manera relativamente creíble,
- ◆ como hace Richard Serra en escultura. Pero en el momento en que formalizan esa posición, lindan con una posición conservadora que contradice su proyecto inicial. Y la pregunta se convierte en si conservar la modernidad es deseable, aun si fuera posible.

HF: Yo tampoco estoy conforme con esta historia de una modernidad de la especificidad para el medio, seguida de una condición posmedio, que luego se recupera en cierto sentido por una renovación del medio, incluso en un sentido ampliado. En el periodo de posguerra hay múltiples rupturas que no pueden suturarse tan fácilmente. Una transformación tiene que ver con el eclipse de la tensión misma entre vanguardia y *kitsch* en que Rosalind sigue insistiendo. Muchos artistas –quizá la mayoría menores de cincuenta años– dan por supuesto que esa dialéctica ahora está superada, que tienen que trabajar en las condiciones que impone el espectáculo. Eso no quiere decir que capitulen, aunque también vemos ejemplos extravagantes de esa aceptación. (El espectáculo es la lógica misma de un Matthew Barney, su «medio» si quieres, y para muchos él le saca su partido.) Algunos artistas también encuentran grietas productivas en esta condición; no es tan de una pieza como Benjamin la hace aparecer.

BB: Danos un ejemplo.

- ★ **YAB:** Antes estaba Warhol. Ésa es una razón por la que se hizo tan importante para los artistas posteriores: ellos entendieron cómo manejaba el espectáculo.

BB: Sí, era el oráculo del porvenir.

HF: Espero que no te refieras a que Warhol no era más que un creador de espectáculo. Por citar sólo un ejemplo de su obra, ¿hay

una afloración más crítica del lado oscuro del espectáculo que sus imágenes de 1963 de la consumista «muerte en América»; o los accidentes de tráfico o las víctimas del botulismo? U otro ejemplo ya mencionado, los fotolibros de Ruscha de los sesenta: no los veo tan afirmativos del paisaje automovilístico como mercancía (como tantas veces se ha afirmado); lo que muestran es el aspecto nulo de éste, o documentan su espacio como unas propiedades demasiado cuadrículadas, o ambas cosas. Otro ejemplo es Dan Graham,

- ▲ también importante para los artistas jóvenes: su *Homes for America* (1966-1967), por ejemplo, indica cómo la lógica serial del Minimalismo y el *Pop* ya funcionaba en la sociedad capitalista en sentido amplio, en concreto en el desarrollo de las casas suburbanas de diseño único. Ahí, en la semejanza en cuanto a la lógica de la producción entre el arte de vanguardia y el desarrollo capitalista, Graham fue capaz de señalar la posibilidad de penetración crítica y de innovación artística. Y podrían citarse otros muchos ejemplos: en
- Fluxus, por ejemplo, y también en obras más próximas al presente. Cindy Sherman ha generado su arte a partir de un juego ambivalente con los restrictivos tipos de mujeres ofrecidos por el espectáculo. Mike Kelley ha producido el suyo a partir de una exploración fascinada de las subculturas díscolas de «adultos disfuncionales» que el espectáculo no siempre puede ocultar. Y, con estas chabacanas instalaciones de objetos *kitsch*, fotos de fans y láminas de latón,
- Thomas Hirschhorn hace todo lo que puede (en esa gran vieja línea de Marx) por que «las condiciones reificadas de la vida dancen una vez más [...] al son de su propia melodía». Etcétera. Así que podemos decir que los artistas no han diagnosticado el problema y producido obras que lo aborden.

YAB: Sin embargo, quizá las condiciones ahora han vuelto a cambiar y, en lugar de una oposición polar a la Adorno entre el resistente arte elevado y la basura de la cultura de masas, ambos se han convertido, en el contexto de los medios de comunicación globales, en otros tantos bits en la red planetaria. El paradigma no es ya la resistencia frente a la disolución: la resistencia es inmediatamente disuelta en la nueva situación. Los artistas jóvenes no son necesariamente suicidas en esto (en eso estoy de acuerdo); quieren hacer algo con ello.

BB: Desde luego, artistas tan diversos como Allan Sekula, Mark Lombardi y Hirschhorn abordan las condiciones de la producción artística bajo el mando de una forma intensamente expansionista del imperialismo tardocapitalista y empresarial, ahora generalmente identificados con el término anodino y absurdo de «globalización». Todos ellos han conseguido articular el hecho de que la ideología del Estado-nación y los modelos tradicionales de la construcción convencional de la identidad ya no están disponibles para la producción cultural relevante, pues la internacionalización de la cultura empresarial no desearía otra cosa que una retirada cultural a los modelos míticos de las formaciones compensatorias de identidad. Al mismo tiempo, tales artistas han hecho una de sus prioridades *moverse entre* las enormemente complejas redes de las intersecciones políticas, ideológicas y económicas que constituyen las formas supuestamente liberadoras de la globalización. Con ello consiguen un análisis crítico de fenómenos presentados generalmente por los medios de comunicación, pero también por

organizadores y funcionarios culturales, como un logro emancipatorio y casi utópico.

Pero la globalización no es más que uno de los factores impulsores. Hay al menos otros dos. Uno es el desarrollo tecnológico, que pone a los artistas, historiadores y críticos de hoy en día frente a problemas que ninguno de nosotros preveía en los sesenta o setenta. El otro factor es más complejo, y es difícil no parecer partidario de las teorías conspirativas con respecto a él: el mismo constructo de una esfera oposicional de artistas e intelectuales parece haber sido eliminado; desde luego, esto es cierto en el ámbito de la producción cultural. Esa producción está ahora homogeneizada como un campo económico de inversión y especulación por derecho propio. La antinomia entre artistas e intelectual por un lado y la producción capitalista por otro ha sido aniquilada o ha desaparecido por desgaste. Hoy estamos en una situación política e ideológica que, aunque no del todo totalitaria, apunta a la eliminación de la contradicción y el conflicto, y esto urge a repensar lo que la práctica cultural puede hacer bajo las condiciones totalizadoras de la organización capitalista plenamente avanzada.

HF: La aceleración de las nuevas tecnologías durante la posguerra ya era evidente a comienzos de los sesenta, y la abordaron no sólo gurús mediáticos como Marshall McLuhan, sino también artistas comprometidos con el Minimalismo, el *Pop* y otros movimientos. Estos artistas trataron materiales nuevos y/o no artísticos (p. e.,

- ▲ Donald Judd y el plexiglás, Dan Flavin y las luces fluorescentes, Warhol y la serialidad de las serigrafías), sin salirse de los formatos de la escultura y la pintura, de la mejor forma para registrar sus efectos. Estos ejemplos (por no hablar del vídeo) sugieren que los «nuevos medios» tienen ya una historia compleja en el arte de posguerra; es más, toda la historia está llena de «nuevos medios». De modo que ¿son las consecuencias de los «nuevos medios» realmente tan totales hoy día? Por ejemplo, ¿no hay aquí una dialéctica, por débil que pueda parecer, por la que los «nuevos medios» también producen como subproducto formas pasadas de moda; formas pasadas de moda que entonces pueden erigirse como cifras de experiencias estéticas y sociales superadas o suprimidas que los artistas contemporáneos pueden recuperar críticamente? Junto a la aceptación de los «nuevos medios» hay una recuperación de modas desplazadas que
- se pueden considerar como un archivo de subjetividades y socialidades pasadas.

Doy por descontado que estos intentos de abrir la historia cultural con medios antiguos son humildes, y desde luego parecen superados por la atención institucional dada a los «nuevos medios». Tengo en mente extravagancias tecnófilas como las recientes instalaciones videográficas de Bill Viola, que parecen querer producir lo que Benjamin llamó en una ocasión, en los treinta en relación con el cine, «el mirlo blanco en el terreno de la tecnología»; esto es, el efecto de inmediatez espiritual con los medios de la mediación intensiva. Este efecto es una especie de tecno-sublime que aplasta el cuerpo y el espacio, pero que hoy día va bastante más allá de la simple distracción (la preocupación de Benjamin en los treinta) hasta la inmersión absoluta. Una experiencia inmersiva, incluso mesmérica,

parece ser el efecto deseado por gran parte del arte actual (se ve también en mucha fotografía digital), y es muy popular, en parte porque estetiza, o «artificializa», una experiencia ya familiar: las intensidades alucinantes producidas por la cultura de los medios de comunicación en sentido amplio. En este arte lo que nos llega es la avalancha de efectos especiales junto con la plusvalía de la estética. No obstante, también hay artistas que esbozan un proyecto diferente, de nuevo una especie de arqueología de formas pasadas de moda, y, lo que resulta muy interesante, lo hacen así en el cine, ahora que el cine ya no es el medio del futuro, ni siquiera del presente, sino que está tocado por el arcaísmo.

BB: ¿Artistas como...?

- ▲ **HF:** Stan Douglas, Tacita Dean, Matthew Buckingham, por mencionar sólo unos pocos.
- **RK:** Otro artista comprometido con lo pasado de moda es William Kentridge.
- **HF:** Así es. Y una razón por la que James Coleman es tan interesante para artistas más jóvenes es que ha explorado con coherencia los espacios sociales de medios pasados de moda. Podríamos argüir que el carácter separado de estos espacios es ilusorio, que la industria cultural está siempre ahí para recolonizarlos, pero no deberíamos decir que nunca estuvieron de actualidad.

BB: Esa recuperación la hemos visto ya con el Surrealismo y la publicidad.

HF: Por supuesto, pero no deberíamos declarar clausurada para siempre la dialéctica.

YAB: Lo pasado de moda es resistente sólo hasta cierto punto y sólo durante cierto tiempo. A mí me impresionó saber que los cineastas radicales Jean-Marie Straub y Danièle Huillet se niegan al vídeo y el DVD: quieren que sus películas sólo se proyecten en pantalla. ¿Cuánto tiempo pueden mantener esa posición y no caer en el olvido? En este sentido, son el equivalente de Asher en el universo del cine.

RK: Pero la manera de que lo pasado de moda funcione es que las nuevas tecnologías —quizá incluso el DVD— fracasen, o al menos sean superadas, pasen de moda también. ¿Qué hará Coleman, por ejemplo, cuando Kodak deje de hacer proyectores de diapositivas? Se estén pasando de moda frente a la proyección digital y el PowerPoint.

YAB: La digitalización de las imágenes va a ser el esperanto de la globalización. Hay una uniformización del formato en el nivel de la producción y la distribución. Los artistas jóvenes quieren hacer frente a ese marco.

BB: Para volver por un momento a la oposición de Bill Viola y James Coleman: revelan dos tendencias que son muy complejas en su relación. Una es la intensificación del deseo de mito: ahí radica el secreto del éxito de Viola. Él consigue revestir la representación tecnológica con imágenes mitológicas, incluso con la experiencia religiosa...

HF: Podemos ver esa clase de reencantamiento cultural a través de los medios en todas partes. Benjamin veía una dimensión fascista en esta inmediatez manipulada, y quizá eso sigue siendo cierto.

RK: Viola concibe el monitor de video como una caja negra ideada como una analogía de la propia cabeza del espectador: el espacio psíquico exteriorizado como entorno físico. Una vez que el espacio físico se convierte así en espacio psicológico (nótese que no estoy diciendo espacio fenomenológico), toda conexión con la realidad de su medio artístico queda disuelta.

HF: Correcto: es una experiencia «falsamente fenomenológica», una experiencia reelaborada, preparada, que se nos devuelve de una manera muy mediada: como inmediata, espiritual, absoluta.

RK: En ese sentido, el concepto de *kitsch* vuelve a ser relevante.

BB: Ésa es la tendencia peligrosa. Frente a ella Coleman consigue unir dos cosas que parecen mutuamente excluyentes, a saber: la dimensión mnemotécnica del arte y un formato tecnológico de la representación. Esto es extraordinariamente importante en la actualidad; y, sin embargo, como acabamos de señalar, el potencial de explotar lo mnemotécnico a través de lo pasado de moda es sumamente frágil. En lo mnemotécnico no hay más resistencia innata que en lo pasado de moda: ambos son muy precarios. Sabemos que la dimensión mnemotécnica en arte (intrínseca a la modernidad desde Baudelaire) es la más susceptible de fetichización y espectacularización, como ha probado ampliamente una obra como

▲ la de Anselm Kiefer. Por un lado, el esfuerzo por retener o reconstruir la capacidad de recordar, de pensar históricamente, es uno de los pocos actos que pueden oponerse a la casi totalitaria puesta en práctica de las leyes universales del consumo. Por otro, como demuestran artistas como Viola y Barney, dejar la capacidad estética de construir imágenes de la memoria a las voraces demandas de un aparato que carece por entero de la capacidad de recordar y de reflexionar históricamente, y hacerlo en la forma de un mito resucitado, es un camino casi infalible al éxito en el actual mundo artístico, especialmente con su reciente rama de «la industria de la memoria».

HF: Ahí hay otro peligro. Como tú sugieres, lo mnemotécnico cae fácilmente en lo conmemorativo, es decir, en una demanda de que lo histórico se monumentalice, y hoy día muchas veces lo que se monumentaliza es lo traumático. El principal ejemplo, entre otros, es el diseño del New Trade Center de Daniel Libeskind, con su vasta zona conmemorativa y el inmenso chapitel de vidrio: el trauma histórico se hace aquí no sólo monumental, sino también espectacular y triunfal. De un modo bastante paradójico, pues, podría no haber contradicción entre una fijación cegadora en el trauma histórico y una industria cultural que produce amnesia histórica como condición previa de un consumo siempre renovado (al lado del monumento conmemorativo estarán los habituales Gap, Starbucks, etc.). Esta contradicción contrasta fuertemente con la dimensión utópica de tanto arte y arquitectura modernos de comienzos del siglo xx que también experimentaron grandes traumas: parecemos vivir en una cultura fijada en pasados horribles, no en una cultura deseosa de transfigurar futuros. Desde mi perspectiva, sus efectos políticos son desastrosos:

vivimos bajo el temor represivo de chantajes antidemocráticos «11-S», «guerra contra el terrorismo», etc.).

RK: En los noventa la cuestión del trauma se convierte en una especie de moda intelectual. En esencia, es una manera de reinsertar al sujeto en los discursos de la historia y la cultura. El discurso del trauma reconstituye efectivamente al sujeto: aun cuando sea un sujeto en cierto modo ausente, por definición no alerta al acontecimiento traumático. Esta manera de privilegiar al sujeto vuelve a deslizarse en una reconstitución del sujeto biográfico, y ese proyecto es muy sospechoso desde una perspectiva postestructuralista.

HF: Sin embargo, en cierto sentido la crítica postestructuralista del sujeto biográfico se continúa en la concepción psicoanalítica del sujeto traumatizado, aun cuando, desde otro ángulo, también aquí se le recupere. No creo que los dos discursos sean tan opuestos como tú sugieres: ambos se deciden por elusiones y crisis –o aporías– de una manera que a veces sugiere otra versión contemporánea de lo sublime.

BB: ¿Pero por qué mantenerse en una crítica postestructuralista del sujeto ahora, o incluso entonces? ¿No es evidente que tal crítica impide no sólo una reflexión sobre los fundamentos históricos de la cultura de posguerra, sino también una comprensión de sus condiciones traumáticas?

▲ **YAF:** ¿Por qué dices eso? ¿Cómo impediría Michel Foucault, por ejemplo, una comprensión de esa clase?

BB: Hasta donde sé, Foucault no reflexionó sobre esas condiciones de la cultura de posguerra de la misma manera que Adorno, por ejemplo, hizo a partir de los cuarenta. La crítica de Adorno está siempre dirigida a la práctica cultural y al sujeto en la sociedad europea y estadounidense posholocausto.

YAB: La crítica de la subjetividad que hace Foucault no implica ninguna disyunción de las luchas históricas. Él estaba muy comprometido políticamente, como sabéis, especialmente en la época en que estaba escribiendo *Vigilar y castigar* y reflexionando sobre la naturaleza del poder. Y a través de su compromiso político, particularmente en el bando de los prisioneros en lucha por sus derechos, llegó a prestar mucha atención a la manera en que la memoria colectiva –especialmente lo que él llamaba la «memoria popular»– se ve violentamente borrada por el Estado y los medios de comunicación. Por eso es probablemente por lo que, a diferencia de Adorno, él era muy renuente a singularizar el holocausto como una especie de límite absoluto del mal. Y eso es probablemente lo que le impidió, al contrario que a Adorno, ser sordo al levantamiento estudiantil de 1968.

HF: Estoy de acuerdo, pero la crítica postestructuralista del sujeto fue también cuestionada de otros modos. Se la vio sólo preocupada por una clase particular de sujeto, crítica ésta iniciada por la teoría feminista y que avanzó en el discurso poscolonial. Ambos sostenían que había muchos grupos que aún no habían accedido a los mismos privilegios que la crítica postestructuralista quería poner en duda o prescindir totalmente. ¿Por qué criticar una sumisión, argüían estos grupos, antes negada?

BB: Ése era un argumento muy importante.

HF: Sí, y otro problema con la crítica postestructuralista del sujeto era que a veces se la convertía en un cliché sobre la construcción del sujeto –que todos estamos conformados, de arriba abajo, socialmente– y esta reduccionista versión de la crítica postestructuralista no era lo bastante resistente a la modelación consumista del sujeto: que se nos puede hacer y rehacer continuamente en términos de nuevas ropas, automóviles y cocinas, y también de arte. Para muchas personas, «posmodernidad» no es mucho más que consumismo de alto nivel.

▲ **BB:** La recepción de Cindy Sherman, por ejemplo, apoya esa explicación.

HF: Tal como yo lo veo, el interés en los noventa por un sujeto traumático –un sujeto fijado por el trauma, estancado en la abyección– fue en parte una reacción a esa versión consumista del sujeto construido. Ponia en cuestión la idea de que nos limitamos a flotar en medio de tantas combinaciones de signos y mercancías. Así que, por reduccionista que pueda parecer ahora y, por tanto, nefasto, en cierta medida el discurso del trauma sí tenía razón, quizá incluso desde el punto de vista político, y ahí Cindy Sherman fue importante (no es como si estuviera ciega a cómo se estaba recibiendo su obra).

BB: Tu primer argumento sobre la cautela poscolonial con la crítica postestructuralista ofrece una vía de retorno a la cuestión de la globalización. Hubo un movimiento de apertura de prácticas e instituciones en Europa Occidental y los Estados Unidos: de reconocimiento de que la representación cultural puede ser también una forma de representación política. Con un celo casi misionero, el mundo del arte respondió a la aspiración de que todas las culturas, todos los países, en cualquier estadio, podrían tener acceso a las prácticas artísticas contemporáneas. Eso es políticamente progresista, incluso radical, pero también ingenuo, y a veces problemático, porque uno de los problemas de la globalización de la cultura es el fracaso en el reconocimiento de la dialéctica de la diseminación: que a esta diseminación le es inherente la posibilidad de nuevas formas de mercantilización y bloqueo, así como de nuevas formas de autoconstitución y autorrepresentación. Que la contradicción no se entiende bien en la ávida globalización de las actuales iniciativas comisariales.

HF: Para concretar más este punto, podríamos considerar lo ocurrido

- entre «Les Magiciens de la Terre», celebrada en el Centre Pompidou el año 1989, y la actual floración de bienales internacionales, donde los formatos de las obras parecen bastante restringidos y accesibles en general (entre los principales modelos se encuentran la instalación, la imagen proyectada o el video, la secuencia fotográfica o la fotografía pictórica de gran formato, el chat lleno con toda clase de textos, documentos, imágenes...). «Les Magiciens» fue un intento muy serio de abrir el centro a las periferias, aunque se produjo en una época en la que ambas realidades ya no se podían oponer de esa manera. Había una gran diversidad de obras y una atención concertada a las tradiciones locales. Esto sucedió hace muy poco, en 1989, y aún hoy las exposiciones internacionales –Documenta, las bienales de

Venecia, Johannesburgo, Gwangiu, Estambul, etcétera– parecen muy diferentes.

YAB: El modelo de «Les Magiciens de la Terre» no era tan distinto de cualquier muestra colonial. Ahora las cosas son diferentes, en parte porque el mercado es de doble dirección. Llegan obras, por ejemplo, de Sudáfrica, pero parte del mundo artístico va también allí, y su red puede recoger cualquier cosa. Ya no se trata de exotismo: de lo que se trata es de abastecer la red de mercados.

BB: Un comisario como Okwui Enwezor podría decir que este fenómeno lo estamos considerando sólo desde una perspectiva occidental hegemónica y que no vemos que el desarrollo de las actividades culturales en estos países tiene consecuencias tremendas para los productores tanto como para los receptores. Desarrollan formas de representación, comunicación e interrelación que sin la globalización de las prácticas culturales tal vez no se habrían establecido tan fácilmente.

YAB: En Sudáfrica ha habido una gran oleada de práctica artística desde el final del *apartheid*, y los espacios de arte alternativos han aparecido como hongos. También el número de artistas.

BB: Pero en estos momentos aún no sabemos si una expansión cuantitativa es un efecto deseable en y por sí mismo. Desde la perspectiva de un mundo artístico más poblado que nunca, marcado por una extraordinaria sobreproducción, la simple multiplicación de las prácticas artísticas y los espacios alternativos quizá no sea deseable si no está vinculada a una agenda real de nuevas formas de articulación política por medios culturales.

YAB: Es demasiado pronto para decirlo. Pero ahora podemos decir que, como resultado de la globalización, en muchos países hay una aceleración increíblemente pronunciada de la producción y la recepción artísticas.

RK: Una posible consecuencia positiva de la globalización es el internacionalismo del mundo del arte hoy, algo que fue muy importante para las aspiraciones tempranas de la vanguardia: desmarcarse de la cultura nacionalista en favor de una serie de conexiones internacionales.

HF: Pero, como ya hablamos en la primera mesa redonda, muchas veces esa aspiración estaba motivada por la fe en la revolución socialista. ¿Qué proyectos sociales guían el actual internacionalismo?

BB: La cultura empresarial.

HF: Vale, ¿algún otro proyecto social? La cultura empresarial, el Imperio americano, tiene opositores, aunque en esta cuestión sus propuestas muchas veces parecen bastante románticas (como las articuladas, por ejemplo, por Toni Negri y Michael Hardt). Pero entonces ninguno de nosotros está en condiciones de comentar qué proyectos podrían aparecer en otras partes del globo. En China, por ejemplo, hay mucho interés en el arte contemporáneo: ¿qué papel podría corresponderle a ese país internacionalmente? O el arte producido en el subcontinente indio, con su propia historia moderna de formas nacionales y respuestas internacionales. O en el islam contemporáneo. Etcétera. El discurso poscolonial nos procuró

algunas herramientas conceptuales con las que abordar estas formaciones –espacios híbridos y temporalidades complejas–, pero ¿cómo articular esas prácticas con las que nos son más familiares, de una manera que no sea ni restrictivamente particular ni simplistamente sintética?

Esto plantea una pregunta a la que no nos hemos enfrentado pero que va al corazón no sólo de nuestro propio doble estatus como historiadores del arte moderno y críticos de arte contemporáneo, sino también de la última parte de este libro. ¿Hay maneras plausibles de explicar los miles y miles de prácticas de arte contemporáneo que han surgido en los últimos veinte años al menos? No menciono este periodo de tiempo arbitrariamente: en los últimos años los dos modelos primarios que hemos utilizado para articular diferentes aspectos del arte de posguerra se han hecho disfuncionales. Quiero decir, por un lado, el modelo de una modernidad específica para el medio desafiado por una posmodernidad interdisciplinar y, por otro, el modelo de una vanguardia histórica (es decir, crítica de la vieja

▲ institución burguesa del arte como Dadá y el Constructivismo) y una neovanguardia elaborada a partir de esta crítica (de ambos modelos nos ocupamos en la primera mesa redonda). Hoy día la recurrente estrategia de los «neos» parece tan atenuada como cansada la lógica oposicional de los «post»: ninguna de ellas basta como paradigma fuerte para la práctica artística o cultural, y ningún modelo permanece incólume; o, para decirlo de otra forma, muchos modelos locales compiten, pero ninguno puede esperar ser paradigmático. Y también deberíamos tener en cuenta que los métodos de los que aquí nos hemos vuelto a ocupar –el psicoanálisis, la historia social marxista, el estructuralismo y el postestructuralismo– apenas resisten. Para muchos esta situación es buena: permite libertad artística y diversidad crítica. Pero nuestro paradigma de la ausencia de paradigma ha inducido también una indiferencia chata, una inconmensurabilidad estancada, una cultura turístico-consumista del muestreo artístico; y, a fin de cuentas, ¿esta carencia poshistórica en el arte contemporáneo ha supuesto alguna mejora con respecto al viejo determinismo historicista del arte moderno a la Greenberg y compañía? Y luego a este problema hemos de sumar la cuestión de la narratividad del arte en un contexto global.

No es un problema abstracto: está ahí en las galerías de los museos (pero no, y esto es interesante, en las salas de subastas). Es evidente en la proliferación de museos de un único artista y de un único

● periodo: el santuario del Minimalismo y el Posminimalismo en el Dia:Beacon no es más que un ejemplo. Salta también a la vista en la temática «sírvese usted mismo» de la Tate Modern, por ejemplo, con obras de todo el siglo arracimadas bajo encabezamientos iconográficos como «Desnudo/Acción/Cuerpo» o «Naturaleza muerta/Objeto/Vida real». Y esta sensación de *post-histoire* es, de manera bastante paradójica, un efecto institucional muy corriente hoy en día: nos movemos por los espacios del museo como después del final del tiempo.

BB: En su mayor parte, los participantes en el mundo artístico contemporáneo (y eso nos incluye a nosotros mismos) no hemos desarrollado todavía una comprensión sistemática de cómo ese elemento otrora integral de la esfera pública burguesa (representado

por la institución de la vanguardia tanto como por la institución del museo) ha desaparecido irremisiblemente. Ha sido remplazado por formaciones sociales e institucionales para las que ya no tenemos conceptos ni términos, pero cuyo *modus operandi* sigue siendo profundamente opaco e incomprensible para la mayoría de nosotros. Por ejemplo, tenemos más artistas, galerías y organizadores de exposiciones que nunca antes en el periodo de posguerra, pero ninguno de ellos opera de una manera comparable a la manera en que funcionaron desde los años cuarenta hasta los noventa. Tenemos edificios museísticos cada vez más grandes y cada vez más imponentes, e instituciones que nos rodean por todas partes, pero su función social, otrora comparable a la esfera de la educación pública o la universidad, por ejemplo, se ha hecho completamente difusa. Estas nuevas funciones abarcan desde las de un banco –que, si no el patrón oro, respalda al menos las garantías de calidad y valor para inversores y especuladores en el mercado del arte– hasta las de un espacio congregacional, semipúblico en ese sentido, en el que se celebran ritos que prometen compensar, cuando no eliminar, la pérdida real de nuestro sentido de un deseo y una demanda otrora dados de autodeterminación política y social.

YAB: Pero ¿podríamos decir que esa amnesia actual es en gran parte lo que nos motivó para escribir este libro? Creo que no deberíamos engañarnos a nosotros mismos pensando que vamos a cambiar la colonización global de la esfera cultural por el espectáculo, pero tampoco creo que debamos lamentarnos. Después de todo, hemos estado unidos en nuestro deseo de volver a barajar, no sólo para visitar momentos canónicos de la modernidad y la «posmodernidad», sino también para rescatar del olvido muchos aspectos de la producción cultural de los últimos más de cien años que habían sido ignorados o deliberadamente reprimidos. Al hacerlo, creo yo, hemos presentado un cuadro mucho más complejo que el que se nos daba cuando éramos estudiantes. Quién sabe, quizá tenga algún efecto liberador.



glosario

Las palabras en **VERSALITA** remiten a otros términos incluidos en este glosario.

alejandrismo

La vanguardia asumió diferentes posiciones a lo largo de su existencia: opuesta al arte académico, comprometida con la crítica política, vuelta hacia dentro a sus materiales dados, o hacia el exterior a la cultura de masas, etc. Pero todas estas posiciones tenían en común el imperativo del *avance* «para mantener la cultura en movimiento», como señaló Clement Greenberg en «Avant-Garde and Kitsch» (1939), «en medio de la confusión ideológica y la violencia» (obsérvese la fecha del ensayo, al borde de la Segunda Guerra Mundial). Paradójicamente, en una sociedad en transformación o agitación, en momentos en que se ponen en entredicho las «verdades» de la tradición, un «alejandrismo inmóvil» puede adueñarse de la práctica cultural: «un academicismo en el que las cuestiones realmente importantes quedan intactas porque entrañan controversia, y en el que la actividad creativa queda reducida al virtuosismo en los pequeños detalles de la forma, y todas las cuestiones más importantes las deciden los precedentes de los grandes maestros». Según Greenberg, la vanguardia surgió primero a mediados del siglo *xx* para cuestionar este estado de parálisis; pero ese alejandrismo no es precisamente un acontecimiento único. La ilusión del gran movimiento que oculta la realidad de estasis opresiva podría ser perfectamente la regla y no la excepción en la sociedad capitalista; y si esto es así —si el problema del alejandrismo no ha desaparecido—, tal vez tampoco lo ha hecho la necesidad de una vanguardia.

alogismo

Este término, acuñado por Kazimir Malevich hacia 1913-1914, se refiere a un conjunto de obras que realizó al mismo tiempo que transformaba el lenguaje del Cubismo Sintético en su marca propia de abstracción, el Suprematismo, nacido en 1915. Mediante la superposición en sus lienzos alógicos de figuras sin relación entre sí, representadas como lo estarían en un diccionario ilustrado y con acusados contrastes en cuanto a escala, que no podrían pertenecer a la misma escena, Malevich intentó crear el equivalente pictórico de la poesía «transracional» (o *ZAUM*) de sus amigos Aleksei Kruchenykh y Velimir Khlebnikov.

alteridad

Etimológicamente, «alteridad» es la condición de «otredad», que fue durante mucho tiempo el objetivo de muchos modernos (recuérdese la famosa afirmación del joven poeta francés Arthur Rimbaud en 1871: «*Je est un autre*»). A menudo esta otredad se proyectaba en culturas remotas; el ejemplo más célebre en este sentido es el de Paul Gauguin, que viajó a Tahití en busca de una nueva manera no sólo de hacer arte sino de vivir la vida. Pero también podía buscarse en lugares más cercanos: en las tradiciones autóctonas, el arte popular, la cultura campesina, etc. A veces también se consideraba que esta alteridad existía incluso en niveles más íntimos, si no menos extraños, en el inconsciente: la otredad de los sueños oscuros y los vagos deseos explorada por surrealistas como Max Ernst sobre todo. En resumen, muchos modernos persiguieron la alteridad por su potencial perturbador, pero nunca tuvo una localización fija. Como consecuencia de la teoría feminista y del discurso poscolonial, el término ha adquirido un renovado valor, en el cual la alteridad se potencia como posición de crítica radical de la cultura dominante —de lo que no puede pensar o tratar o permitir en absoluto— más que como un lugar de fuga romántica de esa cultura.

anomia/anómico

Este término, definido por vez primera por Émile Durkheim, se ha utilizado generalmente en la historia y la teoría social para designar formaciones históricas concretas de desregulación social, periodos en los que los contratos fundamentales de la ética social que tradicionalmente han regulado la interacción entre los sujetos, y entre los sujetos y el Estado, han sido cancelados. En la actualidad, los ejemplos típicos de la expansión de la anomia social podrían hallarse en las actitudes globales del neoliberalismo capitalista que ha desmantelado sistemáticamente instituciones sociales como la educación, la asistencia sanitaria y los procesos políticos elementales de participación y representación (por ejemplo, la sindicación).

Trasladado a los debates relacionados con la estética y la historia del arte, el

término anómico identifica las condiciones de trabajo de los productores culturales, para los cuales las aspiraciones de la vanguardia utópica, o incluso el deseo de un mínimo de relevancia sociopolítica, se han extinguido. La ausencia de una dimensión sociopolítica en la producción artística conduce inevitablemente a condiciones anómicas en la cultura en general (por ejemplo, Jeff Koons, Matthew Barney) en las que los principios neoliberales de especulación y oportunidades de inversión impulsados por la promesa de la maximización del beneficio rigen por igual la política de los artistas, los coleccionistas y las instituciones. La cultura en las condiciones de anomia adquiere, en el mejor de los casos, los rasgos de un *SIMULACRUM* de legitimación y prestigio, y en el peor, los de un sistema de circuito cerrado de habilidades en inversión especializada.

aporía/aporético

Los términos aporía y aporético, procedentes de la filosofía y la retórica, designan aquello que parece ser una condición casi inextricablemente necesaria de la obra de arte: que genera estructuras intrínsecamente irresolubles de contradicción paradójica. Por ejemplo, ser al mismo tiempo representacional pero autorreferencial; reivindicar un estatus de autonomía al tiempo que está totalmente sometida a intereses ideológicos; o reivindicar libertad frente a la instrumentalización, pero estar determinada por marcos de la cultura de masas y por intereses económicos masivos; éstos son sólo algunos de los casos más obvios de aporías artísticas en la actualidad. Estructuras aporéticas más sutiles serían las afirmaciones según las cuales lo estético es universalmente legible, pero no se circunscribe siempre a situaciones privilegiadas de lectura y recepción. Aporético es también el deseo de la obra de ampliar su público para difundir la reflexión crítica, para terminar en las formaciones de cultura de masas de una cultura espectáculo vorazmente recuperativa. Podría afirmarse, pues, que lo aporético se ha convertido de hecho en uno de los tropos retóricos fundamentales de la estética en este momento. Sigue sin estar claro si es reactivo, en el sentido de que toda obra de arte tiene que enfrentarse a contradicciones irresolubles, o si es proactivo, en el sentido de que la función de la obra de arte es precisamente subvertir e implosionar las fijeza y las certezas de las estructuras conductuales y perceptivas de la vida diaria enfrentándolas a un aluvión incesante de contradicciones irresolubles.

art autre

Esta expresión, que significa «un arte diferente», o, más literalmente, «un arte que es otro», fue lanzada en 1952 por el crítico francés Michel Tapié para agrupar bajo una única etiqueta el arte de Jean Dubuffet, Jean Fautrier y Wols (que había muerto en 1951), así como el de sus imitadores y el de un conjunto ecléctico de artistas expresionistas abstractos y neosurrealistas. Tapié no tardó en sustituirla, y con un éxito más perdurable, por la expresión *art informel* (aunque Dubuffet y Fautrier la vituperaron en la misma medida que *art autre*). Véase *ART INFORMEL*.

art informel

Cuando el escritor francés Jean Paulhan publicó en 1962 su libro *L'Art informel*, esta expresión, acuñada por Michel Tapié un decenio antes, no había ganado mucho en claridad. Entonces designaba un modo pictórico (o finalmente escultórico) poscubista en el cual las figuras, abstractas o no, no eran fácilmente legibles sino que surgían gradualmente de una maraña de gestos o una acumulación de materia ante la conciencia del espectador. La mayoría de los pintores satisfechos con esta etiqueta se llamarían también *TACHISTES*.

atavismo

El término «atavismo», derivado de la voz latina que significa «bisabuelo», designa la tendencia a parecerse, en un rasgo dado, a un antepasado más que al progenitor directo. En el siglo *xix*, en gran medida bajo la influencia de la biología racista, «atavismo» adoptó un matiz patológico, por el que se entendía que esa semejanza indicaba una regresión a un estado de enfermedad que había entrado en remisión durante una generación o dos. Utilizado de este modo, el término connotaba una regresión a una condición primitiva o degenerada, ambiguamente física, psicológica o ambas cosas, y esta connotación negativa sigue resonando en su uso en la crítica de arte y el discurso cultural de nuestros días.

biografismo

Con el ocaso de la modernidad en la década de 1970, la lógica formal del arte abstracto comenzó a desvanecerse, dando paso a una nueva convicción según la cual el significado de las obras de vanguardia debía hallarse en la vida del artista, de la cual podría entenderse que los objetos artísticos actúan como un emblema. Fue el mismo periodo en el que el biografismo sufrió virulentos ataques, como en el ensayo de Roland Barthes «La muerte del autor» (1968) y en el agresivo escrito de Michel Foucault «¿Qué es un autor?» (1966). Después de *Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci* (1910) de Freud, los historiadores y los críticos de arte investigaron dentro de los datos biográficos en busca de un detalle sintomático que «abriera» la obra. El hábito de Picasso de firmar sus pinturas y dibujos no sólo con su nombre sino también con las fechas precisas e incluso las horas de su ejecución dio credibilidad a esta creencia. Jaume Sabartés, el secretario de Picasso, predijo que si se seguíamos este rastro de pistas, «descubriríamos en sus obras sus vicisitudes espirituales, los golpes del destino, las satisfacciones y fastidios, sus alegrías y placeres, el dolor sufrido cierto día o a cierta hora de un día determinado».

calligramme/caligrama/caligramático

En 1918, Guillaume Apollinaire publicó un volumen de sus *calligrammes*, compuestos mientras estuvo recluido en las trincheras durante la Primera Guerra Mundial. Los *calligrammes* son poemas creados de tal modo que las palabras adoptan la forma del objeto que se nombra en el poema. Un ejemplo es «il pleut» («llueve»), donde las letras descienden en canales verticales que imitan la lluvia; otro es «La corbata y el reloj», en el que ambos objetos están representados por las palabras que componen el poema. Así pues, la combinación semejante de lenguaje e imagen, como en los *collages* cubistas o las pinturas de Jasper Johns y Edward Ruscha, se denomina «caligramática».

complejo de Edipo

El complejo de Edipo, un concepto fundamental en el psicoanálisis freudiano, es la red de deseos, miedos y prohibiciones que cautiva la vida psicológica tanto del niño como de la niña. El complejo, que toma su nombre de la tragedia de Sófocles *Edipo rey*, implica un deseo sexual por el progenitor del sexo opuesto y un deseo de muerte para el progenitor del mismo sexo. El complejo presenta su máxima intensidad entre los tres y los cinco años de edad, pero regresa, después del periodo de latencia sexual, en la pubertad, periodo en el que suele resolverse mediante la elección de un objeto sexual fuera de la familia (aunque esta elección también puede presentar de otro modo las preferencias desarrolladas dentro del complejo, es decir, un hombre que busca a su madre, una mujer a su padre). Según Freud, el hijo se ve forzado a salir del complejo de Edipo a través de la amenaza del padre, a menudo, literal o figuradamente, la amenaza de la castración. La hija no debe hacer frente a esa misma amenaza, por lo que, para Freud, el complejo de Edipo no termina de modo tan definitivo para la niña. Como cabía esperar, este concepto interesó a los surrealistas, y sigue animando a artistas y teóricos feministas.

condensación

Sigmund Freud desarrolló este término en su interpretación de los sueños, pero también significa un proceso básico del inconsciente en general, por el que una sola idea –imagen y/o palabra– llega a representar múltiples significados mediante la asociación. Esta idea atrae diferentes líneas de significados asociados, los «condensa» y de ese modo adopta una intensidad especial (además de una oscuridad especial) a través de ellos. Vista de este modo, se puede entender su función en los sueños, cuyo «contenido manifiesto» (la narración de lo que parece que vemos) es más concentrada y confusa que su «significado latente» (el sentido que podríamos descodificar); pero la condensación interviene también en la formación de los síntomas, que pueden combinar asimismo diferentes deseos en un rasgo o acción. En la medida limitada en que las imágenes son análogas a los sueños o los síntomas, la «condensación» tiene también algún valor de uso en la crítica de arte. Su complemento en el psicoanálisis, como proceso fundamental del inconsciente, es el DESPLAZAMIENTO, y su paralelo en lingüística, en cuanto estratos de significados asociados, es la metáfora (véase METONIMIA).

cultura afirmativa

El concepto de cultura afirmativa fue acuñado por el filósofo Herbert Marcuse en su ensayo «Acerca del carácter afirmativo de la cultura», en el que afirma que la producción cultural sustenta inherentemente las estructuras de poder político,

económico e ideológico existentes por el hecho mismo de su carácter innatamente legitimador. Esto significa que la producción cultural no sólo proporciona pruebas presumiblemente convincentes de autonomía social y subjetiva a cualquier sistema político dado, sino que también impide el cuestionamiento y el cambio, ya que corrobora la validez y productividad del *statu quo* por su misma existencia; o como escribió T. W. Adorno, «la cultura, por el mero hecho de su existencia, impide el cambio sociopolítico que promete». Los artistas, sobre todo a partir de la década de 1960, han intentado superar la totalización pesimista de Marcuse (cuya mejor representación es la afirmación universal de Andy Warhol), y han respondido desarrollando una variedad de críticas y cuestionamientos específicos. Podría afirmarse de hecho que los éxitos momentáneos de prácticas artísticas como la crítica institucional de la década de 1970, las intervenciones feministas de la década de 1980 y el activismo gay de la década de 1990 han demostrado que las formas de oposición cultural pueden elevar con éxito la conciencia pública y política. Esto no implica, sin embargo, que el arsenal en continua expansión de la recuperación instantánea que transforma la oposición cultural en meros productos de mercado –y de museo– no plantee un desafío permanente a los artistas y exija un cambio constante de estrategia.

décollage

El *décollage* fue anticipado inicialmente por el escritor surrealista tardío Léo Malet, que en 1936 predijo que en el futuro el proceso del *collage* se trasladaría desde la pequeña escala y las colecciones íntimas de retazos de la vida diaria hallados y encolados (por ejemplo, Kurt Schwitters), pasando por una expansión agresiva, hasta los marcos en gran escala de las vallas publicitarias, que por entonces se adueñaban gradualmente de lo que antes eran espacios públicos urbanos. El pronóstico de Malet no se cumpliría hasta el periodo inmediatamente posterior a la Segunda Guerra Mundial en París, gracias a un grupo de jóvenes artistas que estaban desencantados por igual con el Surrealismo y el *art brut* o *ART AUTRE*. Jacques de la Villeglé y Raymond Hains iniciaron el *décollage* en 1946 recogiendo vallas publicitarias laceradas y trasladando los restos a formatos pictóricos, identificando su trabajo como actos deliberados de colaboración con vándalos anónimos que se oponían al poder de la propaganda de productos. Esta dimensión de colaboración, en la misma medida que el carácter totalmente aleatorio de las laceraciones encontradas, fue un aspecto importante del proceso. El *décollage* estableció una situación dialógica compleja con el culto al conjunto pictórico de Pollock, sustituyéndolo por una estructura de textualidad integral. También fue la primera actividad de la posguerra que resituó la producción artística en la intersección del espacio arquitectónico urbano, la publicidad y las condiciones de textualidad y lectura bajo los regímenes recién surgidos de formas avanzadas de la cultura de consumo.

desplazamiento

Complemento de la CONDENSACIÓN en el psicoanálisis, el «desplazamiento» es el otro proceso esencial que actúa en los sueños, o TRABAJO DEL SUEÑO, según Freud. En lugar de una estratificación de los significados en asociación vertical (o metafórica) como en la condensación, el desplazamiento significa un deslizamiento de los significados en una relación horizontal (o METONÍMICA). En el caso del desplazamiento, pues, una idea –una palabra y/o una imagen «catectizada» o investida de una energía o significación especiales– transmite parte de esta carga a una idea adyacente, que, como en la condensación, gana en intensidad además de en oscuridad. También del mismo modo que en la condensación, el desplazamiento actúa a menudo en la formación de los síntomas y otras producciones inconscientes, y también podría aplicarse, con cautela, a una interpretación del arte, en términos de los procesos inconscientes que intervienen en la elaboración y en la contemplación de una obra.

desublimación

El concepto de desublimación figura en formulaciones contradictorias en la crítica y la literatura de inspiración psicoanalítica sobre la historia del arte. En su respuesta obvia al modelo de SUBLIMACIÓN de Freud como la supuesta condición previa de cualquier tipo de producción cultural, el contramodelo describe ante todo las condiciones sociales que frustran las capacidades del sujeto para sublimar las demandas libidinales y para diferenciar la experiencia en el seno de formas cada vez más complejas de las relaciones sociales, el conocimiento y la producción. La crítica de Adorno a la «desublimación» de la audición musical, que surge de las tecnologías de la reproducción musical como la radio y el gramófono, sería un buen ejemplo. En

este caso la desublimación se identifica como un factor social e históricamente determinante del declive cultural causado por las formaciones de la cultura de masas. Pero en su definición opuesta, la desublimación ha asumido el significado de una estrategia para resaltar los impulsos en conflicto que existen dentro del objeto estético mismo. La imposición social de la sublimación es contrarrestada mediante gestos, procesos o materiales antiestéticos que rechazan el triunfalismo sublimador de la obra de arte elevado. La desublimación se interpreta en la dialéctica del arte elevado frente a la cultura de masas, practicada durante todo el siglo xx como una contraidentificación con las iconografías y las tecnologías de la cultura de masas con el fin de degradar las falsas reivindicaciones de autonomía con las que la modernidad había apuntalado sus mitos. Al mismo tiempo, estos gestos antiestéticos subrayan que todos los actos de sublimación son siempre también actos de represión libidinal, y que la obra de arte es el único lugar para poner de manifiesto estas contradicciones mediante su invocación enfática de los orígenes somáticos de la producción artística.

diacrónico

Aunque este término, derivado de la lengua griega, existía antes del lingüista suizo Ferdinand de Saussure, su aceptación moderna se forjó en su *Curso de lingüística general*, publicado póstumamente en 1916, en el que se usa en oposición directa a *SINCRÓNICO*. Lo diacrónico, que significa «que dura en el tiempo», designa todo proceso observado desde el punto de vista de su desarrollo histórico. El estudio diacrónico de una lengua trata en exclusiva de evolución (por ejemplo, del inglés antiguo al inglés actual).

dialogismo/dialogico

Los escritos de Mikhail Bakhtin entraron en el mundo del estructuralismo en la década de 1960, cuando un grupo de europeos orientales –Tzvetan Todorov y Julia Kristeva, entre otros– emigraron a Francia, llevando consigo conocimientos de la obra lingüística rusa que hasta entonces eran desconocidos en Occidente. *Teoría y estética de la novela* (1934) y *Problemas de la poética de Dostoiévski* (1929) fueron fuentes importantes del concepto de dialogismo, o principio dialógico, de Bakhtin. Las novelas de Dostoiévski, observó Bakhtin, son polifónicas, lo cual significa que «una pluralidad de voces y conciencias independientes y no fusionadas» cobra vida en ellas. «Lo que se revela en su obra», escribe Bakhtin, «no es una multitud de personajes y destinos en un solo mundo objetivo, iluminados por una sola conciencia de autor, sino una pluralidad de conciencias, con los mismos derechos y cada una con su propio mundo, que se combinan pero no se fusionan en la unidad del hecho». La novela convencional, a la que esta técnica se opone, intenta sintetizar estas voces dentro de la visión de una sola conciencia –es decir, del autor–, creando, de este modo, un universo monológico. El principio dialógico se traslada a la interpretación de Bakhtin de la expresión lingüística, que el estructuralismo describía como un mensaje codificado que se envía entre un emisor y un receptor. En cambio, el dialogismo de Bakhtin suponía que cualquiera de estos mensajes tendría ya en cuenta la posición del receptor y de ese modo estarían condicionados por esa posición: suplicándola, refutándola, aplacándola, seduciéndola.

discurso poscolonial

Esta forma interdisciplinar de crítica se propone deconstruir el legado colonial arraigado en las representaciones occidentales, verbales, visuales y de otra índole. Ecléctico en sus fuentes teóricas, ocurre a métodos marxistas y freudianos, especialmente tal como los modularon Michel Foucault, Jacques Derrida y Jacques Lacan; también elabora modos de pensamiento de carácter más antropológico, como los «estudios subalternos» en la India y los «estudios culturales» en Gran Bretaña. Aun cuando el discurso poscolonial trabaja sobre los restos culturales y políticos del colonialismo, también intenta aceptar conceptualmente un presente en el que los antiguos marcadores del mundo colonial –centros y periferias, metrópolis y tierras interiores, dentro de un planeta dividido en Primer, Segundo y Tercer Mundo– no son ya tan relevantes. El discurso poscolonial fue inaugurado prácticamente por Edward Said con su obra *Orientalismo* (1978), una crítica de la «geografía imaginaria» del Oriente Próximo, y fue desarrollada después por Gayatri Spivak, Homi Bhabha y muchos otros autores.

durée

El filósofo francés Henri Bergson, cuya obra fue sumamente valorada por los futuristas italianos, oponía el «tiempo objetivo» y el «tiempo subjetivo», al que

llamaba *durée* (duración). Aunque el «tiempo objetivo» es el espacio disfrazado, afirmaba Bergson (y por tanto los medios espaciales que se usan para medirlo o representarlo: al reloj, la flecha), el tiempo subjetivo de la experiencia fluye indivisiblemente, y su percepción intuitiva es uno de los medios por los que la conciencia humana accede a su unidad central. Las ideas de Bergson, que tuvieron un enorme éxito en las décadas de 1910 y 1920 (fue galardonado con el premio Nobel de Literatura en 1927), fueron eclipsadas por el psicoanálisis, para el que la psique humana es un campo dividido por fuerzas en conflicto, pero han recuperado parte de su difusión a partir de la década de 1960, gracias en gran medida a la obra del filósofo francés Gilles Deleuze.

entropía

La ley de la entropía, que es la segunda ley de la termodinámica, una rama de la física fundada en el siglo xix, predice la inevitabilidad de la pérdida de energía en un sistema dado y, por ende, la futura e irreversible disolución de cualquier organización y el retorno a un estado de indiferenciación. El concepto de entropía tuvo un efecto inmediato y enorme en la imaginación popular, debido sobre todo a que el ejemplo escogido por Sadi Carnot, uno de sus creadores, fue que el sistema solar se enfriaría inevitablemente. No tardó en ser importado a muchos campos del saber, no sólo en las ciencias puras sino también en las humanidades, y atrajo el interés de autores tan distintos como Sigmund Freud en la psicología, Claude Lévi-Strauss en la antropología y Umberto Eco en la estética. Aunque la manera en que las palabras se convierten en clichés y pierden gradualmente su significado –tema que constituyó un motivo de inmensa preocupación para los escritores modernos, comenzando por Stéphane Mallarmé– puede calificarse de proceso entrópico, sólo con la adopción del concepto de entropía por los teóricos de la información Claude Shannon y Norbert Wiener a finales de la década de 1940 se aplicó directamente al campo de la comunicación. Según definición de estos estudiosos, cuanto menor sea el contenido informativo que transporta un mensaje, más entrópico será: si todos los presidentes de los Estados Unidos fueran asesinados, por ejemplo, el anuncio de su muerte sería altamente entrópico: a la inversa, puesto que los presidentes de los Estados Unidos son asesinados en muy contadas ocasiones, el asesinato de John F. Kennedy fue de un excepcional valor informativo para los medios de comunicación. Sin embargo, hasta la elección de la entropía por Robert Smithson para su lema principal en la década de 1960, se había entendido siempre como una suerte de sino oscuro e inevitable. Fascinado por la fuerza y la inevitabilidad de la entropía en cualquier proceso, Smithson consideró, positivamente, que llevaba a cabo en sí misma una suerte de crítica del género humano y sus pretensiones de que es la única condición universal de todas las cosas y seres.

epistemología

Este término, derivado de las palabras griegas *episteme* (ciencia, conocimiento) y *logos* (estudio, discurso), designó primero la teoría del conocimiento o de la ciencia. A principios del s. xx, sin embargo, una crisis importante en los fundamentos de las matemáticas y la física impulsaron indagaciones epistemológicas –es decir, análisis críticos de los principios generales y los métodos de las ciencias– en el ámbito de la lógica pura, una corriente que sigue dominando en la epistemología anglosajona. Otra tendencia, especialmente activa en Francia en el periodo inmediatamente posterior a la Segunda Guerra Mundial (con Gaston Bachelard, Alexandre Koyre y Georges Canguilhem) y representada en los Estados Unidos por Thomas Kuhn, centra su atención en la formación de las disciplinas científicas y la evolución interna de las teorías científicas. De esta rama de la epistemología se deriva el uso del concepto de *episteme* por Michel Foucault, en *Las palabras y las cosas*, como la manera específica en que el conocimiento se articula en diversas ciencias, o más bien prácticas discursivas, durante cualquier periodo especificado, determinando lo que es pensable en cualquier momento dado. Aunque el cambio histórico de una *episteme* a otra se caracteriza siempre por una ruptura, cada *episteme* se caracteriza por un agrupamiento específico de varias prácticas discursivas dominantes que juntas se ajustan al mismo modelo cohesivo. En *Las palabras y las cosas*, Foucault identificó y examinó tres *epistemes* sucesivas en el pensamiento occidental: la del Renacimiento, obsesionada por la semejanza; la del periodo clásico, para la cual la figuración era decisiva; y la de la modernidad, que presidió la llegada de las ciencias humanas.

espectáculo

Desarrollado en los debates críticos habidos en el seno del movimiento radical europeo de la Internacional Situacionista (1957-1972), el término «espectáculo» se

usa para designar una nueva fase del capitalismo avanzado, especialmente evidente en el periodo de reconstrucción después de la Segunda Guerra Mundial, en el que el consumo, el ocio y la imagen (o *SIMULACRUM*) se volvieron más importantes que en épocas anteriores en las economías de la vida social y política. Para la figura señera del Situacionismo, Guy Debord, «el espectáculo» es el terreno de nuevas formas de poder, pero, como tales, también de nuevas estrategias de subversión, que los situacionistas trabajaron para teorizar y para practicar. Tomado junto con los conceptos marxistas de «FETICHISMO» y «reificación», Debord afirmaba en *La sociedad del espectáculo* (1967) que la mercancía y la imagen se habían convertido estructuralmente en una sola cosa («el espectáculo es capital», escribió en un pasaje famoso, «acumulado hasta el punto en que se convierte en imagen»), y que, en consecuencia, había tenido lugar un salto cualitativo en el control que, a través del consumo, vuelve a sus sujetos políticamente pasivos y socialmente aislados. La esperanza de los situacionistas sigue siendo que, si el poder continúa viviendo del espectáculo, puede seguir siendo cuestionado también ahí.

estructura deductiva

La cuadrícula cubista es, quizás, el primer ejemplo de la clase de composición pictórica que más avanzado el siglo xx llegaría a abarcar el conjunto de las pinturas de Frank Stella. Derivada de la forma del lienzo y repitiendo sus bordes verticales y horizontales en una serie de líneas paralelas, la cuadrícula es un ejemplo de dibujo que no parece delimitar un objeto representacional, sino, reflejando la superficie en la que se dibuja, no «representa» nada más que la superficie misma. Stella pondría más énfasis en este «reflejo» proyectando sus pinturas en formas excéntricas, como las de V o U. Con su dibujo en paralelo a esos bordes, para crear una serie de franjas concéntricas, no sólo era indudable que lo único que se representaba era la forma misma, sino que tampoco existía posibilidad alguna de leer la «profundidad» o el espacio ilusionista en la superficie, que se estiraba tan tensa como el parche de un tambor debido a la representación constante de sí mismo. Escribiendo sobre la obra de Stella, el crítico Michael Fried llamó a este procedimiento «estructura deductiva».

extrañamiento

Este término, traducido a menudo incorrectamente del alemán o el ruso como «alienación», tiene su origen en las teorías de la literatura de los formalistas rusos y se convirtió en un concepto fundamental de la práctica y la teoría del teatro de Bertolt Brecht. Los formalistas rusos concebían la *ostranenie* (los artificios y procesos de «hacer extraño») como una de las tareas por excelencia de las operaciones estéticas. El objetivo de este distanciamiento artificial era ante todo alertar al espectador/lector acerca de una percepción diferente del mundo, de la ruptura con las repeticiones memorísticas del habla y de la renovación de los sentidos distanciándolos de sus representaciones convencionales. Pero distanciamiento significaba también alertar al espectador/lector sobre los artificios formales y las herramientas materiales del lenguaje como elementos esenciales en los procesos de producción de significado. Siguiendo sus principios y su lógica inherente propios, podrían incluso sustituir a elementos más tradicionales del significado como las narraciones, la semántica o los referentes en el mundo de los objetos. La teoría de Brecht o efecto de distanciamiento traslada el concepto del análisis lingüístico a la situación social y política del sujeto. En toda su obra, Brecht intentó definir la participación del espectador como transformaciones activas de las estructuras cognitivas y conductuales que se han naturalizado, como Roland Barthes diría más tarde, y que son invisibles para el sujeto. El distanciamiento en Brecht significa, pues, de hecho exactamente lo contrario de la alienación, ya que una de las tareas del distanciamiento es precisamente resituar al sujeto en una comprensión del determinismo social y político que aparece de improviso como «hecho» en vez de como «sino» y por tanto alienta a los espectadores de las obras teatrales de Brecht a tomar directamente en sus manos la cuestión del cambio político.

facture/faktura

Estos dos términos están intrincadamente relacionados, pero delimitan un cambio importante en la evaluación de la competencia artesanal y las aptitudes artísticas en la ejecución de la pintura y la escultura. Mientras la *facture* desempeñó un papel muy importante en los juicios relacionados con las técnicas pictóricas hasta el final del siglo xix (ya cuestionada por la factura mecánica de Seurat en el Divisionismo), si no hasta principios del siglo xx, su condición de criterio desapareció con el ascenso de la estética del *collage* en el Cubismo. Pero incluso durante su época de validez, la *facture* experimentó cambios espectaculares: desde la concepción de la pintura

como un acto de brillantez manual y como una exhibición de virtuosismo y habilidades, hasta la insistencia moderna (que comenzó con Cézanne y culminó en el Cubismo) en la claridad casi molecular al hacer transparente cada detalle y pasaje de la ejecución pictórica en cuanto a su procedimiento de producción y colocación. Con el ascenso de la estética del *collage*, una pintura se convirtió en un objeto, en vez de en un sustrato de convenciones ilusionistas y de perspectiva, y en la medida en que aspiraba a convertirse en objeto de la contemporaneidad, se sometió a una estética que imitaba la manufactura y el montaje industrial, sin cesar de menospreciar las bases supuestamente falsas de la pintura artesanal. Así pues, la *facture* llegó ahora a significar el grado con el que el objeto pictórico o escultórico subrayaba la condición de haber sido fabricado, revelando autorreflexivamente los principios de su propia realización y los procesos de su producción (en vez de fingir haber surgido de la inspiración trascendental o de talentos sobrenaturales). Los artistas que hacen hincapié en la *facture* de este modo están comprometidos en la desmitificación del proceso creativo y el objeto artístico mismo; de igual manera la *facture* hace el objeto mismo transparentemente contingente, en vez de autónomo, y mucho menos trascendental.

falogocentrismo

Este término de acuñación feminista complica el concepto de LOGOCENTRISMO, desarrollado por el filósofo Jacques Derrida, con el concepto de «falo», desarrollado por el psicoanalista Jacques Lacan. Si «logocentrismo» significa el privilegio persistente que se otorga en Occidente a la cultura de la palabra, a la «autopresencia» de la palabra hablada (como en el Verbo, o *logos*, de Dios), el prefijo «fal» sugiere que este privilegio está respaldado por el poder simbólico que se concede, dentro de la misma tradición, al falo como significante principal de todas las diferencias, principal porque se toma para indicar la diferencia fundamental de todas ellas, la diferencia entre los sexos. Para artistas y teóricos feministas este privilegio es una ideología, por muy arraigada que pueda estar en la formación subjetiva y cultural, y como tal es sometido a una deconstrucción radical.

fenomenología

En la década de 1960, la traducción al inglés de *Fenomenología de la percepción* (1945) de Maurice Merleau-Ponty permitió el acceso a esta obra de los artistas de habla inglesa y produjo una meditación colectiva sobre la manera en que las coordenadas espaciales de la visión determinan el significado de los objetos. Dado que el cuerpo del individuo se vive en su orientación al espacio —su cabeza arriba, sus pies abajo, su parte delantera esencialmente distinta de un reverso que ni siquiera puede ver—, ese cuerpo comporta un significado «preobjetivo» que determina las *gestalts* que el individuo debe formar. El significado preobjetivo es, desde luego, otra forma de designar la abstracción; así pues, la fenomenología se entendía como un apoyo a la idea del arte abstracto.

fetiche/fetichismo

En el sentido antropológico del término, un fetiche es todo objeto dotado de un valor de culto o un poder autónomo propio, interpretado a menudo como una fuerza mágica o divina, que, en términos racionales, no posee. El fetiche, término de etimología compleja —fue utilizado originalmente por los comerciantes portugueses y holandeses para designar las cosas que las tribus africanas eximían del comercio (irracionalmente, a juicio de los europeos)—, llegó a significar la forma más baja de espiritualidad en diversas explicaciones de la religión (por ejemplo, en Hegel); es decir, a representar la vulgaridad supersticiosa de una simple cosa que se toma por un ente sagrado. Es de esta idea de fetiche —de un objeto sobrevalorado por sus productores de una manera que a su vez los somete él— de la que Karl Marx y Sigmund Freud sacaron provecho crítico. En un famoso pasaje de *El capital* (volumen I, 1867), Marx afirma que la división del trabajo en la producción capitalista nos lleva a olvidar cómo se hacen las mercancías, con el resultado de que las «fetichizamos», las dotamos de un poder mágico propio. Y, unos decenios después, Freud sugirió que toda la vida erótica implica cierto grado de fetichismo, cierto investir a objetos inanimados de energía libidinal. En una palabra, tanto Marx como Freud insinuaron que nosotros, los modernos ilustrados, también somos, a veces, fetichistas supersticiosos. En las tres definiciones —la antropológica, la marxista y la freudiana—, el fetichismo se ha convertido en un concepto central de la crítica cultural. También es una categoría polivalente del objeto que los modernos han evocado, una y otra vez, para someter a prueba los parámetros dados —culturales, económicos y sexuales— de la obra de arte.

fonema

Un fonema es la unidad distintiva mínima del lenguaje articulado, un átomo del lenguaje. Los fonemas son sonidos vocales que no pueden descomponerse en unidades más pequeñas, pero no todos estos sonidos vocales, ni siquiera en el lenguaje articulado, son fonemas. El sonido aspirado que sigue necesariamente a la «p» o la «t» en inglés, por ejemplo, no es un fonema porque no tiene una función distintiva (diferencial). El mismo sonido al principio de la palabra «hair» es un fonema por cuanto diferencia esta palabra de «heir», de la que está ausente.

Gesamtkunstwerk

Término alemán, traducido como «obra de arte total», la *Gesamtkunstwerk* fue proclamada por el compositor del siglo XIX Richard Wagner para designar la ambición estética de sus grandes óperas: subsumir todas las artes dentro de un teatro musical, crear una experiencia estética tan formidable que pudiera ser, si no redentora, al menos ritualista en su poder. Posteriormente el concepto cobró vida propia (en este sentido se convirtió en un FETICHE artístico), y pronto fue esencial para la mayoría de los proyectos que reclamaban una dimensión trascendental o totalizadora para el arte, con diferentes propuestas en distintas épocas de un arte determinado como forma maestra que reuniría bajo su dominio a todas las demás. Así, por ejemplo, en el *Art Nouveau*, el diseño actuaba como término dominante; en De Stijl, era el panel pintado; en la Bauhaus, era el edificio (el programa fundacional de la Bauhaus exhibía en su portada un grabado de una catedral bajo la cual todas las artes y los oficios se hallaban, en términos alegóricos, protegidos). Sin embargo, al subsumir todas las artes, la *Gesamtkunstwerk* se convirtió en el enemigo de otro imperativo dentro de la modernidad, el de la «especificidad del medio», que definía cada arte precisamente en su diferencia de todas las demás. Aunque el concepto de *Gesamtkunstwerk* parece ahora arcaico, no ha desaparecido precisamente: renació en *happenings* y otras *performances* después de la Segunda Guerra Mundial, siguió existiendo en algunos espectáculos del Nouveau Réalisme y el *Pop Art*, y ha encontrado un resurgimiento en gran parte del arte de la instalación actual.

Gestalt, psicología de la

Surgida en la década de 1930 en la obra de Wolfgang Köhler y Kurt Koffka, la psicología de la Gestalt nació como una refutación del conductismo, a la sazón la teoría dominante sobre el desarrollo psíquico humano. Los conductistas describían el comportamiento humano y animal como una serie de respuestas aprendidas, automáticas a estímulos repetidos (como la campana que acompaña a la comida que se suministra a un perro, desencadenando entonces la salivación en el animal [estímulo/respuesta] incluso cuando no va acompañada de comida). Esta visión de la condición humana como algo totalmente pasivo y, lo que es peor, totalmente abierto a un adiestramiento malicioso, preocupaba a los gestaltistas, que elaboraron teorías sobre la actividad en el interior del sujeto humano: la actividad necesaria para comprender y responder creativamente a su entorno. Centrando la atención en el aparato perceptivo del que cada sujeto humano está dotado, los gestaltistas se negaron a admitir una visión meramente empirista de la percepción, en la que el ojo humano forma una imagen del mundo interiorizando pasivamente los estímulos visuales que llegan a su campo retiniano. En cambio, los gestaltistas afirmaban que ya desde la infancia el observador humano domina ese campo haciendo inferencias en las que los elementos de la pauta retiniana se asocian entre sí para formar una «figura», y todo lo que hay alrededor de esa figura se constituye como «fondo» o trasfondo. Esta figura constituida activamente se llamó *gestalt* (forma), lo cual significa, además, una fuerza de coherencia, a la que los gestaltistas designaban con el término *praeganz*. Teniendo en cuenta el periodo en que se desarrolló la psicología de la Gestalt, es evidente que el ascenso del fascismo imprimió urgencia a su doctrina.

grafema

En el uso normal, un grafema es la unidad más pequeña del lenguaje escrito, un elemento de la escritura que no puede descomponerse en unidades significativas más pequeñas. Incluso antes de ponerse a la tarea de representar algo, cada depósito lineal se asocia a otro mundo de dibujo o significado, ya sea la línea rígida del dibujante mecánico, la marca fluida del ilustrador de historietas, o los contornos simplones del ilustrador publicitario. Esta identificación asociativa es obra del grafema, o marca cursiva dentro de la cual se forma todo dibujo.

hegelianismo

Esta fórmula abreviada pretende indicar algunas de las ideas de Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), el más grande filósofo de principios del siglo XIX. Hegel, que seguía siendo importante para muchos artistas y críticos un siglo más tarde, afirmaba que la historia avanza en etapas dialécticas, a través de la contradicción, en un progreso continuo de *tesis*, *antítesis* y *síntesis*, hacia la conciencia de sí mismo del *Geist* (Espíritu). Para Hegel, todos los aspectos de la sociedad y la cultura participan en esta marcha del Espíritu hacia la libertad, y han de ser juzgados de acuerdo con sus contribuciones a su desarrollo. Así pues, en este esquema hay una jerarquía natural en las artes, desde lo más material hasta lo más espiritual, desde la arquitectura hasta la poesía y la música, pasando por la escultura y la pintura (igualmente basadas y refinadas), todas las cuales culminan en las reflexiones puras de la filosofía. Este idealismo, con su garantía de refinamiento artístico y progreso cultural, influyó en muchos modernos, especialmente en pintores abstractos como Kazimir Malevich y Piet Mondrian, que albergaron aspiraciones trascendentales.

hegemonía/hegemónico

El término hegemonía, que aparece en la obra de Lenin y Mao, se asocia sobre todo con el pensamiento del marxista italiano Antonio Gramsci. En sus *Cuadernos de la cárcel*, escritos mientras estaba encarcelado por los fascistas, Gramsci afirma que el poder moderno no se limita a la dominación política directa, sino que también actúa por medio de un sistema indirecto de instituciones sociales y discursos culturales que promueven la ideología de la clase dominante como algo natural, normal, de sentido común, cotidiano. Este poder discursivo puede parecer más benigno que el sometimiento directo, pero también es más sutil, y la oposición a él debe replantearse en consecuencia: la «revolución» consiste, pues, no sólo en la transferencia del control sobre la política y la economía, sino también en la transformación de las formas de conciencia y experiencia. En esta redefinición de la política como lucha por la hegemonía, el arte y la cultura cobran importancia; no se consideran ya sólo efectos «superestructurales» de la economía. La revisión implica –en ocasiones románticamente– que el cambio político puede llevarse a cabo mediante intervenciones críticas en el arte y la cultura.

hermenéutica

El término hermenéutica, derivado de la voz griega que significa «interpretar», designaba al principio la exégesis de la Biblia considerada como texto históricamente sedimentado que no debía leerse literalmente. Por extensión, la hermenéutica ha llegado a designar cualquier método de interpretación que busca el significado de un texto más allá de su letra. Debemos al filósofo alemán Wilhelm Dilthey, a finales del siglo XIX, la primera investigación de la relación entre la historia como práctica erudita y la hermenéutica. Al afirmar que existe una diferencia radical entre las ciencias humanas, cuyos hechos sólo pueden aprehenderse mediante la interpretación, y las ciencias naturales, cuyos hechos pueden verificarse empíricamente, Dilthey refutó directamente la visión positivista según la cual el modelo ideal de conocimiento es la física. La investigación de Dilthey sobre la historia, su análisis de cómo los hechos se consideran históricos y están vinculados causalmente, le condujo a la formulación de lo que denominó «círculo hermenéutico»: para interpretar un documento necesitamos tener una comprensión previa no sólo de su conjunto sino también de la cultura a la que pertenece (o del género del cual es sólo un ejemplo, o de la intención de su autor), pero nuestra comprensión de este contexto más amplio depende de nuestro conocimiento de documentos semejantes.

icónico

El filósofo estadounidense Charles Sanders Peirce, en su afán de analizar la actividad de los signos, sintió la necesidad de separar la profusión de signos en un número razonable de tipos relacionados. Las tres clases que aisló con este fin fueron: símbolos, iconos e índices. Afirmando que cada uno de estos tipos mantiene una relación distinta con su referente (o la cosa que significa), enseñó que los símbolos tienen una relación puramente convencional (o acordada), un ejemplo de la cual serían las palabras de una lengua; los índices, por otra parte, tienen una relación causal, ya que son los precipitados o las huellas de una causa que engendra, del mismo modo que las pisadas en la arena o las ramas rotas en el bosque son huellas del ser que ha pasado por allí; en tercer lugar, la relación del icono no es causal ni convencional sino de semejanza; se parece a su referente

compartiendo su forma (como las figuras en un mapa) o registrando su imagen (como lo hace la fotografía). El problema de esta pulcra semiología (o estudio de los tipos de signos) es que los signos pueden ser mixtos en vez de puros; las fotografías son iconos e índice; y los pronombres son símbolos e índice (el referente del pronombre «yo» es causado por la fuente emisora –el hablante– dentro del flujo del habla).

iconografía

Este enfoque del estudio de las imágenes y los objetos se centra en cuestiones de *significado* (más que, por ejemplo, en cuestiones de forma, estilo, etc.), para lo cual se remite a menudo a textos fuentes que se encuentran fuera del mundo del arte. El término se asocia sobre todo con la obra del historiador del arte de origen alemán Erwin Panofsky (1892-1968), que propuso la iconografía como la operación básica de la historia del arte poco después de salir de la Alemania nazi rumbo a los Estados Unidos a principios de la década de 1930. (En esos primeros años de la disciplina académica, la iconografía ofrecía la ventaja de una técnica que podía enseñarse y reproducirse, profesionalizada.) Panofsky propuso tres niveles de significado en el arte: «tema primario o natural», que puede tratarse mediante «una descripción preiconográfica» de la obra; «tema secundario o convencional», que puede relacionarse con temas conocidos en la cultura en general (ésta es la labor de la iconografía propiamente dicha); y «significado o contenido intrínseco», que implica «la actitud básica de una nación, un periodo, una clase, una creencia religiosa o filosófica, matizada por una personalidad y condensada en una obra» (Panofsky llamó a este nivel, que recuerda la idea de *Kunstwollen*, «iconología»). El análisis iconográfico es apropiado para el arte y la arquitectura antiguos, medievales y renacentistas, al estar inspirados en la mitología clásica y la doctrina cristiana, más que para las prácticas modernas, que a menudo han puesto en entredicho el supuesto de una relación ilustrativa entre la imagen y el texto de diferentes maneras (por ejemplo, mediante la abstracción, el azar, los objetos encontrados o los *readymades*).

ideograma

Este término, desechado por la mayoría de los lingüistas contemporáneos, que lo consideran inadecuado, fue acuñado en el siglo *xx* para designar un símbolo que representa directamente una idea en vez de su nombre (durante mucho tiempo se pensó que los caracteres chinos y los jeroglíficos egipcios eran ideogramas puros, o incluso pictogramas, pero hoy sabemos que su formación compleja dista mucho de implicar la simple relación de uno a uno entre una idea y su expresión figurativa). Barnett Newman se apropió del término ideografía en 1947 como medio de dilucidar el modo de significación que el propio Newman y otros artistas, como Mark Rothko o Clyfford Still, deseaban aplicar en su arte. Opuesto al modelo que ofrecía el Surrealismo (y su simbología derivada de Freud) y al que ofrecía el arte abstracto (que desechó por considerarlo un ejercicio formalista), Newman dirigió su atención hacia el arte de los indios de la costa noroccidental de los Estados Unidos, al que describió como «imágenes ideográficas». Para el artista kwakiutl, escribió Newman, «una forma era una cosa viva, un medio para transmitir un complejo de pensamiento abstracto, un portador de los formidables sentimientos que sintió ante el terror de lo incognoscible». Aunque algunos críticos siguieron usando el término ideografía hasta mediados de la década de 1950 en relación con las marcas pseudoglíficas que llenaban los lienzos de su amigo Adolph Gottlieb, desapareció del vocabulario de Newman casi tan pronto como lo había celebrado. No sólo comprendió que un modo de comunicación verdaderamente ideográfico exigiría la elaboración de un código compartido por los productores y los receptores de los mensajes, sino que en 1948 no deseaba ya representar «ideas puras» en su arte, ni lo creía posible.

informe

Georges Bataille, el rival de André Breton en el control del grupo de artistas y escritores surrealistas, fundó su propia revista durante las décadas de 1920 y 1930, a la que tituló *Documents*. Esta revista publicó un diccionario de definiciones de términos como «espetón», «ojo» e *informe*. *Informe*, escribió, no podía tener una definición; sólo podía tener un cometido, pues su cometido es destruir el universo de las clasificaciones «desclasificando» el lenguaje, o llevándolo al mundo. De este modo, decía, las palabras no se parecerían ya a nada, sino que, en informes, actuarían como una araña o un espetón. Alberto Giacometti, actuando en el modo de lo informe, borraría las diferencias entre lo masculino y lo femenino (de lo que depende el concepto de género) en una obra como *Bola suspendida*.

intertexto

En la definición de *DIALOGISMO* se indicaba que el concepto de diálogo de Bakhtin ha modificado la imagen de la expresión estructuralista para mostrar cómo el mensaje del emisor se ve afectado ya siempre por la respuesta imaginada del receptor. Otra modificación de ese diagrama se refiere al canal de emisión y recepción, al que los estructuralistas calificaron de «contacto», como si fuera el cable del telégrafo abierto por la expresión. Bakhtin recalificó este canal como «intertexto», ya que no es la conexión neutra del «contacto» sino el universo de las relaciones asociativas figuradas por el propio emisor.

isótopo

Este término, utilizado en la física, significa «que exhibe las mismas propiedades físicas en todas las direcciones». Un cuerpo de agua pura, por ejemplo, es isótopo. Los arquitectos modernos han empleado a menudo este concepto, a partir de la década de 1920, para expresar su concepción del espacio como algo no jerárquico y su deseo de crear edificios que no tengan un centro ni un punto privilegiado (a menudo dibujan en proyección isométrica, un modo de representación en el que cada una de las tres direcciones del espacio es igualmente escorzada). Se ha aplicado asimismo a las pinturas de goteo *all-over* de Jackson Pollock.

kitsch

El *kitsch* es una forma de ocultar la naturaleza del material del que está hecho un objeto, una forma que es resultado en gran medida de la producción industrial. Así, cuando el orfebre no trabaja ya su metal a mano para hacer las extrusiones y el relieve que su técnica sugiere, y el metal es meramente troquelado por un «troquel» para grabarlo, esas formas no se conciben ya como respetando la resistencia natural del metal a la tensión, sino que se hace que imiten otras formas, como motivos florales o las acanaladuras de las columnas jónicas. Es a este remedo al que se llamaría *kitsch* y al que Clement Greenberg calificó de enemigo natural de la vanguardia, en su «Avant-Garde and Kitsch» (1939). Una definición más violenta fue la propuesta por Milan Kundera en su novela *La insostenible levedad del ser*, cuando habla de cómo el *kitsch* pasa del desagrado a la aprobación universal y, de ese modo, su ocultación de la presencia, en la vida humana, de la mierda. El *kitsch* es, pues, el abrazo estúpido del cliché como defensa contra el peso de la realidad humana. Debido a esta defensa, escribe, «la existencia humana pierde sus dimensiones y se vuelve insosteniblemente leve».

Kunstwollen

Concepto desarrollado por el historiador del arte vienés Alois Riegl, *Kunstwollen* suele traducirse por «volición artística» o «voluntad artística», y propone, a la manera hegeliana, que una voluntad de forma distintiva, de carácter a la vez espiritual y estético, impregna todos los aspectos de una cultura y/o periodo dados, desde los oficios «bajos» como los textiles (Riegl trabajó como conservador en el Österreichisches Museum für Kunst und Industrie) hasta las artes «elevadas», como la pintura de caballete. A diferencia de Hegel, sin embargo, Riegl afirma que no debe menospreciarse ninguna de estas formas o épocas, y su propia obra se concentró en prácticas y periodos subestimados desde hacia tiempo, como el retrato de grupo del Barroco y «el arte industrial tardorromano». Arrojado contra las teorías del arquitecto Gottfried Semper (1803-1879), que prefería los papeles positivos del material, la técnica y la función, el idealismo de la *Kunstwollen* –la insinuación de que una misma voluntad de forma anima todos los productos de un periodo– resultó atractivo para algunos artistas a principios del siglo *xx*, especialmente los involucrados en la *Sezession* vienesa, cuyo lema compendia la idea de la *Kunstwollen*: «A cada época su arte, al arte su libertad».

logocentrismo/logocéntrico

En su tesis doctoral, publicada con el título *La voz y el fenómeno* (1973), el filósofo francés Jacques Derrida examinó la teoría del lenguaje de Edmund Husserl, que da preferencia al habla sobre cualquier otra transmisión secundaria de significado, como la escritura o incluso la memoria. Husserl insistió en que el significado debe ser inmediato para el hablante, resonando dentro de su cerebro incluso mientras lo produce y pronuncia. Todas las formas secundarias abren una brecha en esta inmediatez, ya sea obligando al significado a venir después de su concepción –un distanciamiento temporal al que Derrida llamó «*différance*»– o traduciendo el significado difiriendo de él. El término que emplea Derrida para designar esta doble traición es *différance* (escrito con «a» para que su forma escrita sea necesaria para

su recepción). Al rechazo por Husserl de la escritura en nombre del habla, o *logos* (que aquí significa la «presencia viva» de la palabra), Derrida lo califica de logocentrismo, la ideología del *logos* y la condena del GRAFEMA.

matriz

La *gestalt*, o figura, depende de su diferenciación respecto al fondo. Esta distinción lleva aparejado el supuesto de que cada figura está separada de su vecina y del espacio en el que existe. Al pensar acerca de este orden de lo visual, el filósofo francés Jean-François Lyotard construyó una tercera posibilidad, a la que llamó «matriz», para designar una espacialidad que no es coherente con las coordenadas del espacio externo y de la que se excluyen los intervalos y las diferencias que hacen reconocible y observable el mundo exterior como objetos. Al igual que la concepción freudiana de inconsciente, la matriz contiene figuras incompatibles que todas ocupan el mismo lugar al mismo tiempo, en guerra entre sí y con las experiencias conscientes. La matriz podría ser, pues, otra encarnación del concepto de *Informe* de George Bataille.

metónimo/metonimia/metonímico

Figura del lenguaje por la cual un concepto se expresa a través de un término que remite a otro concepto que está relacionado existencialmente con él. La forma más habitual de la metonimia es la sinécdoque, en la que la parte significa el todo (como en «vela» por «nave»), o el todo, la parte (como en «China va perdiendo» con el significado de «el equipo de fútbol chino va perdiendo»). Fue el lingüista y poeta ruso Roman Jakobson quien estableció la metonimia como uno de los dos ejes principales del lenguaje (el otro es la metáfora), a la que alineó con la oposición de Ferdinand de Saussure entre SINTAGMA y PARADIGMA, así como con la oposición freudiana entre DESPLAZAMIENTO y CONDENSACIÓN. Aunque después admitió que la línea de delimitación entre metonimia y metáfora es imprecisa a veces, Jakobson había recurrido a estos dos conceptos en toda su obra acerca de una amplia variedad de fenómenos (identificando el Surrealismo con la metáfora y el *collage* cubista o dadaísta con la metonimia, por ejemplo). Su elaboración más explícita de la oposición entre estas dos figuras axiales se encuentra en su estudio sobre la afasia (o incapacidad para comunicarse lingüísticamente), en el que distingue dos clases de problemas: el paciente en el que se ve afectada su función metonímica no puede combinar los términos lingüísticos y construir proposiciones, mientras que el paciente cuya función metafórica se ve afectada no puede escoger entre palabras ni relacionar homónimos o sinónimos.

mimesis/mimético

Mimesis, término griego que significa «imitación», tiene su origen en el supuesto de que el doble imitativo debe reproducir un objeto único o simple que existe antes que él, que entonces se duplica por imitación. En su importante ensayo «La doble sesión» (1981), Jacques Derrida cuestiona este concepto tradicional de la representación como imitación introduciendo la ensoñación de Stéphane Mallarmé titulada «Mimique», en la que se usa «la falsa apariencia del presente» para designar la representación por parte de un mimo de ideas que no remiten a ningún objeto posible, como «murió de risa»: una expresión trillada que da nombre a algo imposible. De este modo, el mimo no imita sino que inicia algo. Como declara Mallarmé, «la escena no ilustra sino la idea, no una acción real, en un himen teñido de vicio pero sagrado, entre el deseo y la realización, la perpetración y la rememoración: aquí anticipando, allí recordando, en el futuro, en el pasado, bajo la falsa apariencia de un presente».

objet trouvé

Junto con el *readymade*, la construcción y el *assemblage*, el *objet trouvé* u «objeto encontrado» es una alternativa crítica a la escultura tradicional basada en el modelado idealista de la figura humana. Tal como lo practicaban surrealistas como André Breton y Salvador Dalí, la mejor definición del objeto encontrado se hace en contraposición al recurso más cercano a él en carácter, el *readymade*. Propuesto por vez primera por Marcel Duchamp, el *readymade* es un producto cotidiano de manufactura industrial —una rueda de bicicleta, un botellero, un urinario— que, resituado como arte, cuestiona supuestos básicos acerca del arte y el artista; el *readymade* tiende a ser anónimo, distanciado de la subjetividad y la sexualidad, con escasos o ningún signo de trabajo humano. No es el caso del objeto encontrado, al menos en manos de los surrealistas, que se sentían atraídos por las cosas antiguas y extrañas, a menudo encontradas en tenderetes marginales o mercados de viejo,

que hablaban de un deseo reprimido dentro del artista y/o un modo de producción superado en el seno de la sociedad. Uno de estos objetos que reunió ambos tipos de impulso enigmático fue «la zapatilla-cuchara» que Breton encontró un día en un mercado a las afueras de París (relata la anécdota en *El amor loco* [1937]). La cuchara, un utensilio de madera, de artesanía campesina, con una pequeña bota tallada en su base, era una cosa anticuada que Breton tomó como un signo de deseo pasado y amor futuro.

ontología/ontológico

Derivado de las voces griegas *ontos* («ente, lo que es», como participio presente del verbo «ser») y *logos* (estudio, discurso), ontología es un término inventado en el siglo XVII para designar la parte de la filosofía que pertenece al «ser en cuanto ser», o a la «esencia del ser», que había constituido la parte más importante de la metafísica desde Aristóteles. Por extensión, el adjetivo «ontológico» significa «lo que concierne a la esencia». La concepción de Clement Greenberg de la historia de cada arte como una búsqueda de su propia esencia es a la vez un argumento TELEOLÓGICO y ontológico.

paradigma/paradigmático

Aunque Ferdinand de Saussure sólo utilizó la forma adjetival «paradigmático», la oposición entre paradigma y SINTAGMA es fundamental para su lingüística y, por extensión, para la SEMIOLOGÍA, así como para el estructuralismo. Después de establecer que en la lengua «todo se basa en relaciones», Saussure distinguió entre dos clases de relaciones: las relaciones sintagmáticas se refieren a la asociación de unidades lingüísticas diferenciadas que resultan en elementos del discurso (una palabra como «releer» es un sintagma formado por dos unidades semánticas, «re», que denota repetición, y «leer»; una oración como «Dios es bueno» es un sintagma compuesto por tres unidades); las relaciones paradigmáticas se refieren a las asociaciones que se forman *in absentia* entre cada unidad del sintagma y otras unidades pertenecientes al mismo sistema. La palabra «revolución», por ejemplo, «traerá inconscientemente a la mente una gran cantidad de otras palabras»: revolucionar y revolucionar, pero también giro, rotación, renovación, reorganización, así como evolución, o incluso cualquier otra palabra que termine con el sufijo «ción», como población o argumentación, o que comiencen con el prefijo «re», como releer. El grupo de estas posibles asociaciones, que se rigen por reglas específicas (fonéticas y/o semánticas) pero cuyo número es indeterminado y que pueden aparecer en cualquier orden (a diferencia de la sucesión de unidades de un sintagma), se llama paradigma. En los últimos años, el término ha adquirido un nuevo significado en el campo de la historia de las ciencias, donde fue introducido por Thomas Kuhn en *La estructura de las revoluciones científicas*. Casi sinónimo del concepto de *episteme* de Michel Foucault, designa el horizonte intelectual de una ciencia durante cierto periodo, determinando un umbral más allá del cual no puede ir a menos que cambie esencialmente sus principios y métodos (el paradigma newtoniano de la física, por ejemplo, fue superado definitivamente por el einsteiniano).

performativo/performatividad

En su libro *How to Do Things with Words*, el filósofo británico John Langshaw Austin (1911-1960) divide el lenguaje en dos modos: el constativo y el performativo, el primero de los cuales es una descripción de lo que el lingüista estructural Émile Benveniste llamó «narrativo» (que usa, nos recuerda, la tercera persona y el tiempo pasado histórico), mientras que el segundo es una representación de cosas, como cuando un juez dice «Le condeno a cinco años de prisión», o cuando una persona dice «Sí quiero» (en una ceremonia de matrimonio) o «Lo prometo», y Benveniste lo llama «discurso» (que usa los pronombres de la primera y la segunda personas y el tiempo presente).

poesía concreta

Como término histórico, la poesía concreta identifica la resurrección y academización después de la Segunda Guerra Mundial de los experimentos lingüísticos de las vanguardias radicales de las décadas de 1910 y 1920 que se habían realizado en el contexto del Futurismo ruso y las prácticas del Dadaísmo internacional en Berlín, Zúrich, Hannover y París. Si los pintores y poetas dadaístas (como Hugo Ball y Raoul Hausmann) emprendieron una oposición radical a los lenguajes pictóricos y poéticos tradicionales (por ejemplo, la poesía sonora de Berlín como parodia del culto alemán al poeta Rainer Maria Rilke o del Expresionismo alemán), los poetas sonoros rusos y soviéticos (por ejemplo, la poesía *zaum* de Velimir Khelebnikov) desarrollaron una

interpretación teórica de los procesos poéticos y las funciones que corresponderían al nuevo análisis teórico de las funciones lingüísticas en el formalismo ruso y soviético. Los poetas concretos del período de posguerra surgieron en zonas que habían estado alejadas y protegidas de los cataclismos de la Segunda Guerra Mundial, a la vez privilegiadas y desfavorecidas en cuanto a la ingenuidad de su temprano redescubrimiento de estos proyectos de vanguardia. En consecuencia, encontramos tempranos renaceres llamados poesía concreta en el contexto de países de América Latina y en Suiza en la década de 1940, a menudo trabajando conjuntamente con la academización de la abstracción (por ejemplo, Eugen Gomringer y Max Bill). En estos casos la celebración de una irrelevancia lúdica recién descubierta y del juego tipográfico desplazaron al radicalismo político, gráfico y semiológico de las figuras originarias.

polisemia/polisémico

La polisemia de una palabra (y, por extensión, de cualquier otra clase de signos, incluidos los visuales) es su cualidad de tener varias significaciones distintas. La polisemia se sustituye a menudo por la ambigüedad, cuya connotación de vaguedad no comparte. Hay muchas más palabras polisémicas de lo que solemos darnos cuenta (como lo revela la consulta de un buen diccionario), un hecho en el que se basa la mayoría de los juegos de palabras.

positivismo

El filósofo francés Auguste Comte (1798-1857) fue el primero que utilizó este término, o el de «filosofía positiva», para definir su doctrina como radicalmente opuesta a la metafísica. En vez de tratar de descubrir la esencia de las cosas, pensaba Comte, la filosofía debe rechazar todos los principios a priori y tratar de ofrecer una síntesis sistemática de todos los hechos observables (positivos). Basándose en la experiencia de los sentidos, la teoría empírica del conocimiento de Comte subraya que no existe ninguna diferencia en principio entre los métodos de las ciencias sociales y las ciencias físicas, una idea que fue refutada directamente por el estudio del círculo HERMENÉUTICO por Wilhelm Dilthey. Aunque los filósofos y matemáticos del Círculo de Viena agrupados en torno a Rudolf Carnap (1891-1970) y Otto Neurath (1882-1945) siguiendo a Ludwig Wittgenstein dieron una base filosófica más sólida al argumento de Comte en su positivismo lógico, los principios generales del positivismo han sido menospreciados por la mayoría de los pensadores –y desde luego por todos los historiadores del arte– valorados por los autores del presente libro.

referente

En la lingüística estructural era importante distinguir entre la idea a la que un signo se refiere y el objeto al que puede nombrar. Esto se debe a que, como enseñó su fundador, Ferdinand de Saussure, el «significado es opositivo, relativo y negativo». Esto significa que el significado se forma en torno a oposiciones, que los estructuralistas llaman «binarios» o «PARADIGMAS», con el significado de que algo depende de su comparación con aquello que no es; «alto», por ejemplo, se diferencia de «bajo», o «negro» de «blanco». El referente es este resultado «relativo y negativo» de la oposición, no un objeto sino un concepto.

semiología/semiótica

En su *Curso de lingüística general*, publicado póstumamente en 1916, Ferdinand de Saussure preveía «una ciencia que estudie la vida de los signos en el seno de la vida social», a la que llamó semiología (del griego *semeion*, signo). Esta ciencia «nos enseñaría en qué consisten los signos, qué leyes los rigen», y estas leyes serían aplicables a la lingüística, que incluiría, como la ciencia de sólo un sistema concreto de signos, el lenguaje. Más o menos al mismo tiempo, y de manera independiente, el filósofo estadounidense Charles Sanders Peirce desarrolló su propia ciencia de los signos, a la que llamó semiótica. «Semiología» y «semiótica» se usan a menudo de manera intercambiable, aunque existen importantes diferencias entre la empresa de Saussure y la de Peirce. Paradójicamente, aunque Saussure hizo hincapié en que la lingüística sólo era una parte de la futura semiología, si bien privilegiada, esta disciplina tomó como modelo la lingüística cuando se desarrolló después de la Segunda Guerra Mundial, hasta el punto de que el autor estructuralista Roland Barthes se vio inducido en su *Elementos de Semiología* (1964) a invertir la propuesta de Saussure y afirmar que, de hecho, la semiología dependía de la lingüística. Esta afirmación alimentó, a su vez, las críticas de Jacques Derrida hacia la semiología por considerarla una disciplina LOGOCÉNTRICA. En cambio, la semiótica de Peirce, que

consiste en gran medida en una TAXONOMÍA de los signos desde el punto de vista de su modo de referencia, seguía dependiendo mucho menos del modelo lingüístico. Peirce distinguió tres categorías de signos: el símbolo, en el que la relación entre el signo y su referente es arbitraria; el índice, en el que esta relación está determinada por la contigüidad o copresencia (una huella en la arena es un signo indicial de un pie, el humo es un signo indicial del fuego, etc.); el icono, en el que esta relación se caracteriza por la semejanza (un retrato pintado). Estas categorías son un tanto porosas (una fotografía es un índice y un icono, por ejemplo), y aunque la mayoría de los símbolos lingüísticos son símbolos, algunas categorías de palabras son signos indiciales (la significación de estas palabras, llamadas deicticos, cambia de acuerdo con su contexto: «yo», «tú», «ahora», «aquí», etc.), en tanto que otras, como las onomatopeyas (el «mu» de una vaca, el «quiquiriquí» de un gallo) son signos icónicos.

significado/significante

En su deseo de subrayar la inmaterialidad del referente, Saussure dividió el signo en dos partes, una el dominio conceptual del significado, o significación, otra el dominio material del significante, o depósito significante, ya sea escrito o auditivo.

simbólico

Este término tiene un significado específico en el pensamiento psicoanalítico de Jacques Lacan que debe distinguirse de su uso general. En su controvertido pensamiento, «lo simbólico» representa todos los fenómenos de la psique que están estructurados como una lengua, no, por ejemplo, formados como imágenes (a este ámbito contiguo de la experiencia lo denomina «lo imaginario»); estos fenómenos incluyen, en parte, los sueños y los síntomas (véase *CONDENSACION* y *DESPLAZAMIENTO*). En efecto, Lacan releyó el concepto freudiano de inconsciente a través de la lingüística estructural de Ferdinand de Saussure y Roman Jakobson (a ninguno de los cuales Freud pudo conocer). Al mismo tiempo, Lacan transmitió, a través del término «lo simbólico», que estas operaciones lingüísticas del inconsciente actúan también en el orden social en general (en este punto recibió la influencia de su contemporáneo el antropólogo Claude Lévi-Strauss): el sujeto humano está inserto en la sociedad como en el lenguaje, y viceversa. En este sentido «lo simbólico» también significa todo un sistema de identificaciones y prohibiciones –de leyes– que cada uno de nosotros debe interiorizar para convertirse en seres sociales funcionales. Según Lacan, nuestras dificultades con el orden se expresan a menudo mediante neurosis; toda negación total de este orden equivale a psicosis. Por muy sugerente que este modelo sea para algunos artistas y muchos teóricos, puede proyectar también una actitud profundamente conservadora respecto al orden social, al que se hace aparecer como absoluto.

simulacrum/a

Término de la filosofía antigua, un *simulacrum* es una representación que no está ligada necesariamente a un objeto del mundo. En cuanto copia sin «original» –en la doble acepción de referente físico y primera versión– el *simulacrum* se utiliza a menudo, en la crítica cultural, para describir la situación de la imagen en una sociedad del ESPECTÁCULO, o consumismo inducido por los medios de comunicación. Así pues, también en la teoría postestructuralista se recurre al *simulacrum* para cuestionar el orden platónico de la representación que arbitra entre copias «buenas» y «malas» de acuerdo con su verdad relativa, o verosimilitud aparente con los modelos en (o, en Platón, más allá del) mundo. Este desafío se encuentra planteado de manera intermitente en el arte del siglo xx, por ejemplo, en las pinturas fantásticas de René Magritte y en las serigrafías en serie de Andy Warhol: imágenes que, aun cuando parecen ser representaciones, disuelven las reivindicaciones de verdad de la mayoría de las representaciones. De hecho, el *simulacrum* es un concepto crucial en la comprensión del arte surrealista y del *Pop Art*, tal como lo atestiguan importantes textos sobre estas cuestiones de Gilles Deleuze, Michel Foucault, Roland Barthes y Jean Baudrillard.

sincretismo

Derivado de la voz griega que significa «unión de todos los cretenses», este término fue acuñado primero para describir la obra de Proclo (410-485 d.C.), el último filósofo importante de la Grecia antigua, que intentó una síntesis de todas las filosofías y doctrinas científicas pasadas. Aunque al principio carecía de connotaciones negativas, y sigue siendo posible usarla en sentido positivo, esta palabra se usa ahora comúnmente para describir cualquier combinación incoherente de doctrinas o sistemas contradictorios.

sincrónico

Formado en la historia comparada del lenguaje, Ferdinand de Saussure comprendió que, para estudiar la estructura esencial del lenguaje (al menos el común a todas las lenguas indoeuropeas), tenía que ignorar los acontecimientos históricos y examinar el corte transversal de una lengua en un momento dado, pasado o presente, de modo muy parecido a como un biólogo examina un tejido en un microscopio para estudiar su estructura celular. Este hipotético corte transversal se llama sincrónico porque todos sus elementos están congelados en el tiempo. Lo contrario de sincrónico, en la terminología de Saussure, es DIACRÓNICO.

sinécdoque

El lenguaje se entiende en sentido literal o figurado, y las figuras del lenguaje se escapan de las acepciones literales para formar relaciones imaginarias con las cosas. En *Ciencia nueva* (1725), el filósofo italiano Giambattista Vico se preguntaba cómo podía adquirirse el conocimiento si no era revelado al hombre por Dios. Imaginando a un troglodita, suponía que su único medio de comprender era la comparación de lo desconocido con lo conocido, que es el propio cuerpo del salvaje. Al oír el trueno, el salvaje lo compara con lo que conoce y decide que es una voz alta, y este acto de comparación constituye la forma poética de la metáfora. A continuación el salvaje se pregunta por su causa e imagina un cuerpo muy grande produciendo la voz, y ese cuerpo es, piensa, el de un dios, y entonces la idea de causa constituye la forma poética de la METONIMIA. Finalmente el salvaje se pregunta por qué el dios emite el ruido y decide que se debe a que el dios está furioso, la causa o base conceptual, que para Vico constituye la forma poética de la sinécdoque. No es sorprendente que Vico llamase «conocimiento poético» a este paso de lo desconocido a lo conocido. Es el conocimiento poético el que a su vez estructura el influyente estudio de Michel Foucault sobre los periodos del desarrollo histórico de Occidente, *Las palabras y las cosas* (1970), a los que identificaba como *epistemes* independientes. El Renacimiento, enseñó, concibe el conocimiento como algo basado en la semejanza, o metáfora. Los siglos XVI y XVII, a los que llama periodo clásico, lo conciben como identidad y diferencia, o metonimia; mientras que el siglo XIX, durante el cual nacen las disciplinas modernas, lo concibe como analogía y sucesión, o sinécdoque.

sintagma/sintagmático

Un sintagma, definido por vez primera por Ferdinand de Saussure como constitutivo de uno de los elementos más importantes del lenguaje, es cualquier sucesión en la cadena del habla de un mínimo de dos unidades semánticas que no pueden ser sustituidas o cuyo orden no puede ser modificado sin modificar el significado o la inteligibilidad de las palabras. Los sintagmas pueden ser palabras («releer» está compuesto por dos unidades, «re» y «leer»), frases («la vida humana») u oraciones enteras. Las relaciones sintagmáticas, que oponía a las PARADIGMÁTICAS, eran especialmente importantes para Saussure, cuyo interés fundamental era la lengua como hecho social, por cuanto en ellas la distinción entre el uso colectivo y el uso individual del lenguaje es especialmente difícil de distinguir. El caso es bastante sencillo cuando afecta a los sintagmas coloquiales (pertenecen al uso común y, por tanto, no pueden modificarse), pero la formación de palabras nuevas (neologismos) se rige también por reglas transmitidas por la tradición, y por consiguiente de uso común. Después de Saussure, Roman Jakobson relacionó la METONIMIA y la metáfora, a las que consideraba los dos ejes principales del lenguaje, respectivamente con la concepción saussureana de relaciones sintagmáticas y paradigmáticas.

sublimación

En el psicoanálisis la sublimación sigue siendo un concepto difícil de aprehender, nunca definido con precisión por Freud ni por ninguno de sus seguidores. Tiene que ver con la desviación de los instintos de fines sexuales a fines no sexuales: estas pulsiones se «subliman» —a la vez se pulen y se reencauzan— en la búsqueda de metas que son más valoradas, o como mínimo menos perturbadoras, que la actividad sexual en la sociedad en general: metas del intelecto y el arte (las subrayadas por Freud), pero también del derecho, el deporte, el espectáculo, etc. La energía para este trabajo sigue siendo sexual, pero los fines son sociales; de hecho, para Freud no hay ninguna civilización sin sublimación. Sin embargo, no existe una línea firme entre lo erótico y lo estético; y a algunos artistas del siglo XX —Duchamp es el caso más célebre— les gustaba señalar superposiciones entre los dos. Otros artistas (por ejemplo, algunos dadaístas) intentaron, más agresivamente, invertir por completo el proceso de sublimación, abrir las formas estéticas a las energías libidinales, una estrategia que a veces se estudia como «DESUBLIMACION».

Tachismo, *tachisme*

El Tachismo (del francés *tache*, «mancha», «salpicadura» o «marca»), una versión europea atenuada del Expresionismo Abstracto, recibió también el nombre de «abstracción lírica». La principal diferencia con las obras estadounidenses es su modesta escala y su dependencia de la tradición figurativa del paisaje. A pesar del interés de varios artistas tachistas por el método automático preferido por Pollock, su arte siguió siendo sumamente sereno y como tal dependiente de la concepción cubista de la imagen como totalidad armoniosa. Véase *ART INFORMEL*.

taxonomía

Derivada del término griego *taxís*, que significa «ordenación», la taxonomía es la práctica o el principio de clasificación o agrupación. Cuando el botánico sueco del siglo XVIII Linneo trazó un gráfico como forma de organizar los órdenes de los seres vivos, puso las grandes categorías (como «animal») en un lado de la tabla y lo llamó *género*, y las más pequeñas (como «perro», «gato», etc.) en el eje horizontal, y las llamó *especie*. Ese gráfico tan inclusivo es una taxonomía.

telos/teleología/teleológico

Telos significa «meta» o «fin» en griego, y al principio la teleología designaba el estudio de la finalidad. El primer argumento teleológico importante, que a partir de las regularidades en las operaciones de la naturaleza llegaba a la conclusión de que todas las cosas tenían un propósito en el universo, fue elaborado en la Edad Media como prueba de la existencia de Dios. Fue refutado categóricamente durante la Ilustración, primero por David Hume en sus *Diálogos sobre la religión natural*, de 1779, y después por Immanuel Kant en su *Crítica de la razón pura*, de 1781. Actualmente el término teleología se usa para describir toda teoría que presupone o predice que un proceso tiene un fin (tanto en el sentido de final como en el de finalidad), o que interpreta retroactivamente que un proceso está orientado hacia su fin. La teoría de la evolución de Darwin, aunque fue atacada por la Iglesia en su inicio, es reconocida generalmente hoy como teleológica, al igual que la concepción de la historia de Marx.

trabajo del sueño

En el psicoanálisis, este término abarca todas las operaciones del sueño en la transformación de sus diversos materiales (estímulos corporales mientras estamos dormidos, huellas de los hechos del día, recuerdos antiguos, etc.) en narraciones visuales. Las dos operaciones esenciales son la CONDENSACIÓN y el DESPLAZAMIENTO; pero otros dos mecanismos también son importantes: las «consideraciones de representabilidad» y la «revisión secundaria». El primer mecanismo selecciona los pensamientos oníricos que pueden ser representados por las imágenes y los reformatea (por decirlo así) en consecuencia. El segundo mecanismo organiza después estas imágenes oníricas para que puedan formar un escenario lo bastante fluido para representar el sueño en primer lugar. En cierto sentido, las dos operaciones —«representabilidad» y «revisión»— sugieren ya actividades de elaboración de imágenes, por lo que podría parecer que son de uso bastante directo en cuestiones de arte. Pero esta proximidad también es un peligro: una pintura que toma el sueño como modelo —como Paul Gauguin, por ejemplo, o el joven Jackson Pollock hicieron implícitamente a veces, o como algunos surrealistas hicieron explícitamente— corre el riesgo de una circularidad reductiva en virtud de la cual la pintura ilustra el sueño, que a su vez entrega la clave de su significado.

tropo

Un tropo es una figura del lenguaje —una palabra, frase o expresión que se usa en sentido figurado— habitualmente para buscar un efecto retórico. El «lenguaje poético» de Giambattista Vico (véase SINÉCDOQUE) depende del potencial figurativo del lenguaje, su desviación de lo literal a un conjunto de comparaciones y contrastes. Esta desviación es un ejemplo de «tropo», el más habitual de los cuales es la metáfora.

zaum

Este término, forma abreviada de la palabra rusa *zaumnoe* (transraccional), fue acuñado en 1913 por los futuristas Aleksei Kruchénikh y Velimir Khlebnikov para designar el nuevo lenguaje poético que estaban inventando, repleto de palabras nuevas y absurdas y de sonidos o, en su forma escrita, grupos de letras no representacionales. Afirmando que la palabra como tal afecta directamente a nuestros sentidos y tiene un significado independientemente de la significación que se le atribuye, intentaron eludir el uso racional del lenguaje y subrayaron la materialidad fonética de las expresiones lingüísticas.

bibliografía

GENERAL: OBRAS DE CONJUNTO Y FUENTES

- ARCHER, Michael, *Art Since 1960*, Londres y Nueva York, Thames & Hudson, 1997.
- CHIPP, Herschel, *Theories of Modern Art: A Source Book by Artists and Critics*, Berkeley, University of California Press, 1968.
- FRASCINA, Francis, y HARRIS, Jonathan (eds.), *Art in Modern Culture: An Anthology of Critical Texts*, Londres, Phaidon Press, 1992.
- (eds.), *Modern Art and Modernism: A Critical Anthology*, Nueva York, Harper and Row, 1982.
- HAMILTON, George Heard, *Painting and Sculpture in Europe, 1880-1940*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1993 [ed. cast.: *Pintura y escultura en Europa, 1880-1940*, trad. Genoveva Ruiz-Ramón, Madrid, Cátedra, 2000].
- HARRISON, Charles, FRASCINA, Francis, y PERRY, Gill, *Primitivism, Cubism, Abstraction: The Early Twentieth Century*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1993 [ed. cast.: *Primitivismo, cubismo y abstracción. Los primeros años del siglo xx*, trad. Juan José Usabiaga Urkiola, Madrid, Akal, 1998].
- HARRISON, Charles, y WOOD, Paul (eds.), *Art in Theory, 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, Cambridge, Blackwell, 2003.
- JOSELYN, David, *American Art Since 1945*, Londres, Thames & Hudson, 2003.
- KRAUSS, Rosalind, *Passages in Modern Sculpture*, Nueva York, Viking Press, 1977; reeditado en Cambridge, Mass., MIT Press, 1981 [ed. cast.: *Pasajes de la escultura moderna*, trad. Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Akal, 2002].
- PHILLIPS, Christopher, *Photography in the Modern Era: European Documents and Critical Writings, 1913-1940*, Nueva York, Metropolitan Museum of Art/Aperture, 1989.
- POTTS, Alex, *The Sculptural Imagination: Figurative, Modernist, Minimalist*, New Haven y Londres, Yale University Press, 2000.
- ROSEMER, Anne, *New Art in the 60s and 70s: Redefining Reality*, Londres, Thames & Hudson, 2001.
- STILES, Kristin, y SELZ, Peter (eds.), *Theories and Documents of Contemporary Art*, Berkeley, University of California Press, 1996.
- WOOD, Paul, et al., *Modernism in Dispute: Art Since the Forties*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1993 [ed. cast.: *La modernidad a debate. El arte desde los cuarenta*, trad. Isabel Balsinde, Madrid, Akal, 1999].
- , *Realism, Rationalism, Surrealism: Art Between the Wars*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1993 [ed. cast.: *Realismo, Racionalismo y Surrealismo. El arte de entreguerras (1914-1915)*, trad. M.ª Luz Rodríguez Olivares, Madrid, Akal, 1999].

GENERAL: VANGUARDIA, MODERNISMO, POSMODERNISMO

- GUILBAUT, Serge, BUCHLOH, Benjamin H. D., y SOLKIN, David (eds.), *Modernism and Modernity*, Halifax, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1983.
- BÜRGER, Peter, *Theory of the Avant-Garde* (1974), trad. Michael Shaw, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984 [ed. cast.: *Teoría de la vanguardia*, trad. Jorge García, Barcelona, Península, 1997].
- CRIMP, Douglas, «Pictures», *October* (primavera 1979) [ed. cast.: «Imágenes», en *Posiciones críticas*, trad. Eduardo García Agustín, Madrid, Akal, 2005].
- FOSTER, Hal (ed.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Seattle, Bay Press, 1983.
- , *Discussions in Contemporary Culture*, Seattle, Bay Press, 1987.
- GUILBAUT, Serge (ed.), *Reconstructing Modernism*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1990.
- HUYSEN, Andreas, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington, Indiana University Press, 1986.
- KRAUSS, Rosalind, «A Voyage on the North Sea», en *Art in the Age of the Post-Medium Condition*, Londres, Thames & Hudson, 1999.
- OWENS, Craig, «The Allegorical Impulse: Towards a Theory of Postmodernism», *October* 12 y 13 (primavera y verano 1980).
- WALLIS, Brian (ed.), *Art After Modernism: Rethinking Representation*, Nueva York, New Museum of Contemporary Art, 1994 [ed. cast.: *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, trad. César del Olmo y Carolina Rendueles, Madrid, Akal, 2001].

GENERAL: ENSAYOS REUNIDOS

- BOIS, Yve-Alain, *Painting as Model*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1991.
- BOIS, Yve-Alain, y KRAUSS, Rosalind, *Formless: A User's Guide*, Nueva York, Zone Books, 1997.
- BUCHLOH, Benjamin H. D., *Neo-Avantgarde and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2000.
- CLARK, T. J., *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1999.
- CROW, Thomas, *Modern Art in the Common Culture*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1996 [ed. cast.: *El arte moderno y la cultura de lo cotidiano*, trad. Joaquín Chamorro Mielke, Madrid, Akal, 2002].
- DUVE, Thierry de, *Kant after Duchamp*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1996.
- FER, Briony, *On Abstract Art*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1997.
- FOSTER, Hal, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1996 [ed. cast.: *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, trad. Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Akal, 2001].
- , *Prosthetic Gods*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2004 [ed. cast.: *Dioses protéticos*, Madrid, Akal, de próxima publicación].
- FRIED, Michael, *Art and Objecthood*, Chicago, University of Chicago Press, 1998 [ed. cast.: *Arte y objetividad*, trad. Rafael Guardiola, Madrid, Antonio Machado Libros, 2004].
- GREENBERG, Clement, *Art and Culture: Critical Essays*, Boston, Beacon Press, 1961 [ed. cast.: *Arte y cultura*, trad. Justo G. Beramendi y Daniel Gamper, Barcelona, Paidós, 2002].
- , *The Collected Essays and Criticism*, vols. 1 y 4, ed. John O'Brian, Chicago, University of Chicago Press, 1986 y 1993.
- , *Homemade Esthetics: Observations on Art and Taste*, Oxford, Oxford University Press, 1999.

- KRAUSS, Rosalind, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1985 [ed. cast.: *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, trad. Adolfo Gómez Cedillo, Madrid, Alianza, 1996].
- , *The Optical Unconscious*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1993 [trad. cast.: *El inconsciente óptico*, trad. J. Miguel Esteban Cloquell, Madrid, Tecnos, 1997].
- , *Bachelors*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1999.
- SCHAPIRO, Meyer, *Modern Art: 19th and 20th Century. Selected Papers*, vol. 2, Nueva York, George Braziller, 1978 [ed. cast.: *El arte moderno*, Madrid, Alianza, 1988].
- STEINBERG, Leo, «Rodin», en *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art*, Londres, Oxford y Nueva York, Oxford University Press, 1972.
- WAGNER, Anne M., *Three Artists (Three Women): Georgia O'Keeffe, Lee Krasner, Eva Hesse*, Berkeley y Los Ángeles, University of California Press, 1997.
- WOLLEN, Peter, *Raiding the Ice Box: Reflections on Twentieth-Century Culture*, Londres, Verso, 1993 [ed. cast.: *El asalto de la nevera*, trad. Cristina Piña Aldao, Madrid, Akal, 2006].

GENERAL: TEORÍA Y METODOLOGÍA

- ANTAL, Frederick, *Classicism and Romanticism*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1966 [ed. cast.: *Clasicismo y romanticismo*, Madrid, Alberto Corazón, 1978].
- BARTHES, Roland, *Critical Essays*, trad. Richard Howard, Evanston, Northwestern University Press, 1972 [ed. cast.: *Ensayos críticos*, trad. Carlos Pujol Jaumandreu, Barcelona, Seix Barral, 2002].
- , *Mythologies* [1957], trad. Annette Lavers, Nueva York, Noonday Press, 1972 [ed. cast.: *Mitologías*, trad. Héctor Schmucler, Madrid, Siglo XXI, 2005].
- , *Image, Music, Text*, trad. Stephen Heath, Nueva York, Hill and Wang, 1977.
- BERNANI, Leo, *The Freudian Body: Psychoanalysis and Art*, Nueva York, Columbia University Press, 1986.
- CLARK, T. J., *Image of the People: Gustave Courbet and the Second French Republic, 1848-1851*, Londres, Thames & Hudson, 1973.
- , *The Absolute Bourgeois: Artists and Politics in France, 1848-1851*, Londres, Thames & Hudson, 1973.
- , *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers*, Londres, Thames & Hudson, 1984.
- CROW, Thomas, *Painters and Public Life in 18th-Century Paris*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1985 [ed. cast.: *Pintura y sociedad en el París del siglo xviii*, trad. Luis Carlos Benito Cardenal, Madrid, Nerea, 1989].
- , *The Intelligence of Art*, Chapel Hill, N.C., University of North Carolina Press, 1999.
- DEERRIDA, Jacques, *Of Grammatology*, trad. Gayatri Spivak, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1976 [ed. cast.: *De la gramatología*, trad. Oscar del Barco y Conrado Ceretti, Buenos Aires, Siglo XXI, 1971].
- , «The Double Session», en *Dissemination*, trad. Barbara Johnson, Chicago y Londres, University of Chicago Press, 1981 [ed. cast.: «La doble sesión», en *La diseminación*, trad. José Martín Arancibia, Madrid, Fundamentos, 1997].
- , «Parergon», en *The Truth in Painting*, trad. Geoff Bennington, Chicago y Londres, University of Chicago Press, 1987 [ed. cast.: «Parergon», en *La verdad en pintura*, trad. María C. González y Dardo Scavino, Buenos Aires, Paidós, 2001].
- FOUCAULT, Michel, *The Archaeology of Knowledge*, Paris, Gallimard, 1969; trad. Londres, Tavistock Publications; y Nueva York, Pantheon, 1972 [ed. cast.: *La arqueología del saber*, trad. Aurelio Garzón del Camino, México, Siglo XXI, 1970].
- , «What is an Author?», *Language, Counter-Memory, Practice*, trad. D. Bouchard y S. Simon, Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 1977 [ed. cast.: «¿Qué es un autor?», trad. Miguel Morey, en *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales I*, Barcelona, Paidós, 1999].
- FREUD, Sigmund, *Art and Literature*, trad. James Strachey, Londres, Penguin, 1985.
- HADJINICOLAOU, Nicos, *Art History and Class Struggle*, Londres, Pluto Press, 1978.
- HAUSER, Arnold, *The Social History of Art* (1951), 4 vols., Londres, Routledge, 1999 [ed. cast.: *Historia social de la literatura y el arte*, trad. A. Tovar y F.-P. Varas-Reyes, Madrid, Debate, 1998].
- JAMESON, Fredric, *The Prison-House of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*, Princeton, Princeton University Press, 1972.
- (ed.), *Aesthetics and Politics*, Londres, New Left Books, 1977.
- KEARNEY, Richard, y RASMUSSEN, David, *Continental Aesthetics-Romanticism to Postmodernism: An Anthology*, Malden, Mass. y Oxford, Blackwell, 2001.
- KLINGENDER, Francis, *Art and the Industrial Revolution* [1947], Londres, Paladin Press, 1975 [ed. cast.: *Arte y Revolución Industrial*, trad. Pilar Saiso, Madrid, Cátedra, 1983].
- KOFMAN, Sarah, *The Childhood of Art: An Interpretation of Freud's Aesthetics*, trad. Winifred Woodhull, Nueva York, Columbia University Press, 1988.
- LAPLANCHE, Jean, y PONTALIS, J.-B., *The Language of Psychoanalysis*, trad. Donald Nicholson-Smith, Nueva York, W. W. Norton, 1973 [ed. cast.: *Diccionario de psicoanálisis*, trad. Fernando Gimeno Cervantes, Barcelona, Paidós, 1996].
- LEVIN, Thomas, «Walter Benjamin and the Theory of Art History», *October* 47 (invierno 1988).
- ROSE, Jacqueline, *Sexuality in the Field of Vision*, Londres, Verso, 1986.
- SAUSSURE, Ferdinand de, *Course in General Linguistics*, trad. Wade Baskin, Nueva York, McGraw-Hill, 1966 [ed. cast.: *Curso de lingüística general*, trad. Mauro Armiño, Madrid, Akal, 2002].
- SCHAPIRO, Meyer, *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist, and Society, Selected Papers*, vol. 4, Nueva York, George Braziller, 1994.

MATISSE Y EL FAUVISMO

- BARR, JR., y ALFRED H., *Matisse: His Art and His Public*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1951.
- BENJAMIN, Roger, *Matisse's «Notes of a Painter»: Criticism, Theory, and Context, 1891-1908*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1987.
- BOIS, Yve-Alain, «Matisse and Arche-drawing», *Painting as Model*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1990.
- , «On Matisse: The Blindings», *October* 68 (primavera 1994).
- , *Matisse and Picasso*, Nueva York, Flammarion Press, 1998.

ELDERFIELD, John, *The "Wild Beasts": Fauvism and its Affinities*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1976 [ed. cast.: *El fauvismo*, trad. Juan Díaz de Atauri, Madrid, Alianza, 1983].

—, «Describing Matisse», en *Henri Matisse: A Retrospective*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1992.

FLAM, Kack D., *Matisse: The Man and His Art, 1869-1918*, Ithaca, N.Y. y Londres, Cornell University Press, 1986.

— (ed.), *Matisse on Art*, Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 1995.

FREEMAN, Judi (ed.), *The Fauve Landscape*, Nueva York, Abbeville Press, 1990.

GOWING, Lawrence, *Matisse*, Londres, Thames & Hudson, 1976.

HERBERT, James D., *Fauve Painting: The Making of Cultural Politics*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1992.

KLEIN, John, *Matisse Portraits*, New Haven y Londres, Yale University Press, 2001.

O'BRIAN, John, *Ruthless Hedonism: The American Reception of Matisse*, Chicago y Londres, Chicago University Press, 1999.

WERTH, Margaret, *The Joy of Life: The Idyllic in French Art, Circa 1900*, Berkeley, University of California Press, 2002.

WRIGHT, Alastair, *Matisse and the Subject of Modernism*, Princeton, Princeton University Press, 2004.

PRIMITIVISMO

CLIFFORD, James, «Histories of the Tribal and the Modern», *The Predicament of Culture*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1988.

FLAM, Jack D. (ed.), *Primitivism and Twentieth-Century Art: A Documentary History*, Berkeley, University of California Press, 2003.

FOSTER, Hal, «The "Primitive" Unconscious of Modern Art», *October* 34 (otoño 1985).

GOLDBERG, Robert, *Primitivism in Modern Art* (1938), Nueva York, Vintage Books, 1967.

RUBIN, William (ed.), «Primitivism» in *20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1984.

EXPRESIONISMO

AA.VV., *Aesthetics and Politics: Debates between Ernst Bloch, Georg Lukács, Bertolt Brecht, Walter Benjamin, Theodor Adorno*, Londres, New Left Review Books, 1977.

BARRON, Stephanie, *German Expressionism: Art and Society*, Nueva York, Rizzoli, 1997.

GORDON, Donald, *Expressionism: Art and Idea*, New Haven y Londres, Yale, 1987.

—, «On the Origin of the Word "Expressionism"», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 29 (1966).

HAXTHAUSEN, Charles, «"A New Beauty": Ernst Ludwig Kirchner's Images of Berlin», en Charles Haxthausen y Heidrun Suhr (eds.), *Berlin: Culture and Metropolis*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1990.

HEIBEL, Yule, «They danced on Volcanoes: Kandinsky's Breakthrough to Abstraction, the German Avant-Garde and the Eve of the First World War», *Art History* 12 (septiembre 1989).

KRACAUER, Siegfried, *From Caligari to Hitler: A Psychological History of German Film*, Princeton, Princeton University Press, 1947 [ed. cast.: *De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán*, trad. Héctor Grossi, Barcelona, Paidós, 1995].

KANDINSKY, Wassily, *Concerning the Spiritual in Art* (1912), Nueva York, Dover Publications, 1977 [ed. cast.: *De lo espiritual en el arte*, trad. Genoveva Dieterich, Barcelona, Paidós, 1996].

— y MARC, Franz (eds.), *The Blaue Reiter Almanac*, Londres, Thames & Hudson, 1974.

LANCHNER, Carolyn (ed.), *Paul Klee*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1987.

LOYD, Jill, *German Expressionism: Primitivism and Modernity*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1991.

WASHTON LONG, Rose-Carol, *German Expressionism: Documents from the End of the Wilhelmine Empire to the Rise of National Socialism*, Nueva York, Macmillan International, 1993.

WEINSTEIN, Joan, *The End of Expressionism: Art and the November Revolution in Germany, 1918-1919*, Chicago, University of Chicago Press, 1990.

WERCKMEISTER, O. K., *The Making of Paul Klee's Career 1914-1920*, Chicago y Londres, Chicago University Press, 1988.

CUBISMO Y PICASSO

BARR, JR., ALFRED, H., *Cubism and Abstract Art*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1936.

BOIS, Yve-Alain, «Kahnweiler's Lesson», en *Painting as Model*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1990.

—, «The Semiology of Cubism», en Lynn Zelevansky (ed.), *Picasso and Braque: A Symposium*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1992.

COTTINGTON, David, *Cubism in the Shadow of War: The Avant-Garde and Politics in Paris 1905-1914*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1998.

FLORMAN, Lisa, *Myth and Metamorphosis: Picasso's Classical Prints of the 1930s*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2000.

FRY, Edward, *Cubism*, Londres, Thames & Hudson, 1966.

GOLDING, John, *Cubism: A History and an Analysis, 1907-1914*, Nueva York, G. Wittenborn, 1959 [ed. cast.: *El cubismo: una historia y un análisis, 1907-1914*, trad. Adolfo Gómez Cedillo, Madrid, Alianza, 1993].

GREEN, Christopher, *Juan Gris*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1992.

— (ed.), *Picasso's Les Femmes d'Alger*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

GREENBERG, Clement, «The Pasted Paper Revolution» (1958), en *The Collected Essays and Criticism*, vols. 1 y 4, ed. John O'Brian, Chicago, University of Chicago Press, 1986 y 1993.

KAHNWEILER, Daniel-Henry, *The Rise of Cubism*, trad. Henry Aronson, Nueva York, Wittenborn, Schultz, 1949 [ed. cast.: *El camino hacia el cubismo*, trad. Rosa Sala y Jaume Vallcorba, Barcelona, Quaderns Crema, 1997].

KRAUSS, Rosalind, «Re-Presenting Picasso», *Art in America* 67, 10 (diciembre 1980).

—, «In the Name of Picasso», en *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1985 [ed. cast.: *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, trad. Adolfo Gómez Cedillo, Madrid, Alianza, 1996].

—, «The Motivation of the Sign», en Lynn Zelevansky (ed.), *Picasso and Braque: A Symposium*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1992.

—, *The Picasso Papers*, Nueva York, Farrar, Straus & Giroux, 1998.

LEGER, Fernand, *Functions of Painting*, ed. Edward Fry, Londres, Thames & Hudson, 1973 [ed. cast.: *Funciones de la pintura*, trad. Antonio Álvarez, Barcelona, Paidós, 1990].

LEIGHTEN, Patricia, *Re-Ordering the Universe: Picasso and Anarchism, 1897-1914*, Princeton, Princeton University Press, 1989.

MCCULLY, Marilyn (ed.), *A Picasso Anthology: Documents, Criticism, Reminiscences*, Princeton, Princeton University Press, 1982.

POGGI, Christine, *In Defiance of Painting: Cubism, Futurism, and the Invention of Collage*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1992.

ROSENBLUM, Robert, *Cubism and Twentieth-Century Art*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1960, revisado en 1977.

RUBIN, William, «Cezannism and the Beginnings of Cubism», en *Cezanne: The Late Work*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1977.

—, «Pablo and Georges and Leo and Bill», *Art in America* 67 (marzo-abril 1979).

—, «From Narrative to Iconic: The Buried Allegory in Bread and Fruitdish on a Table and the Role of Les Femmes d'Alger», *Art Bulletin* 65 (diciembre 1983).

—, *Picasso and Braque: Pioneering Cubism*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1989 [ed. cast.: *Picasso y Braque: la invención del cubismo*, Barcelona, Polígrafa, 1991].

—, «The Genesis of Les Femmes d'Alger», *Studies in Modern Art* (número especial sobre *Les Femmes d'Alger*), Museum of Modern Art, Nueva York, núm. 3, 1994 (cronología, Judith Cousins y Hélène Seckel: antología crítica de primeros comentarios, Hélène Seckel).

STEINBERG, Leo, «The Algerian Women and Picasso at Large», en *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art*, Londres, Oxford y Nueva York, Oxford University Press, 1972.

—, «Resisting Cézanne: Picasso's Three Women», *Art in America* 66, 6 (noviembre-diciembre 1978).

—, «The Polemical Part», *Art in America* 67 (marzo-abril 1979).

—, «The Philosophical Brothel» (1972), segunda edición en *October* 44 (primavera 1988).

WEISS, Jeffrey (ed.), *Picasso: The Cubist Portraits of Fernand Olivier*, Washington, D.C., National Gallery of Art; y Princeton, Princeton University Press, 2003.

ZELEVANSKY, Lynn (ed.), *Picasso and Braque: A Symposium*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1992.

FUTURISMO

CELANT, Germano, *Futurism and the International Avant-Garde*, Filadelfia, Philadelphia Museum of Art, 1980.

HANSON, Anne Coffin, *The Futurist Imagination*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1983.

HULTEN, Pontus (ed.), *Futurism and Futurisms*, Nueva York, Abbeville Press, y Londres, Thames & Hudson, 1986.

MARTIN, Marianne W., *Futurist Art and Theory 1909-1915*, Oxford, Clarendon Press, 1968.

PERLOFF, Marjorie, *The Futurist Moment: Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture*, Chicago, University of Chicago Press, 1986.

UMERO, Apollonio (ed.), *Futurist Manifestoes*, Londres, Thames & Hudson, 1973.

DADAÍSMO

ADES, Dawn (ed.), *Dada and Surrealism Reviewed*, Londres, Arts Council of Great Britain, 1978.

BALL, Hugo, *Flight Out of Time: A Dada Diary*, Nueva York, Viking Press, 1974 [ed. cast.: *Huida del tiempo (Un diario)*, trad. de Roberto Bravo, Barcelona, El Acantilado, 2005].

CAMFIELD, William, *Francis Picabia: His Art, Life, and Times*, Princeton, Princeton University Press, 1979.

DOHERTY, Brigid, *Montage: The Body and the Work of Art in Dada, Brecht, and Benjamin*, Berkeley, University of California Press, 2004.

ELDERFIELD, John, *Kurt Schwitters*, Londres, Thames & Hudson, 1985.

LAVIN, Maud, *Cut with the Kitchen Knife: The Weimar Photomontages of Hannah Höch*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1993.

MOTHERWELL, Robert, *The Dada Painters and Poets: An Anthology*, Nueva York, Wittenborn, Schultz, 1951.

NAUMANN, Francis, *New York Dada, 1915-1923*, Nueva York, Abrams, 1994.

RABINBACH, Anson, *In the Shadow of Catastrophe: German Intellectuals Between Apocalypse and Enlightenment*, Berkeley, University of California Press, 1997.

RICHTER, Hans, *Dada: Art and Anti-Art*, Nueva York, McGraw-Hill, 1965.

RUBIN, William S., *Dada, Surrealism, and Their Heritage*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1968.

SHEPPARD, Richard, *Modernism-Dada-Postmodernism*, Chicago, Northwestern University Press, 1999.

DUCHAMP

BUSKIRK, Martha, y NIXON, Mignon (eds.), *The Duchamp Effect*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1998.

CABANNE, Pierre, *Dialogues with Duchamp*, Nueva York, Da Capo Press, 1979 [ed. cast.: *Conversaciones con Marcel Duchamp*, trad. Jordi Marfa, Barcelona, Anagrama, 1984].

DUVE, Thierry de, *Pictorial Nominalism: On Marcel Duchamp's Passage from Painting to the Ready-made*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991.

— (ed.), *The Delintively Unfinished Marcel Duchamp*, Halifax, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1991.

—, *Kant After Duchamp*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1996.

HENDERSON, LINDA DALRYMPLE, *Duchamp in Context: Science and Technology in the Large Glass and Related Works*, Princeton, Princeton University Press, 1998.

JOSELT, David, *Infinite Regress: Marcel Duchamp, 1910-1914*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1998.

KUENZLI, Rudolf, y NAUMANN, Francis M. (eds.), *Marcel Duchamp: Artist of the Century*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1989.

LEBEL, Robert, *Marcel Duchamp*, trad. George Heard Hamilton, Nueva York, Grove Press, 1959.

NESBIT, Molly, *The Common Sense*, Londres, Black Dog Publishing, 2001.

SCHWARZ, Arturo, *Complete Works of Marcel Duchamp*, Nueva York, Delano Greenridge Editions, 2000.

MONDRIAN Y DE STIJL

BLOTKAMP, Carel, et al., *De Stijl: The Formative Years*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1986.

—, *Mondrian: The Art of Destruction*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1994.

BOIS, Yve-Alain, «Mondrian and the Theory of Architecture», *Assemblage* 4 (octubre 1987).

—, «The De Stijl Idea» y «Piet Mondrian: New York City», en *Painting as Model*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1990.

—, «The Iconoclast», en Rudenstine, Angelica (ed.), *Piet Mondrian*, La Haya, Gemeentemuseum; Washington, D.C., National Gallery of Art, y Nueva York, Museum of Modern Art, 1994.

COOPER, Harry, *Mondrian: The Transatlantic Paintings*, Cambridge, Mass.: Harvard University Art Museums, 2001.

JOOSTEN, Joop, «Mondrian: Between Cubism and Abstraction», *Piet Mondrian Centennial Exhibition*, Nueva York, Guggenheim, 1971.

MICHELSON, Annette, «De Stijl. It's Other Face: Abstraction and Cacophony. Or What Was the Matter with Hegel?», *October* 22 (otoño 1982).

MONDRIAN, Piet, *The New Art-The New Life: The Collected Works of Piet Mondrian*, ed. y trad. Harry Holtzman y Martin S. James, Boston, G. K. Hall and Co., 1986.

TROY, Nancy, *The De Stijl Environment*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1983.

VANGUARDIA RUSA, SUPREMATISMO Y CONSTRUCTIVISMO

ANDERSEN, Troels, *Malevich*, Amsterdam, Stedelijk Museum, 1970.

ANDREWS, Richard, y KALINOVSKA, Milena (eds.), *Art into Life: Russian Constructivism 1914-32*, Seattle, Henry Art Gallery; y Nueva York, Rizzoli, 1990.

BANN, Stephen (ed.), *The Tradition of Constructivism*, Londres, Thames & Hudson, 1974.

BOIS, Yve-Alain, «El Lissitzky: Radical Reversibility», *Art in America* 76, 4 (abril 1988).

BOWLT, John (ed.), *Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism*, Londres, Thames & Hudson, 1988.

BUCHLOH, Benjamin H. D., «From Faktura to Factography», *October* 30 (otoño 1984).

—, «Cold War Constructivism», en Serge Guilbaut (ed.), *Reconstructing Modernism*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1990.

DABROWSKI, Magdalena, DICKERMAN, Leah, y GALASSI, Peter, *Aleksandr Rodchenko*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1998.

DOUGLAS, Charlotte, «Birth of a "Royal Infant": Malevich and "Victory Over the Sun"», *Art in America* 62, 2 (marzo-abril 1974).

DRUTT, Matthew (ed.), *Kasimir Malevich: Suprematism*, Nueva York, Guggenheim Museum, 2003.

FOSTER, Hal, «Some Uses and Abuses of Russian Constructivism», en *Art into Life: Russian Constructivism, 1914-1932*, Seattle, Henry Art Gallery; y Nueva York, Rizzoli, 1990.

GASSNER, Hubertus, «Analytical Sequences», en David Elliot (ed.), *Rodchenko and the Arts of Revolutionary Russia*, Nueva York, Pantheon, 1979.

—, «John Heartfield in the USSR», en *John Heartfield*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1992.

—, «The Constructivists: Modernism on the Way to Modernization», en *The Great Utopia*, Nueva York, Guggenheim Museum, 1992.

GOUGH, Maria, «In the Laboratory of Constructivism: Karl Ioganson's Cold Structures», *October* 84 (primavera 1998).

—, «Tarabukin, Spengler, and the Art of Production», *October* 93 (verano 2000).

GRAY, Camilla, *The Great Experiment: Russian Art 1863-1922* [1962], reeditado como *The Russian Experiment in Art 1863-1922*, Londres, Thames & Hudson, 1986.

KHAN-MAGOMEDOV, Selim O., *Rodchenko: The Complete Work*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1987.

KIAER, Christina, «Rodchenko in Paris», *October* 75 (invierno 1996).

KRAUCHENYKH, Alexei, «Victory over the Sun», *Drama Review* 15 (otoño 1971).

LISSITZKY, El, *El Lissitzky: Life, Letters, Texts*, ed. Sophie Lissitzky-Kuppers, Londres, Thames & Hudson, 1968.

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

PERLOFF, Nancy, y REED, Brian (eds.), *Situating El Lissitzky: Vitebsk, Berlin, Moscow*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2003.

ROWELL, Margit, «Vladimir Tatlin: Form/Faktura», *October* 7 (invierno 1978).

— y WYE, Deborah (eds.), *The Russian Avant-Garde Book 1910-1934*, Nueva York, Museum of Modern Art, 2002.

TUPTITSYN, Margarita, «From the Politics of Montage to the Montage of Politics: Soviet Practice, 1919 through 1937», en Matthew Teitelbaum (ed.), *Montage and Modern Life, 1919-1942*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1992.

—, et al., *El Lissitzky-Beyond the Abstract Cabinet: Photography, Design, Collaboration*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1999.

ZHADOVA, Larisa, *Malevich: Suprematism and Revolution in Russian Art 1910-1930*, Nueva York, Thames & Hudson, 1982.

— (ed.), *Tatlin*, Nueva York, Rizzoli, 1988.

PURISMO, PRECISIONISMO, NEUE SACHLICHKEIT Y LLAMADA AL ORDEN

BOEHM, Gottfried, MOSCH, Ulrich, y SCHMIDT, Khatarina (eds.), *Canto d'Amore: Classicism in Modern Art and Music, 1914-1945*, Basilea, Kunstmuseum, 1996.

BUCHLOH, Benjamin H. D., «Figures of Authority, Ciphers of Regression: Notes on the Return of Representation in European Painting», *October* 16 (primavera 1981).

EUEL, Carol S., *L'Esprit Nouveau: Purism in Paris 1918-1925*, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, y Nueva York, Abrams, 2001.

GOLAN, Romy, *Modernity and Nostalgia: Art and Politics in France Between the Wars*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1995.

GREEN, Christopher, *Cubism and its Enemies: Modern Movements and Reaction in French Art, 1916-1928*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1987.

HEFF, Jeffrey, *Reactionary Modernism: Technology, Culture, and Politics in Weimar and the Third Reich*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1990.

KAES, Anton, JAY, Martin, y DIMENBERG, Edward (eds.), *Weimar Republic Sourcebook*, Berkeley, University of California Press, 1994.

ROSENBLATT, Nina, «Empathy and Anaesthesia: On the Origins of a French Machine Aesthetic», *Grey Room* 2 (invierno 2001).

SILVER, Kenneth, *Esprit de Corps*, Princeton, Princeton University Press, 1989.

SMITH, Terry, *Making the Modern: Industry, Art, and Design in America*, Chicago, University of Chicago Press, 1993.

BAUHAUS

BAYER, Herbert, GROPIUS, Walter, y GROPIUS, Ise, *Bauhaus 1919-1928*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1938.

FORGACS, Éva, *The Bauhaus Idea and Bauhaus Politics*, Budapest, Central European University Press, 1995.

KENTGENS-CRAIG, Margaret, *The Bauhaus and America: First Contacts 1919-1936*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1996.

HARRIS, Mary Emma, *The Arts at Black Mountain College*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1987.

KENTGENS-CRAIG, Margreet, *The Bauhaus and America: First Contacts 1919-1936*, trad. Lynette Wilder, Cambridge, Mass., MIT Press, 1999.

MOHOLY-NAGY, László, *The New Vision*, Nueva York, Wittenborn, Schultz, 1947.

—, *Painting, Photography, Film* [1927], trad. Janet Seigman, Cambridge, Mass., MIT Press, 1969.

—, *An Anthology*, ed. Richard Kostelanetz, Nueva York, Da Capo Press, 1970.

WHITFORD, Frank, *Bauhaus*, Nueva York, Thames & Hudson, 1984.

— (ed.), *The Bauhaus: Masters and Students by Themselves*, Woodstock, N.Y., The Overlook Press, 1992.

WINGLER, Hans, *The Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin, Chicago*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1969.

SURREALISMO

ADES, Dawn (ed.), *Dada and Surrealism Reviewed*, Londres, Arts Council of Great Britain, 1978.

BALAKIAN, Anna, *Surrealism: The Road to the Absolute*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.

BOIS, Yve-Alain, y KRAUSS, Rosalind, *Formless: A User's Guide*, Nueva York, Zone Books, 1997.

BRETON, André, *Nadja*, trad. Richard Howard, Nueva York, Grove Weidenfeld, 1960 [ed. cast.: *Nadja*, trad. Velázquez, José I., Madrid, Cátedra, 1997].

—, *Manifestoes of Surrealism*, trad. Richard Seaver y Helen R. Lane, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1972 [ed. Cast.: *Manifiestos del surrealismo*, trad. Andrés Bosh, Madrid, Visor, 2002].

—, *What is Surrealism?*, trad. David Gascoyne, Nueva York, Haskell House Publishers, 1974.

—, *Mad Love*, trad. Mary Ann Caws, Lincoln, University of Nebraska Press, 1980 [ed. cast.: *El amor loco*, trad. Juan Malpartida, Madrid, Alianza, 2000].

—, «Introduction to the Discourse on the Paucity of Reality», *October* 69 (verano 1994) [ed. cast.: «Introducción al discurso sobre la poca realidad», en *Apuntar el día*, Caracas, Monte Ávila, 1974].

CAMPFIELD, William, *Max Ernst: Dada and the Dawn of Surrealism*, Munich, Prestel, 1993.

CAWS, Mary Ann (ed.), *Surrealist Painters and Poets: An Anthology*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2001.

CHENIEUX-GENDRON, Jacqueline, *Surrealism*, Nueva York, Columbia University Press, 1990.

FOSTER, Hal, *Compulsive Beauty*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1993.

FOUCAULT, Michel, *This is Not a Pipe*, Berkeley, University of California Press, 1982 [ed. cast.: *Esto no es una pipa*, trad. Francisco Monge, Barcelona, Anagrama, 1981].

HOLLIER, Denis, *Against Architecture: The Writings of Georges Bataille*, trad. Betsy Wing, Cambridge, Mass., MIT Press, 1989.

—, *Absent Without Leave: French Literature Under the Threat of War*, trad. Catherine Porter, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1997.

KRAUSS, Rosalind, *The Optical Unconscious*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1993 [ed. cast.: *El inconsciente óptico*, trad. J. Miguel Esteban Cloquell, Madrid, Tecnos, 1997].

— y LIVINGSTON, Jane, *L'Amour fou: Surrealism and Photography*, Nueva York, Abbeville Press, 1986.

MUNDY, Jennifer (ed.), *Surrealism: Desire Unbound*, Londres, Tate Publishing, 2001.

NADEAU, Maurice, *History of surrealism*, Nueva York, Macmillan, 1965.

MURALISTAS MEXICANOS

ANREUS, Alejandro, *Orozco in Gringoland: The Years in New York*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 2001.

BARNITZ, Jacqueline, *Twentieth-Century Art of Latin America*, Austin, Texas, University of Texas Press, 2001.

DOWNS, Linda, *Diego Rivera: A Retrospective*, Nueva York y Londres, Founders Society, Detroit Institute of Arts en asociación con W. W. Norton & Company, 1986.

ROCHFORD, Desmond, *Mexican Muralists*, Londres, Laurence King Publishing, 1993.

RODRIGUEZ, Antonio, *A History of Mexican Mural Painting*, Londres, Thames & Hudson, 1969.

REALISMO SOCIALISTA

BOWN, Matthew Cullerne, *Socialist Realist Painting*, Londres y New Haven, Yale University Press, 1998.

DICKERMAN, Leah, «Camera Obscura: Socialist Realism in the Shadow of Photography», *October* 93 (verano 2000).

ELLIOTT, David (ed.), *Engineers of the Human Soul: Soviet Socialist Realist Painting 1930s-1960s*, Oxford, Museum of Modern Art, 1992.

GUENTHER, Hans (ed.), *The Culture of the Stalin Period*, Nueva York y Londres, St. Martin's Press, 1990.

LAHUSEN, Thomas, y DOBRENO, Evgeny (eds.), *Socialist Realism without Shores*, Durham, N.C. y Londres, Duke University Press, 1997.

TAYLOR, Brandon, «Photo Power: Painting and Iconicity in the First Five Year Plan», en Dawn Ades y Tim Benton (eds.), *Art and Power: Europe Under the Dictators 1939-1945*, Londres, Thames & Hudson, 1995.

ZHDANOV, Andrei, «Speech to the Congress of Soviet Writers» [1934], traducido y reeditado en Charles Harrison y Paul Wood (eds.), *Art in Theory 1900-1990*, Oxford y Cambridge, Mass., Blackwell, 1992.

RENACIMIENTO DE HARLEM

CAMPBELL, M. S. et al., *Harlem Renaissance: Art of Black America*, Nueva York, Studio Museum in Harlem y Harry N. Abrams, 1987.

DRISKELL, David C., *Two Centuries of Black American Art*, Nueva York, Alfred A. Knopf y Los Angeles County Museum of Art, 1976.

LOCKE, Alain (ed.), *The New Negro: An Interpretation* [1925], Nueva York, Atheneum, 1968.

MCLEROY, Guy C., POWELL, Richard J., y PATTON, Sharon F., *African-American Artists 1880-1987: Selections from the Evans-Tibbs Collection*, Washington, D.C., Smithsonian Institution Traveling Exhibition Service, 1989.

PORTER, James A., *Modern Negro Art* [1943], Washington, D.C., Howard University Press, 1992.

SKIPWORTH, Joanna (ed.), *Rhapsodies in Black: Art of the Harlem Renaissance*, Londres, Hayward Gallery, 1997.

EXPRESIONISMO ABSTRACTO

ANFAM, David (ed.), *Mark Rothko: The Works on Canvas*, catálogo razonado, New Haven y Londres, Yale University Press, 1998.

CLARK, T. J., «The Unhappy Consciousness» e «In Defense of Abstract Expressionism», en *Farewell to an Idea*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1999.

FRASCINA, Francis, (ed.), *Pollock and After: The Critical Debate*, Nueva York, Harper & Row, 1985.

GUILBAUT, Serge, *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, Chicago, University of Chicago Press, 1983 [ed. cast.: *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, trad. Rosa López González, Barcelona, Mondadori, 1990].

LEJA, Michael, *Reframing Abstract Expressionism: Subjectivity and Painting in the 1940s*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1993.

NEWMAN, Barnett, *Selected Writings and Interviews*, ed. John O'Neill, Berkeley, University of California Press, 1992 [ed. cast.: *Escritos escogidos y entrevistas*, trad. Miguel A. García Coll, Madrid, Síntesis, 2006].

O'CONNOR, Francis, y THAW, Eugene (eds.), *Jackson Pollock: A Catalogue Raisonné of Paintings, Drawings, and Other Works*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1977.

REINHARDT, Ad, *Art as Art: Selected Writings of Ad Reinhardt*, ed. Barbara Rose, Berkeley, University of California Press, 1991.

ROSENBERG, Harold, *The Tradition of the New*, Nueva York, Horizon Press, 1959.

SANDLER, Irving, *Abstract Expressionism: The Triumph of American Painting*, Londres, Pall Mall, 1970.

SHAPIRO, David, y SHAPIRO, Cecile, *Abstract Expressionism: A Critical Record*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

VARNEDOE, Kirk, con KARMEL, Pepe, *Jackson Pollock*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1998.

DUBUFFET, FAUTRIER, KLEIN Y EL NOUVEAU RÉALISME

AMELINE, Jean-Paul, *Les Nouveaux Réalistes*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1992.

BUCHLOH, Benjamin H. D., «From Detail to Fragment: Décollage/Affichiste», en *Décollage: Les Affichistes*, Nueva York y París, Virginia Zabrnske Gallery, 1990.

CARTER, Curtis L., y BUTLER, Karen L. (eds.), *Jean Fautrier*, New Haven y Londres, Yale University Press, 2002.

CONTENSOU, Bernadette (ed.), *1960: Les Nouveaux Réalistes*, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de París, 1986.

DAMISCH, Hubert, «The Real Robinson», *October* 85 (verano 1998).

DUBUFFET, Jean, *Prospectus et tous écrits suivants*, 4 vols., ed. Hubert Damisch, París, Gallimard, 1967-1991.

—, «Notes for the well read» (1945), trad. en Mildred Glimcher, *Jean Dubuffet: Towards an Alternative Reality*, Nueva York, Pace Publications y Abbeville Press, 1987.

FRANCBLIN, Catherine, *Les Nouveaux Réalistes*, París, Éditions du Regard, 1997.

PERRY, Rachel, «Jean Fautrier's Jolies Juives», *October* 108 (primavera 2004).

PONGE, Francis, *L'Atelier contemporain*, París, Gallimard, 1977.

SARTRE, Jean-Paul, «Fingers and Non-Fingers», trad. en Werner Haftmann (ed.), *Wols*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1965.

RAUSCHENBERG, JOHNS Y OTROS

FERGUSON, Russell (ed.), *Hand-Painted Pop: American Art in Transition, 1955-62*, Los Angeles, Museum of Contemporary Art, 1993.

HOPPS, Walter, *Robert Rauschenberg: The Early 1950s*, Houston, Menil Collection, 1991.

—, DAVIDSON, Susan, et al., *Robert Rauschenberg: A Retrospective*, Nueva York, Guggenheim Museum, 1997.

JOHNS, Jasper, *Writings, Sketchbook Notes, Interviews*, Nueva York, Museum of Modern Art/Harry N. Abrams, 1996.

JOSEPH, Branden (ed.), *Robert Rauschenberg*, *October* Files 4, Cambridge, Mass., MIT Press, 2002.

— (ed.), *Random Order*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2003.

ORTON, Fred, *Figuring Jasper Johns*, Cambridge, Harvard University Press, 1994.

STEINBERG, Leo, *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art*, Londres, Oxford y Nueva York, Oxford University Press, 1972.

VARNEDOE, Kirk, *Jasper Johns: A Retrospective*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1996.

FONTANA, MANZONI Y EL ARTE POVERA

BOIS, Yve-Alain, «Fontana's Base Materialism», *Art in America* 77, 4 (abril 1989).

CELANT, Germano, *Arte Povera*, Milán, Gabriele Mazzotta; Nueva York, Praeger, y Londres, Studio Vista, 1969.

—, *The Knot: Arte Povera*, Nueva York, P.S.1; Turin, Umberto Allemandi, 1985.

— (ed.), *Piero Manzoni*, Londres, Serpentine Gallery, 1998.

CHRISTOV-BAKARGIEV, CAROLYN (ed.), *Arte Povera*, Londres, Phaidon Press, 1999.

FLOOD, Richard, y MORRIS, Frances (eds.), *Zero to Infinity: Arte Povera 1962-1972*, Minneapolis, Walker Art Gallery; Londres, Tate Gallery, 2002.

MANSOOR, Jaleh, «Piero Manzoni: "We Want to Organize Disintegration"», *October* 95 (invierno 2001).

THOMPSON, Jon (ed.), *Gravity and Grace: Arte povera/Post Minimalism*, Londres, Hayward Gallery, 1993.

WHITE, Anthony, «Lucio Fontana: Between Utopia and Kitsch», *Grey Room* 5 (otoño 2001).

WHITFIELD, Sarah, *Lucio Fontana*, Londres, Hayward Gallery, 1999.

SITUACIONISMO

BLAZWICK, Iwona (ed.), *An Endless Adventure-An Endless Passion-An Endless Banquet: A Situationist Scrapbook*, Londres, Verso, 1989.

DEBORD, Guy, *The Society of the Spectacle* (1967), trad. Donald Nicholson-Smith, Cambridge, Mass., MIT Press, 2002 [ed. cast.: *La sociedad del espectáculo*, trad. J. L. Pardo, Valencia, Pre-Textos, 2000].

KNABS, Ken (ed.), *Situationist International Anthology*, Berkeley, Bureau of Public Secrets, 1981.

MCDONOUGH, Thomas F. (ed.), *Guy Debord and the Situationist International*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2002.

SUSSMAN, Elisabeth (ed.), *On the Passage of a Few People Through a Rather Brief Moment in Time: The Situationist International 1957-1972*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1989.

POP

ALLOWAY, Lawrence, *American Pop Art*, Nueva York, Collier Books, 1974.

BOIS, Yve-Alain, *Edward Ruscha, Romance with Liquids*, Nueva York, Gagosian Gallery, 1993.

CROW, Thomas, *The Rise of the Sixties: American and European Art in the Era of Dissent*, Nueva York, Abrams, 1996 [ed. cast.: *El esplendor de los sesenta: arte americano y europeo en la era de la rebeldía*, trad. Selina Blasco, Madrid, Akal, 2001].

FOSTER, Hal, y FRANCIS, Mark, *Pop Art*, Londres, Phaidon Press, 2005.

LIPPARD, Lucy, *Pop Art*, Londres, Thames & Hudson, 1966.

LIVINGSTONE, Marco, *Pop Art: A Continuing History*, Londres, Thames & Hudson, 2000.

LOBEL, Michael, *Image Duplicator: Roy Lichtenstein and the Emergence of Pop Art*, New Haven, Yale University Press, 2002.

MADOFF, Steven Henry, *Pop Art: A Critical History*, Berkeley, University of California Press, 1997.

MC SHINE, Kynaston (ed.), *Andy Warhol: A Retrospective*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1989.

MICHELSON, Annette, *Andy Warhol. October Files* 2, Cambridge, Mass., MIT Press, 2001.

ROBBINS, David (ed.), *The Independent Group: Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1990.

RUSCHA, Edward, *Leave Any Information at the Signal*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2002.

RUSSELL, John, y GABLIK, Suzi, *Pop Art Redefined*, Nueva York, Praeger, 1969.

TAYLOR, Paul, *Post-Pop Art*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1989.

WHITING, Cecile, *A Taste for Pop: Pop Art, Gender, and Consumer Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

CAGE, KAPROW Y FLUXUS

ARMSTRONG, Elizabeth, *In the Spirit of Fluxus*, Minneapolis, Walker Art Center, 1993.

BUCHLOH, Benjamin H. D., y RODENBECK, Judith (eds.), *Experiments in the Everyday: Allan Kaprow and Robert Watts-Events, Objects, Documents*, Nueva York, Wallach Gallery, Columbia University, 1999.

CAGE, John, *Silence*, Hanover, N.H., Wesleyan University Press, 1939.

HENDRICKS, Jon (ed.), *Fluxus Codex*, Detroit, Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection, 1988.

KAPROW, Allan, *Assemblage, Environments & Happenings*, Nueva York, Abrams, 1966.

—, *Essays on the Blurring of Art and Life*, Berkeley, University of California Press, 1993.

KOTZ, Liz, «Post-Cagean Aesthetics and the "Event" Score», *October* 95 (invierno 2001).

ARTE ALEMÁN DE POSGUERRA

BASELITZ, Georg, y SCHÖNEBECK, Eugen, *Pandämonium Manifestoes*, selección de textos en traducción inglesa en Andreas Papadakis (ed.), *German Art Now* 5, 9-10 (1989).

BEUYS, Joseph, *Where Would I Have Got If I Had Been Intelligent!*, Nueva York, Dia Center for the Arts, 1994.

BUCHLOH, Benjamin H. D., «Joseph Beuys at the Guggenheim», *October* 12 (primavera 1980).

—, *Gerhard Richter, 18 Oktober 1977*, Londres, Institute of Contemporary Arts, 1989.

—, «Gerhard Richter's Atlas: The Anomic Archive», *October* 88 (primavera 1999).

GERMER, Stefan, «Die Wiederkehr des Verdrängten. Zum Umgang mit deutscher Geschichte bei Baselitz, Kiefer, Immendorf und Richter», en Julia Bernard (ed.), *Germaniana: Unveröffentlichte oder übersetzte Schriften von Stefan Germer*, Colonia, Oktagon Verlag, 1999.

GOHR, Siegfried, «In the Absence of Heroes: The Early Work of Georg Baselitz», *Artforum* 20, 10 (verano 1982).

HOLERT, Tom, «Bei Sich, über allem: Der symptomatische Baselitz», *Texte zur Kunst* 3, 9 (marzo 1993).

HUYSEN, Andreas, «Anselm Kiefer: The Terror of History, the Temptation of Myth», *October* 48 (primavera 1989).

POWER, Kevin, «Existential Ornament», en Maria Corral (ed.), *Georg Baselitz*, Madrid, Fundación Caja de Pensiones, 1990.

RICHTER, Gerhard, *The Daily Practice of Painting: Writings 1960-1993*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1995.

ROWELL, Margit, *Sigmar Polke: Works on Paper, 1963-1974*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1999.

MINIMALISMO, POSMINIMALISMO Y ESCULTURA DE POSGUERRA

ANDRE, Carl, y FRAMPTON, Hollis, *12 Dialogues, 1962-1963*, Halifax, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1981.

BATTYCK, Gregory, *Minimal Art: A Critical Anthology*, Nueva York, E.P. Dutton, 1968.

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

FOSTER, Hal (ed.), *Richard Serra*, *October* Files 1, Cambridge, Mass., MIT Press, 2000.

GOLDSTEIN, Ann (ed.), *A Minimal Future? Art as Object 1958-1968*, Los Angeles, Museum of Contemporary Art, 2004.

JUDD, Donald, *Donald Judd. Complete Writings, 1959-1975*, Halifax, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1975.

KRAUSS, Rosalind, *Passages in Modern Sculpture*, Nueva York, Viking Press, 1977 [ed. cast.: *Pasajes de la escultura moderna*, trad. Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Akal, 2002].

—, *The Sculpture of David Smith: A Catalogue Raisonné*, Nueva York, Garland Publishing, 1977.

LIPPARD, Lucy, *Eva Hesse*, Nueva York, Da Capo Press, 1992.

MEYER, James, *Minimalism: Art and Polemics in the Sixties*, New Haven y Londres, Yale University Press, 2001.

MORRIS, Robert, *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1993.

NIXON, Mignon (ed.), *Eva Hesse*, *October* Files 3, Cambridge, Mass., MIT Press, 2002.

WEYERGRAFF-SERRA, Clara, y BUSKIRK, Martha (eds.), *The Destruction of Tilted Arc: Documents*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1991.

EARTHWORKS, ARTE PROCESUAL Y ENTROPIA

CROW, Thomas, *Gordon Matta Clark*, Londres, Phaidon Press, 2003.

HOBBS, Robert, *Robert Smithson: Sculpture*, Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 1981.

LEE, Pamela, *Object to be Destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2000.

—, *Chronophobia*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2004.

REYNOLDS, Ann, *Robert Smithson: Learning from New Jersey and Elsewhere*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2003.

ROBERTS, Jennifer L., *Mirror-travels: Robert Smithson and History*, New Haven, Yale University Press, 2004.

SMITHSON, Robert, *The Collected Writings*. ed. Jack Flam, Berkeley, University of California Press, 1996.
TSAI, Eugénie (ed.), *Robert Smithson*, Berkeley, University of California Press, 2004.

ARTE CONCEPTUAL

ALBERRO, Alexander, y STIMSON, Blake (eds.), *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2003.
BUCHLOH, Benjamin H. D., «Conceptual Art 1962-69: From an Aesthetics of Administration to the Critique of Institutions», *October* 55 (invierno 1990).
GOLDSTEIN, Ann (ed.), *Reconsidering the Object of Art: 1965-1975*, Los Angeles, Museum of Contemporary Art, 1995.
KOSUTH, Joseph, *Art After Philosophy and After: Collected Writing 1966-1990*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1991.
LIPPARD, Lucy, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object 1966-1972*, Berkeley, University of California Press, 1973 [ed. cast.: *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico. 1966-1972*, trad. M.ª Luz Rodríguez Olivares, Madrid, Akal, 2004].
MEYER, Ursula, *Conceptual Art*, Nueva York, Dutton, 1972.
McSHINE, Kynaston, *Information*, Nueva York, MoMA, 1970.
RORIMER, Anne, *New Art in the 60s and 70s: Redefining Reality*, Nueva York, Thames & Hudson, 2001.
STIMSON, Blake, y ALBERRO, Alexander (eds.), *Conceptual Art: An Anthology of Critical Writings and Documents*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2000.

INSTALACIÓN, CRÍTICA INSTITUCIONAL Y ESPECIFICIDAD PARA EL SITIO

ASHER, Michael, *Writings 1973-1983 on Works 1969-1979*, Halifax, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1983.
BROODTHAERS, Marcel, *Broodthaers: Writings, Interviews, Photographs*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1987.
BUREN, Daniel, *Daniel Buren: Les Couleurs, Sculptures, Les Formes, Peintures*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1981.
BURGIN, Victor, «Situational Aesthetics», *Studio International* 178, 915 (octubre 1969).
DEUTSCHE, Rosalyn, *Evictions: Art and Spatial Politics*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1996.
GRAHAM, Dan, *Video, Architecture, Television: Writings on Video and Video Works, 1970-1978*, Halifax, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1979.
—, *Two-Way Mirror Power: Selected Writings by Dan Graham on His Art*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1999.
HAACKE, Hans, *Unfinished Business*, Cambridge, Mass., 1986.
KRAUSS, Rosalind, «The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum», *October* 54 (otoño 1990).
KWON, Miwon, *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2002.
LICHT, Jennifer, *Spaces*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1969.
O'DOHERTY, Brian, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 1999.
PELZER, Birgit, FRANCIS, Mark, y COLOMINA, Beatriz, *Dan Graham*, Londres, Phaidon Press, 2001.
SUDERBURG, Erica (ed.), *Space, Site, Intervention: Situating Installation Art*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000.
TUCKER, Marsha, *Anti-Illusion: Procedures/Materials*, Nueva York, Whitney Museum of American Art, 1969.
WILSON, Fred, *Mining the Museum*, Baltimore, Museum of Contemporary Art, 1994.

PERFORMANCE Y BODY ART

BANES, Sally, *Democracy's Body: Judson Dance Theater, 1962-1964*, Durham, N.C., Duke University Press, 1993.
GOLDBERG, Roselee, *Performance Art: From Futurism to the Present*, Londres y Nueva York, Thames & Hudson, 2001.
JONES, Amelia, *Body Art: Performing the Subject*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998.
SCHIMMEL, Paul, y FERGUSON, Russell (eds.), *Out of Actions: Between Performance and the Object: 1949-1979*, Los Angeles, Museum of Contemporary Art, Nueva York, 1998.
JONES, Amelia, y STEPHENSON, Andrew (eds.), *Performing the Body/Performing the Text*, Londres y Nueva York, Routledge, 1999.
STILES, Kristine, «Uncorrupted Joy: International Art Actions», en Paul Schimmel y Russell Ferguson (eds.), *Out of Actions: Between Performance and the Object 1949-1979*, Londres, Thames & Hudson, 1998.
WARD, Frazer, «Some Relations Between Conceptual and Performance Art», *Art Journal* 56, 4 (invierno 1997).
WAGNER, Anne, «Performance, Video, and the Rhetoric of Presence», *October* 91 (invierno 2000).

FEMINISMO, ARTE POSCOLONIAL Y ARTE IDENTITARIO

BHABHA, Homi, *The Location of Culture*, Londres, Routledge, 1994.
BUTLER, Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Nueva York, Routledge, 1989.
CHICAGO, Judy, *Beyond the Flower: The Autobiography of a Feminist Artist*, Nueva York, Viking, 1996.
CRIMP, Douglas, (ed.), *AIDS: Cultural Analysis/Cultural Activism*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1988.
— y ROLSTON, Adam, (eds.), *AIDS DEMOGRAPHICS*, Seattle, Bay Press, 1990.
FRUEH, Joanna, LANGER, Cassandra L., y RAVEN, Arlene (eds.), *New Feminist Art Criticism: Art, Identity, Action*, Nueva York, HarperCollins, 1994.
FUSCO, Coco, *The Bodies That Were Not Ours*, Nueva York, Routledge, 2001.
GOLDEN, Thelma, *Black Male: Representations of Masculinity in Contemporary Art*, Nueva York, Whitney Museum of American Art, 1994.
HALL, Stuart, y SEALY, MARK, *Different: Contemporary Photography and Black Identity*, Londres, Phaidon Press, 2001.
KELLY, Mary, *Imaging Desire*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1997.
LIPPARD, Lucy R., *Get the Message? A Decade of Social Change*, Nueva York, Dutton, 1984.
—, *The Pink Glass Swan: Selected Essays in Feminist Art*, Nueva York, New Press, 1995.
MARTIN, Jean-Hubert, et al., *Les Magiciens de la terre*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1989.

MERCER, Kobena, *Welcome to the Jungle: New Positions in Cultural Studies*, Nueva York, Routledge, 1994.
NOCHLIN, Linda, *Women, Art and Power: And Other Essays*, Nueva York, Harper & Row, 1988; y Londres, Thames & Hudson, 1989.
PARKER, Foszika, y POLLOCK, Griselda, *Framing Feminism: Art and the Women's Movement 1970-85*, Londres, Pandora, 1987.
POLLOCK, Griselda, *Vision and Difference: Femininity, Feminism, and Histories of Art*, Nueva York, Routledge, 1988.
POSNER, Helaine (ed.), *Corporal Politics*, Cambridge, Mass., MIT List Visual Arts Center, 1992.
ZEGHER, Catherine de (ed.), *Inside the Visible: An Elliptical Traverse of 20th-Century Art*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1994.

FOTOGRAFÍA, CINE, VÍDEO E IMAGEN PROYECTADA

AA.VV., «Round Table: Independence in the Cinema», *October* 91 (invierno 2000).
—, «Round Table: The Projected Image in Contemporary Art», *October* 104 (primavera 2003).
ADES, Down, *Photomontage*, Londres, Thames & Hudson, 1976.
ARMSTRONG, Carol, *Scenes in a Library: Reading the Photograph in the Book*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1998. Grove Press, 1959.
BALÁZS, Béla, *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art*, Londres, D. Dobson, 1952.
BAZIN, André, *What is Cinema?*, vol. 1, trad. Hugh Gray, Berkeley, University of California Press, 1967 [ed. cast.: *¿Qué es el cine?*, trad. José L. López Muñoz, Madrid, Rialp, 1990].
BARTHES, Roland, «The Photographic Message» y «The Rhetoric of the Image», *Image/Music/Text*, Nueva York, Hill and Wang, 1977.
—, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, trad. Richard Howard, Nueva York, Hill and Wang, 1981 [ed. cast.: *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*, trad. J. Sala-Sanahuja, Barcelona, Paidós, 1995].
BERGER, John, *Another Way of Telling*, Nueva York, Pantheon, 1982.
BRAKHAGE, Stan, *The Essential Brakhage*, Kingston, N.Y., McPherson & Company, 2001.
BUCHLOH, Benjamin H. D., «Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art», *Artforum* 21, 1 (septiembre 1982).
BURCH, Noel, *Theory of Film Practice*, trad. Helen R. Lane, Nueva York, Praeger, 1973.
CAVELL, Stanley, *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, Cambridge, Harvard University Press, 1971.
DOANE, Mary Ann, «Information, Crisis, Catastrophe», en Patricia Mellencamp (ed.), *Logics of Television: Essays in Cultural Criticism*, Bloomington, Indiana University Press, 1990.
EISENSTEIN, Sergei, *Film Form: Essays in Film Theory*, San Diego, Harvest Books, 1969.
HIRSCH, Robert, *Seizing the Light: A History of Photography*, Boston, McGraw-Hill, 2000.
ILES, Chrissie, *Into the Light: The Projected Image in American Art, 1964-1977*, Nueva York, Whitney Museum of American Art, 2001.
KITTLER, Friedrich, *Gramophone, Film, Typewriter*, Stanford, Stanford University Press, 1999.
MCCAULEY, Elizabeth Ann, *Industrial Madness: Commercial Photography in Paris 1848-1871*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1994.
NEWHALL, Beaumont, *The History of Photography: From 1839 to the Present*, Boston, Little, Brown and Company, 1999.
PANOFKY, Erwin, «Style and Medium in the Motion Pictures» (1974), en Gerald Mast y Marshall Cohen (eds.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, Londres, Oxford University Press, 1974.
PHILLIPS, Christopher, *Photography in the Modern Era: European Documents and Critical Writings, 1913-1940*, Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 1989.
ROSENBLUM, Naomi, *A World History of Photography*, Nueva York, Abbeville Press, 1984.
SEKULA, Allan, «On the Invention of Photographic Meaning», *Artforum* 13, 5 (enero 1975).
—, «The Traffic in Photographs», *Art Journal* 41, 1 (primavera 1981).
SITNEY, P. Adams, *The Avant-Garde Film: A Reader of Theory and Criticism*, Nueva York, New York University Press, 1978.
—, *Modernist Montage: The Obscurity of Vision in Cinema and Literature*, Nueva York, Columbia University Press, 1990.
—, *Visionary Film: The American Avant-Garde, 1943-2000*, Oxford, Oxford University Press, 2002.
SOLOMON-GODEAU, Abigail, *Photography at the Dock: Essays on Photographic History, Institutions, and Practices*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991.
SONTAG, Susan, *On Photography*, Nueva York, Farrar, Straus, Giroux, 1977 [ed. cast.: *Sobre la fotografía*, trad. Carlos Gardini, Madrid, Alfaguara, 2005].
TAGG, John, *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*, Amherst, Mass., University of Massachusetts Press, 1988.
TETELBAUM, Matthew (ed.), *Montage and Modern Life: 1919-1942*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1992.
TRACHTENBERG, Alan (ed.), *Classic Essays on Photography*, New Haven y Londres, Leete's Island Books, 1980.
TURVEY, Malcolm, «Jean Epstein's Cinema of Immanence: The Rehabilitation of the Corporeal Eye», *October* 83 (invierno 1998).
VERTOV, Dziga, *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*, Berkeley, University of California Press, 1984.
WALLEY, Jonathan, «The Material of Film and the Idea of Cinema: Contrasting Practices in Sixties and Seventies Avant-Garde Film», *October* 103 (invierno 2003).

páginas web

A continuación se ofrece una pequeña selección de las numerosas páginas web dedicadas al arte moderno y contemporáneo. Todas contienen vínculos con otras páginas afines, para quienes deseen continuar estudiando e investigando.

INFORMACIÓN GENERAL, INVESTIGACIÓN Y VÍNCULOS

<http://americanhistory.si.edu/archives/ac-i.htm> La mayor fuente en Estados Unidos de documentación primaria sobre artes visuales
<http://artcyclopedia.com> Vínculos a páginas web por artista y movimiento
<http://the-artists.org> Vínculos a obras de arte, ensayos, biografías, retratos, páginas web y museos
<http://witcombe.sbc.edu/ARTH20thcentury.html> Vínculos a obras de arte, ensayos, biografías, retratos, páginas web y museos
<http://www.abcgallery.com> «Galería de Olga» — historias breves de movimientos, biografías de artistas, imágenes, con vínculos a otras páginas web
<http://www.artic.edu/webspaces/arhi/research.html>
<http://www.art-online.com> Vínculos a galerías de arte contemporáneo, bibliotecas y archivos de imágenes
http://www.bc.edu/bc_org/avp/cas/fnar/links/art_19th20th.html Numerosos vínculos a páginas web por movimiento, período y artista
<http://www.boisestate.edu/art/artinflux/intro.html> Numerosos vínculos a páginas web dedicadas a teoría, teóricos, metodología, artistas, grupos y museos
<http://www.huntfor.com/arhistory> Vínculos por artista y movimiento

ARCHIVOS DE IMÁGENES

<http://www.guggenheimcollection.org> Archivo visual de los fondos del Guggenheim
<http://www.photo.mn.fr> Archivo visual de los fondos nacionales de Francia de arte moderno y contemporáneo
<http://www.videomuseum.fr> Archivo visual de arte moderno y contemporáneo, incluidos los nuevos medios
(véase también MUSEOS E INSTITUCIONES)

MUSEOS E INSTITUCIONES

<http://www.artic.edu> Art Institute of Chicago
<http://www.cnac-gp.fr/> Centres Georges Pompidou, París
<http://www.documenta.de> Documenta
<http://www.guggenheim.org> Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York
<http://www.metmuseum.org/> Metropolitan Museum of Art, Nueva York
<http://www.mcachicago.org/> Museum of Contemporary Art, Chicago
<http://www.moma.org> Museum of Modern Art, Nueva York
<http://www.nga.gov/home.htm> National Gallery of Art, Washington, D.C.
<http://www.sfmoma.org> San Francisco Museum of Modern Art

créditos de las ilustraciones

Las medidas se dan en centímetros, siguiendo el orden alto, ancho, fondo, a menos que se indique otra cosa.

p. 5 (izda.) Ernst Ludwig Kirchner, *La calle, Dresde*, 1908. Óleo sobre lienzo, 150,5 x 200. Museum of Modern Art, Nueva York. © Dr. Wolfgang & Ingeborg Henze-Kettler, Wichtach/Berna; **(centro)** Franz Marc, *El destino de los animales*, 1913. Óleo sobre lienzo, 194,3 x 261,6. Kunstmuseum, Basilea; **(dcha.)** Kazimir Malevich, *Combatiente de la Primera División*, 1914. Óleo y collage sobre lienzo, 53,6 x 44,8. Museum of Modern Art, Nueva York; **p. 6 (izda.)** Gustav Klutis, *Llenamos el plan con nuestros grandes proyectos*, 1930. Fotomontaje. Biblioteca Estatal de Rusia, Moscú; **(centro)** Karl Blossfeldt, *Impatiens Gynulifera; Balsamine, Springkraut*, 1927. Copia en sales de plata. Cortesía de la Galerie Wilde, Colonia; **(dcha.)** Barbara Hepworth, *Forma grande y pequeña*, 1934. Alabastro, 23 x 37 x 18. The Pier Gallery Collection, Stromness. © Bowness, Hepworth Estate; **p. 7 (izda.)** Wolfgang Paalen, *Ciel de Pieuvre*, 1938. *Fumage* y óleo sobre lienzo, 97 x 130. Colección particular, cortesía del Paalen Archiv, Berlín; **(centro)** Franz Kline, *Cardenal*, 1950. 197 x 144. Colección particular. © ARS, NY y DACS, Londres 2004; **(dcha.)** Ellsworth Kelly, *Colors for a Large Wall*, 1951. Óleo sobre lienzo, montado sobre 64 paneles unidos, 243,8 x 243,8. Museum of Modern Art, Nueva York. © Ellsworth Kelly; **p. 8 (izda.)** Morris Louis, *Bela Kappa*, 1961. Resina acrílica sobre lienzo, 262,3 x 429,4. National Gallery of Art, Washington, D.C. © 1961 Morris Louis; **(centro)** Mario Merz, *Objet Cache Tor*, 1968–1977. Tubos de metal, vidrio, grapas, malla metálica, neón, 185 x 365. Cortesía del Archivo Merz, Turin; **(dcha.)** Bernd y Hilla Becher, *8 vistas de una casa*, 1962–1971. Fotografías en blanco y negro. Cortesía de la Sonnabend Gallery, Nueva York; **p. 9 (izda.)** Chris Burden, *Trans-fixed*, 1974. *Performance*, Venice, California. Cortesía del artista; **(centro)** Laurie Anderson, *Fotograma de performance* en los Estados Unidos, 1978–1982. Cortesía de Canal St. Communications; **(dcha.)** Rachel Whiteread, *Untitled (House)*,

1993. Destruida. Encargo de Artangel. Patrocinada por Beck's. Fotografía Sue Ormer. Cortesía de Rachel Whiteread y la Gagosian Gallery, Londres; **p. 10** Wassily Kandinsky, estudio final para la cubierta del *Blaue Reiter Almanach*, 1911. Acuarela, tinta y pincel, 27,6 x 21,9. Städtische Galerie im Lenbachhaus, Múnich. © ADAGP, París y DACS, Londres 2004; **p. 11** Marcel Duchamp, *Sixteen Miles of String*, 1942. Instalación en la exposición «First Papers of Surrealism» organizada por Marcel Duchamp y André Breton para el Coordinating Council of French Relief Societies, Nueva York, 14 de octubre–7 de noviembre de 1942. Copia de época en gelatina de plata, 19,4 x 25,4. Philadelphia Museum of Art; donación de Jacqueline, Paul y Peter Matisse en memoria de su madre Alexina Duchamp. © Herederos de Marcel Duchamp/ADAGP, París y DACS, Londres 2004; **Introducción 1: 1** • Museum Folkwang, Essen; 2. Museum of Modern Art, Nueva York. © DACS 2004; 3. Colección William Rubin, Brnxxville, Nueva York. © ADAGP, París y DACS, Londres 2004; 4. Galerie Krikhaar, Amsterdam. © Karel Appel Foundation/DACS, Londres 2004; 5. Cortesía de la Ydessa Hendeles Art Foundation, Toronto; 6. © DACS, Londres/VAGA, Nueva York 2004; 7. © Lee Miller Archives, Chiddingfold, Engly. 2004. Todos los derechos reservados; **Introducción 2: 1** • Fotografía Akademie der Künste der DDR, Berlín. © The Heartfield Community of Heirs/VG Bild-Kunst, Bonn y DACS, Londres 2004; 2. De Szymon Bojko, *New Graphic Designs in Revolutionary Russia*, Lund Humphries, Londres, 1972. Lissitzky; © DACS 2004; 4. Martha Rosier, © Martha Rosier, 1969–1972. Cortesía de la artista y Gorney Bravin & Lee, Nueva York; 5. Fotografía Dave Morgan, Londres. Cortesía de la Lison Gallery, Londres; 6. Cortesía del artista. © DACS 2004; 7. Fotografía Reiner Ruthenbeck. Cortesía de la Konrad Fischer Galerie. © Gerhard Richter; **Introducción 3: 1** • Kunstmuseum, Basilea. Donación de Raoul La Roche, 1952. © ADAGP, París y DACS, Londres 2004; 2. Musée Picasso, París. © Herederos de Picasso/DACS 2004; 3. Pablo Picasso, Museum of Modern Art, Nueva York. Donación del artista. © Herederos de Picasso/DACS 2004; 4. Haags

<http://www.stedelijk.nl/> Stedelijk Museum, Amsterdam
<http://www.tate.org.uk> Tate
<http://www.whitney.org> Whitney Museum of American Art
(véase también INFORMACIÓN GENERAL, INVESTIGACIÓN Y VÍNCULOS)

ARTISTAS Y MOVIMIENTOS

<http://www.artsmaia.org/modernism> —Hitos de la modernidad 1880–1940— —historias breves e imágenes por movimiento.
<http://www.iniva.org/harlem/> Institute of International Visual Arts—Harlem Renaissance archive
<http://www.lib.uiowa.edu/dada/index.html> International Dada archive
<http://www.moma.org/brücke/> Museum of Modern Art, Nueva York—Die Brücke archive
<http://www.okeeffemuseum.org/index1.html> Georgia O'Keeffe Museum
<http://www.tamu.edu/mocl/picasso> Proyecto Picasso online—amplio archivo de obras por fecha
<http://www.usc.edu/dept/architecture/slide/babcock> Archivo sobre el Cubismo
(véase también INFORMACIÓN GENERAL, INVESTIGACIÓN Y VÍNCULOS)

DICCIONARIOS Y GLOSARIOS ONLINE

<http://www.artlex.com> Diccionario básico de términos
<http://www.arts.ouc.bc.ca/fina/glossary/gloshome.html>
<http://www.groveart.com> Diccionario de arte y artistas; más de 45.000 entradas sobre bellas artes, artes decorativas y arquitectura; escrito por más de 6.000 especialistas internacionales; más de 130.000 imágenes, con vínculos a museos y galerías de todo el mundo (suscripción)

REVISTAS Y EDITORES ONLINE

<http://mitpress.mit.edu/catalog/item/default.asp?tid=18&tttype=4> October—selección de artículos de números antiguos
<http://www.artforum.com> Artforum—selección de artículos de números antiguos; vínculos a galerías de arte moderno y contemporáneo
<http://www.caareviews.org> College Art Association—amplio archivo de reseñas de libros y catálogos
<http://www.cia.edu/administrative/academicaffairs/library/cai.asp> Amplia lista de catálogos de exposiciones de arte moderno y contemporáneo
<http://www.thameshudson.co.uk> Gran abanico de libros sobre arte moderno y contemporáneo; vínculos a páginas web afines
<http://www.uchicago.edu/research/jnl-crit-inq/> Critical Inquiry—selección de artículos de números antiguos; vínculos a páginas de interés desde un punto de vista crítico
<http://www.akal.com> Diversas colecciones sobre arte y arquitectura moderna y contemporánea

Gemeentemuseum. © 2004 Mondrian/Holtzman Trust. c/o hcr@hcrinternational.com; 5. Colección particular. © 2004 Mondrian/Holtzman Trust. c/o hcr@hcrinternational.com; **Introducción 4: 1** • Städtische Kunsthalle, Düsseldorf. Fotografía © Gijssens. © DACS 2004; 2. © ADAGP, París y DACS, Londres 2004; 3. Museum of Contemporary Art, Chicago, donación de Susan y Lewis Manilow. © Estate of Robert Smithson/VAGA, Nueva York/DACS, Londres 2004; 4. © el artista; 5. © 1981 The University of Chicago; © 1981 Continuum; 6. Cortesía del artista y Metro Pictures; **1900: 1** • Fotografía Dr F. Stodtther; **4** • Leopold Museum, Viena; **5** • Fotografía Jörg P. Anders. Nationalgalerie Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlín. © DACS 2004; **1900b: 1** • Baltimore Museum of Art, colección Cone—formada por el Dr. Claribel Cone y Miss Etta Cone, de Baltimore, Maryland. 50.422. © Herederos de H. Matisse/DACS 2004; **2** • Colección Iris & B. Gerald Cantor, Beverly Hills, California; **3** • Museum of Modern Art, Nueva York. Legado de Lilie P. Bliss. Fotografía Soichi Sunami. © Herederos de H. Matisse/DACS 2004; **4** • Museum of Modern Art, Nueva York. Donación de Stephen C. Clark. © ADAGP, París y DACS, Londres 2004; **5** • Museum of Modern Art, Nueva York. Donación de Mrs. Simon Guggenheim Fund. © Herederos de H. Matisse/DACS 2004; **6** • Museum of Modern Art, Nueva York. Donación de Mrs. Simon Guggenheim Fund. © Herederos de H. Matisse/DACS 2004; **7** • Museum of Modern Art, Nueva York. Donación de Mrs. Simon Guggenheim Fund. © Herederos de H. Matisse/DACS 2004; **10** • Baltimore Museum of Art, colección Cone. © Herederos de H. Matisse/DACS 2004; **1903: 1** • Colección particular. © ADAGP, París y DACS, Londres 2004; **2** • Colección particular; **3** • Albdcha. Knox Art Gallery, Buffalo, Nueva York, colección A. Conger Goodyear, 1965; **4** • Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf. © Dr.

Wolfgang & Ingeborg Henze-Ketterer, Wichtrach/Berna; 5 • The Baltimore Museum of Art, colección Cone, formada por el Dr. Ciaribel Cone y Miss Etta Cone. © Herederos de H. Matisse/DACS 2004; 1906: 1 • Musée d'Orsay, París. © Herederos de H. Matisse/DACS 2004; recuadro Roger Fry, *Auto-retrato*, 1918. Óleo sobre lienzo, 79.8 x 59.3. Con permiso de the Provost and Fellows of King's College, Cambridge. Fotografía Fine Art Photography; 2 • San Francisco Museum of Modern Art, Legado de Elise S. Haas. © 2004 Herederos de H. Matisse/DACS 2004; 3 • Statens Museum for Kunst, Copenhague, colección J. Rump. © Herederos de H. Matisse/DACS 2004; 4 • National Gallery of Art, Washington D.C. © Herederos de H. Matisse/DACS 2004; 5 • The Barnes Foundation, Merion, Pensilvania / The Bridgeman Art Library, Londres. © Herederos de H. Matisse/DACS 2004; 1907: 1 • Museum of Modern Art, Nueva York, legado de Lillie P. Bliss. © Herederos de Picasso/DACS 2004; 2 • Metropolitan Museum of Art, Legado de Gertrude Stein, 1946. © Herederos de Picasso/DACS 2004; 3 • Öffentliche Kunstsammlung, Kunstmuseum, Basilea. © Herederos de Picasso/DACS 2004; 4 • Fotografía para Gelett Burgess, 1908; 5 • Musée Picasso, París. © Herederos de Picasso/DACS 2004; 6 • Sergei Pankejeff, dibujo de *The Wolf-Man & Sigmund Freud*, ed. Mural Gardiner, Hogarth Press, 1972, p.174; 7 • Museo del Hermitage Museum, San Petersburgo. © Herederos de Picasso/DACS 2004; 1908: 1 • Städtische Galeries im Lenbachhaus, Munich. © ADAGP, París y DACS, Londres 2004; 2 • Städtische Galeries im Lenbachhaus, Munich, GMS 153. © ADAGP, París y DACS, Londres 2004; 3 • Museum of Modern Art, Nueva York. © Dr. Wolfgang & Ingeborg Henze-Ketterer, Wichtrach/Berna; 4 • Kunstmuseum, Basilea; 5 • Wyndham Lewis y The Estate of the late Mrs G. A. Wyndham Lewis con permiso de The Wyndham Lewis Memorial Trust (sociedad benéfica registrada); 1909: 2 • Cívica Gallena d'Arte Moderna, Milán. © DACS 2004; 3 • Albchka - Knox Art Gallery, Buffalo, Nueva York, legado de A. Conger Goodyear y donación de George F. Goodyear, 1964. © DACS 2004; 4 • Museum of Modern Art, Nueva York. Adquirido por el legado de Lillie P. Bliss; recuadro Eadweard Muybridge, *Movement Phases of a Galloping Horse*, 1884-1885. Colotipo; Étienne-Jules Marey, *Investigation into Walking*, ca. 1884. Cronógrafo geométrico (a partir de una fotografía original). Collège de France Archives, París; 5 • Colección Peggy Guggenheim, Venecia; 6 • Colección Mattioli, Milán. © DACS 2004; 7 • Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma. Donación de Isabella Pakszwer de Chirico. © DACS 2004; 8 • Pinacoteca di Brera, Milán. Photo © Scala, Florencia/Cortesia del Ministero Beni e Att. Culturali 1990. © DACS 2004; 1910: 1 • Museo del Hermitage, San Petersburgo. © Herederos de H. Matisse/DACS 2004; 2 • Museo del Hermitage, San Petersburgo. © Herederos de H. Matisse/DACS 2004; 3 • Museo del Hermitage, San Petersburgo. © Herederos de H. Matisse/DACS 2004; 4 • St. Louis Art Museum, donación de Mr & Mrs Joseph Pulitzer. © Herederos de H. Matisse/DACS 2004; 5 • Museo del Hermitage, San Petersburgo. © Herederos de H. Matisse/DACS 2004; 6 • Musée de Grenoble. Donación del artista, en nombre de su familia. © Herederos de H. Matisse/DACS 2004; Pablo Picasso, *Apollinaire blessé*, 1916. Lápiz sobre papel, 48,8 x 30,5. © Herederos de Picasso/DACS 2004; 1911: 1 • Art Institute of Chicago. Donación de Mrs. Gilbert W. Chapman en memoria de Charles B. Goodspeed. © Herederos de Picasso/DACS 2004; 2 • Kunstmuseum, Basilea. Donación de Raoul La Roche. © ADAGP, París y DACS, Londres 2004; 3 • Museum of Modern Art, Nueva York. Legado de Nelson A. Rockefeller. © Herederos de Picasso/DACS 2004; 4 • Museum of Modern Art, Nueva York. Legado de A. Rockefeller. © Herederos de Picasso/DACS 2004; 5 • Musée Picasso, París. Fotografía © RMN - R. G. Ojeda. © Herederos de Picasso/DACS 2004; 1912: 1 • Colección particular. © ADAGP, París y DACS, Londres 2004; 2 • Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París. Donación de Henri Laugier. © Herederos de Picasso/DACS 2004; 3 • Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París. Donación de Henn Laugier. © Herederos de Picasso/DACS 2004; 4 • Mildred Lane Kemper Art Museum, Washington University en St. Louis. Adquisición de la Universidad, Kende Sale Fund, 1946. © Herederos de Picasso/DACS 2004; 5 • Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París. Donación de Henri Laugier. © Herederos de Picasso/DACS 2004; 6 • Marion Koogler McNay Art Museum, San Antonio. © Herederos de Picasso/DACS 2004; 7 • Fotografía Pablo Picasso. © Herederos de Picasso/DACS 2004; 8 • Guillaume Apollinaire. *La Cravate et la Montre*, 1914. De *Calligrammes: Poèmes de la paix et de la guerre*, 1913-16, *parte I: Ondes*. París: Éditions Gallimard, 1925; 1913: 1 • Colección particular. © DACS 2004; 2 • Národní Galerie, Praga. © ADAGP, París y DACS, Londres 2004; 3 • Philadelphia Museum of Art, colección Louise y Walter Arensberg. © ADAGP, París y DACS, Londres 2004; 4 • Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York.

© 2004 Mondrian/Holtzman Trust. c/o hcr@hcrinternational.com; 5 • L & M Services B.V. Amsterdam 20040801; 6 • L & M Services B.V. Amsterdam 20040801; 7 • L & M Services B.V. Amsterdam 20040801; 8 • Museo de las Artes Teatrales y Musicales, San Petersburgo; 1914: 1 • Philadelphia Museum of Art, colección Louise y Walter Arensberg. © Herederos de Marcel Duchamp/ADAGP, París y DACS, Londres 2004; 2 • Paradero desconocido. © DACS 2004; 3 • Fotografía Filotea Estatal, Archivo Fotográfico y Sonoro, San Petersburgo. © DACS 2004; 4 • Hessisches Landesmuseum, Darmstadt. © Herederos de Marcel Duchamp/ADAGP, París y DACS, Londres 2004; 5 • Fotografía Tate, Londres 2004. © Herederos de Marcel Duchamp/ADAGP, París y DACS, Londres 2004; 1915: 1 • Museum of Modern Art, Nueva York; 3 • Museo Estatal de Rusia, San Petersburgo; 4 • Stedelijk Museum, Amsterdam; 5 • Museum of Modern Art, Nueva York; 1916a: 2 • Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París. © ADAGP, París y DACS, Londres 2004; 3 • Colección particular. © DACS 2004; 4 • Kunstmuseum, Berna, Paul Klee Stiftung. © DACS 2004; 5 • Colección del Museo de Israel, Jerusalén. Donación de Fania y Gershon Scholem, John y Paul Herring, Jo Carole y Ronald Lauder. Fotografía colección del Museo de Israel / por David Harris. © DACS 2004; 1916b: 1 • Metropolitan Museum of Art, Nueva York. © ADAGP, París y DACS, Londres 2004; 2 • Museum of Modern Art, Nueva York. © ARS, NY y DACS, Londres 2004; 3 • Museum of Modern Art, Nueva York. Reproducido con permiso de Joana T. Steichen; 4 • Museum of Modern Art, Nueva York. © ARS, NY y DACS, Londres 2004; 5 • 1971 Aperture Foundation Inc., Paul Stry Archive; 6 • Philadelphia Museum of Art, colección Alfred Stieglitz. © ARS, NY y DACS, Londres 2004; 1917: 1 • Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo, Holanda. © 2004 Mondrian/Holtzman Trust. c/o hcr@hcrinternational.com; 2 • Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo, Holanda. © 2004 Mondrian/Holtzman Trust. c/c hcr@hcrinternational.com; 3 • Gemeentemuseum Den Haag. © 2004 Mondrian/Holtzman Trust. c/o hcr@hcrinternational.com; 4 • Stedelijk Museum, Amsterdam. © 2004 Mondrian/Holtzman Trust c/o hcr@hcrinternational.com; 5 • De L'Architecture Vivante, otoño 1924. The British Architectural Library, RIBA. © DACS 2004; 1918: 1 • Philadelphia Museum of Art, colección Walter y Louise Arensberg. © Herederos de Marcel Duchamp/ADAGP, París y DACS, Londres 2004; 2 • Museum of Modern Art, Nueva York. Legado de Katherine S. Dreier. © Herederos de Marcel Duchamp/ADAGP, París y DACS, Londres 2004; 3 • Museum of Modern Art, Nueva York. © DACS 2004; 4 • Yale University Art Gallery, New Haven, Connecticut. Donación de Katherine S. Dreier. © Herederos de Marcel Duchamp/ADAGP, París y DACS, Londres 2004; 5 • Colección particular, París. © Herederos de Marcel Duchamp/ADAGP, París y DACS, Londres 2004. © Man Ray Trust/ADAGP, París y DACS, Londres 2004; recuadro Man Ray, *Rose Sélavy*, ca. 1920-1921. Copia en gelatina de plata, 21 x 17,3. Philadelphia Museum of Art. Colección Samuel S. White 3.º y Vera White. © Man Ray Trust /ADAGP, París y DACS, Londres 2004. © Herederos de Marcel Duchamp/ADAGP, París y DACS, Londres 2004; 1919: 1 • Musée Picasso, París. © Herederos de Picasso/DACS 2004; recuadro Pablo Picasso, *Retratos de Sergei Diaghilev y Alfred Seligberg*, 1919. Carboncillo y lápiz negro, 65 x 55. Musée Picasso, París. © Herederos de Picasso/DACS 2004; 2 • Colección particular. © Herederos de Picasso/DACS 2004; 3 • ADAGP, París y DACS, Londres 2004; 4 • Musée Picasso, París. © Herederos de Picasso/DACS 2004; 5 • Yale University Art Gallery, New Haven, Connecticut. Donación de la colección Société Anonyme; 1920: 2 • Staatliche Museen, Berlin. © DACS 2004; 3 • Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París. © ADAGP, París y DACS, Londres 2004; 4 • Fotografía Akademie der Künste der DDR, Berlin. Grosz © DACS, 2004. Heartfield © The Heartfield Community of Heirs/VG Bild-Kunst, Bonn y DACS, Londres 2004; 5 • Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París. © ADAGP, París y DACS, Londres 2004; 6 • Akademie der Kunst, Berlin. © The Heartfield Community of Heirs/VG Bild-Kunst, Bonn y DACS, Londres 2004; 7 • Biblioteca Estatal de Rusia, Moscú; 1921: 1 • Museo Nacional, Estocolmo. © DACS 2004; 4 • Museum of Modern Art, Nueva York. © DACS 2004; 5 • Archivo A. Rodchenko y V. Stepanova, Moscú. © DACS 2004; 1922: 1 • © DACS 2004; 2 • Paul Klee-Stiftung, Kunstmuseum, Berna (inv. G62). © DACS 2004; 3 • Colección particular. © ADAGP, París y DACS, Londres 2004; 4 • Sammlung Prinzhorn der Psychiatrischen Universitätsklinik Heidelberg; 5 • Colección Lindy y Edwin Bergman. © ADAGP, París y DACS, Londres 2004; 1923: 2 • Bauhaus-Archiv, Museum für Gestaltung, Berlin. © DACS 2004; 3 • President and Fellows, Harvard College, Harvard University Art Museums, donación de Sbyl Moholy-Nagy. © DACS 2004; 4 • Bauhaus-Archiv, Museum für Gestaltung, Berlin. © DACS 2004; 5 • © Dr Franz Stedinger, Düsseldorf; 6 • Barry Friedman Ltd, Nueva York; 7 • Bauhaus-Archiv, Museum für

Gestaltung, Berlin. Brandt © DACS 2004; 1924: 1 • Fotografía Per-Anders Allsten, Moderna Museet, Stockholm. © DACS 2004; 2 • Museum of Modern Art, Nueva York. © ADAGP, París y DACS, Londres 2004; 3 • Museum of Modern Art, Nueva York. Donación anónima. © Salvador Dali, Gala-Salvador Dali Foundation, DACS, Londres 2004; 4 • Colección José Muguabi. © Successió Miró - ADAGP, París, DACS, Londres 2004; 5 • © Man Ray Trust/ADAGP, París y DACS, Londres 2004; recuadro Man Ray, cubierta de *La Révolution surréaliste*. Fotografía en blanco y negro. © Man Ray Trust/ADAGP, París y DACS, Londres 2004; 6 • © Man Ray Trust/ADAGP, París y DACS, Londres 2004; 7 • Colección particular, París. © ADAGP, París y DACS, Londres 2004; 1925a: 1 • © FLC/ADAGP, París y DACS, Londres 2004; 2 • Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París. Photo © CNAC/MNAM Dist. RMN/ © Jacqueline Hyde. © FLC/ADAGP, París y DACS, Londres 2004; 3 • Museum of Modern Art, Nueva York. Mrs Simon Guggenheim Fund, 1942. © ADAGP, París y DACS, Londres 2004; 4 • Museum of Modern Art, Nueva York. © ADAGP, París y DACS, Londres 2004; 5 • Léger © ADAGP, París y DACS, Londres 2004; 7 • © DACS 2004; 1925b: 1 • Nationalgalerie, Berlin. © DACS 2004; 2 • Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf. © DACS 2004; 3 • Colección particular. © Christian Schäd Stiftung Aschaffenburg/VG Bild-Kunst, Bonn y DACS, Londres 2004; 4 • Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París. © DACS 2004; 5 • Museum of Modern Art, Nueva York, adquisición 49.52. © DACS 2004; 1926: 1 • Ronald S. Lauder. © DACS 2004; 2 • Stadtbibliothek Hannover, Schwitters Archive. © DACS 2004; 3 • Stedelijk van Abbe Museum, Eindhoven, Holanda. © DACS 2004; 4 • Stedelijk van Abbe Museum, Eindhoven, Holanda. © DACS 2004; 5 • © DACS 2004; 1927a: 1 • Los Angeles County Museum of Art, adquirido con fondos aportados por la colección Mr y Mrs William Harrison. © ADAGP, París y DACS, Londres 2004; 2 • Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París. © ADAGP, París y DACS, Londres 2004; 3 • Colección particular. © ADAGP, París y DACS, Londres 2004; 1927b: 1 • Philadelphia Museum of Art. © ADAGP, París y DACS, Londres 2004; 2 • Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París. © ADAGP, París y DACS, Londres 2004; 3 • The Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París. © ADAGP, París y DACS, Londres 2004; 4 • National Gallery of Art, Washington D.C. Donación de Rita Schreiber en amorosa memoria de su marido, Taft Schreiber, 1989. © ADAGP, París y DACS, Londres 2004; 5 • The Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París. © ADAGP, París y DACS, Londres 2004; 1927c: 1 • Mildred Lane Kemper Art Museum, Washington University en St. Louis. Adquisición de la Universidad, Bixby Fund, 1952; recuadro Alfred Barr, *"The Development of Abstract Art"*, gráfico preparado para la cubierta del catálogo *Cubism y Abstract Art* publicado por el Museum of Modern Art Nueva York, 1936; 2 • The Newark Museum, Nueva York; 3 • Whitney Museum of American Art, Nueva York; 4 • Museum of Modern Art, Nueva York; 5 • Whitney Museum of American Art, Nueva York, adquisición 41.3. © Estate of Stuart Davis/VAGA, Nueva York/DACS, Londres 2004; 6 • Metropolitan Museum of Art, Nueva York, colección Alfred Stieglitz 1969 (69.278.1). © ARS, NY y DACS, Londres 2004; 1928: 1 • © DACS 2004; 3 • Kunsthyel Wolfgang Werner KG, Bremen; 4 • Sprengel Museum, Hannover. © DACS 2004; 5 • Muzeum Sztuki, Łódź, Pol. Photo Mariusz Lukawski; 6 • Muzeum Sztuki, Łódź, Pol. Photo Piotr Tomczyk; 1929: 2 • Fotografía © colección Lane; 3 • Kunstbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Berlin; 5 • © Albert Renger-Patzsch-Archiv/Ann und Jürgen Wilde, Köln/VG Bild-Kunst, Bonn y DACS, Londres 2004; 6 • Bauhaus-Archiv, Museum für Gestaltung, Berlin. © DACS 2004; 7 • Cortesía de la Galerie Wilde, Colonia; 1930a: 1 • Sammlung Ann und Jürgen Wilde, Zülpich, Köln/Zülpich. Estate Germaine Krull, Museum Folkwang, Fotografische Sammlung, Essen; 2 • Colección Lotte Jacobi, University of New Hampshire; 3 • Museum Folkwang, Essen; 4 • Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main. © Gisèle Freund/Agency Nina Beskow; 5 • Colección Lotte Jacobi, University of New Hampshire; 1930b: 1 • Museum of Modern Art, Nueva York. Adquisición. © Successió Miró, DACS, 2004; 2 • Alberto Giacometti Foundation, Zürich. © ADAGP, París y DACS, Londres 2004; 3 • Colección particular, París. © Man Ray Trust/ADAGP, París y DACS, Londres 2004; 4 • Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París. ESTATE BRASSAI - R.M.N. - © CNAC/Mnam Dist RMN-Jacques Faujour; 5 • Colección Manoukian, París. © Salvador Dali, Gala-Salvador Dali Foundation, DACS, Londres 2004; 1931: 1 • Colección Lucien Treillard, París. © Man Ray Trust/ADAGP, París y DACS, Londres 2004; 3 • Fotografía Per-Anders Allsten, Moderna Museet, Stockholm. © DACS 2004; 4 • National Gallery of Art Washington, D.C. © ADAGP, París y DACS, Londres 2004; 5 • Colección Robert Lehman, Washington, D.C. © The Joseph y Robert Cornell

Memorial Foundation/VAGA, Nueva York/DACS, Londres 2004; **1933b: 1** • © DACS 2004; **2** • Fotografía Bob Schalkwijk, Ciudad de México. © 2004 Banco de México, Diego Rivera & Frida Kahlo Museums Trust. Av. Cinco de Mayo No. 2, Col. Centro, Del. Cuauhtémoc 06059, México, D.F.; **3** • Sindicato Mexicano de la Electricidad, Ciudad de México. Cortesía de Laurence P. Hurlbert, Middleton, Wisconsin. © DACS 2004; **4** • © 2004 Banco de México, Diego Rivera & Frida Kahlo Museums Trust. Av. Cinco de Mayo No. 2, Col. Centro, Del. Cuauhtémoc 06059, México, D.F.; **1934a: 1** • © DACS 2004; **2** • Museo Histórico, Moscú. © DACS 2004; **3** • Galería Tretyakov, Moscú. © DACS 2004; **4** • Galería Tretyakov, Moscú; **1934b: 1** • Cementerio Père Lachaise, París. Frantisek Staud/www.phototravels.net. © Tate, Londres 2004; **2** • Birmingham Museums & Art Gallery. © Tate, Londres 2004; **3** • Fotografía Tate, Londres 2004. Fotografía David Quinn; **4** • Fotografía Tate, Londres 2004. Reproducido con permiso de la Henry Moore Foundation; **5** • The Pier Gallery Collection, Stromness. © Bowness, Hepworth Estate; **1935: 1** • Museum of Modern Art, Nueva York. Mr. and Mrs. John Spencer Fund. © DACS 2004; **2** • Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur – August Syer Archiv, Köln/VG Bild-Kunst, Bonn y DACS, Londres 2004; **3** • Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur – August Syer Archiv, Köln/VG Bild-Kunst, Bonn y DACS, Londres 2004; **5** • Philadelphia Museum of Art, colección Walter y Louise Arensberg. © Herederos de Marcel Duchamp/ADAGP, París y DACS, Londres 2004; **1936: 1** • Cortesía de la colección Dorothea Lange, Oakly Museum of California; **2** • Library of Congress, Washington, D.C., LC-USF342-T01-008057; **3** • Library of Congress, Washington, D.C., LC-USZ62-103098; **4** • Archives Photographiques, París; **5** • Library of Congress, Washington, D.C., LC-USZ62-34372; **1937a: 1** • Fotografía Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz, Berlín; **2** • Colección Merrill C. Berman. © Schwinsky Family; **3** • Nürnberg, terrenos del Reichsparteitag, Breker Museum/Marco-VG; **5** • Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. En préstamo permanente del Museo Nacional del Prado, Madrid. © Herederos de Picasso/DACS 2004; **1937b: 1** • Fotografía Tate, Londres 2004. © Angela Verren-Taunt 2004. Reservados todos los derechos, DACS; **2** • Hamburg Kunsthalle/bpk, Berlín. Fotografía Elke Walford. © ADAGP, París y DACS, Londres 2004; **3** • Felix Witzinger, Suiza/The Bridgeman Art Library, Londres; **1942a: 1** • Colección particular, cortesía del Paalen Archiv, Berlín; **2** • Estate of William Bazotes, colección Mary Jane Kamrowski, Pollock. © ARS, NY y DACS, Londres 2004; **3** • Antiguamente en la colección Simone Collinet, París. © ADAGP, París y DACS, Londres 2004; **4** • The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York. © ADAGP, París y DACS, Londres 2004; **5** • Albdcha.-Knox Art Gallery, Buffalo, Nueva York. Donación de Seymour H. Knox, 1956. © ADAGP, París y DACS, Londres 2004; **6** • Colección Seattle Art Museum. Donación de Mr y Mrs Bagley Wright. © ADAGP, París y DACS, Londres 2004; **1942b: 2** • Colección Morton Neumann, Chicago. © ADAGP, París y DACS, Londres 2004; **3** • © Herederos de Marcel Duchamp/ADAGP, París y DACS, Londres 2004; **4** • Cortesía de Mrs Frederick Kiesler, Nueva York; **5** • Philadelphia Museum of Art, donación de Jacqueline, Paul y Peter en memoria de su madre Alexina Duchamp. © Herederos de Marcel Duchamp/ADAGP, París y DACS, Londres 2004; **1943: 1** • Colección Schomburg Center for Research in Black Culture, The NY Public Library, The Astor, Lenox y Tilden Foundations, Nueva York. Cortesía de The Meta V. W. Fuller Trust; **2** • © Donna Mussenden VanDerZee; **3** • The Gallery of Art, Howard University, Washington D.C. Cortesía de la Aaron y Alta Sawyer Douglas Foundation; **4** • National Museum of American Art, Smithsonian Institution. Adquisición del museo gracias a Mrs N. H. Green, Dr R. Harlan y Francis Musgrave. © Lois Mailou Jones Pierre-Noel Trust; **5** • The Metropolitan Museum of Art, Arthur Hoppock Hearn Fund, 1942, 42.167. © ARS, NY y DACS, Londres 2004. **6** • The Estate of Reginald Lewis. Cortesía de Iyor Fine Arts, Newark, New Jersey. Fotografía Frank Stewart; **7** • The Gallery of Art, Howard University, Washington D.C. © DACS, Londres/VAGA, Nueva York 2004; **1944a: 1** • Colección particular. Fotografía Institut Collectie Nederland. © 2004 Mondrian/Holtzman Trust. c/o hcr@hcrinternational.com; **2** • Colección particular, Basilea. © 2004 Mondrian/Holtzman Trust. c/o hcr@hcrinternational.com; **3** • Colección Phillips. Washington D.C. © 2004 Mondrian/Holtzman Trust. c/o hcr@hcrinternational.com; **4** • Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf. © 2004 Mondrian/Holtzman Trust. c/o hcr@hcrinternational.com; **5** • Museum of Modern Art, Nueva York. Donación anónima. © 2004 Mondrian/Holtzman Trust. c/o hcr@hcrinternational.com; **1944b: 1** • Musée National d'Art Moderne, Centres Georges Pompidou, París. © Herederos de H. Matisse/DACS 2004; **2** • Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París. © Herederos de H. Matisse/DACS 2004; **3** • UCLA Art Galleries, LA. © Herederos de H.

Matisse/DACS 2004; **4** • Colección particular. © Herederos de Picasso/DACS 2004; **5** • Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París. © ADAGP, París y DACS, Londres 2004; **6** • Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París. © ADAGP, París y DACS, Londres 2004; **7** • Colección particular. © DACS 2004; **1945: 1** • Indiana University Art Museum, Bloomington, Indiana. Fotografía Michael Cavanagh, Kevin Montague, IUAM #69.151. © Estate of David Smith/VAGA, Nueva York/DACS, Londres 2004; **2** • Museum of Modern Art, Nueva York. Mrs Solomon Guggenheim Fund. © ADAGP, París y DACS, Londres 2004; **3** • Musée Picasso, París. Photo © RMN Beatrice Hatala. © Herederos de Picasso/DACS 2004; **4** • Colección particular. Fotografía David Smith. © Estate of David Smith/VAGA, Nueva York/DACS, Londres 2004; **5** • Colección particular. Fotografía Robert Lorenzson. © Estate of David Smith/VAGA, Nueva York/DACS, Londres 2004; **6** • Fotografía Shigeo Anzai. © Sir Anthony Caro; **7** • Whitney Museum of American Art, Nueva York, donación de la familia Albert A. List 70.1579a-b. © ARS, NY y DACS, Londres 2004; **1946: 1** • Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York. © ADAGP, París y DACS, Londres 2004; **2** • Colección Menil, Houston **3** • Galerie Limmer, Friburgo de Brisgovia. © ADAGP, París y DACS, Londres 2004; **4** • Musée d'Art Moderne de la Ville de París. © ADAGP, París y DACS, Londres 2004; **5** • Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París. Fotografía Jacques Faujour. © ADAGP, París y DACS, Londres 2004; **1947a: 1** • © DACS 2004; **2** • © The Josef y Anni Albers Foundation/VG Bild-Kunst, Bonn y DACS, Londres 2004; **3** • Fotografía Tim Nighswyer. © The Josef y Anni Albers Foundation/VG Bild-Kunst, Bonn y DACS, Londres 2004; **1947b: 1** • Nina Leen/Getty Images; **2** • Art Institute of Chicago, colección Mary y Earle Ludgin. © Willem de Kooning Revocable Trust/ARS, NY y DACS, Londres 2004; **3** • Colección particular. © Dedalus Foundation, Inc/VAGA, Nueva York/DACS, Londres 2004; **4** • Museum of Modern Art, Nueva York. Legado de Mrs. Mark Rothko por mediación de The Mark Rothko Foundation Inc. 428.81. © 1998 Kate Rothko Prizel & Christopher Rothko/DACS 2004; **5** • Colección particular. © ARS, NY y DACS, Londres 2004; **1949: 1** • Museum of Modern Art, Nueva York. Sidney y Harriet Janis Collection Fund (por intercambio). Fotografía Scala, Florencia/The Museum of Modern Art, Nueva York. © ARS, NY y DACS, Londres 2004; **2** • Fotografía Tate, Londres 2004. © ARS, NY y DACS, Londres 2004; **3** • Fotografía Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París. © ARS, NY y DACS, Londres 2000; **4** • Museum of Modern Art, Nueva York. © ARS, NY y DACS, Londres 2004; **5** • Metropolitan Museum of Art, Gerden A. Hearn Fund, 1957 (57.92). © ARS, NY y DACS, Londres 2004; **1951: 1** • Museum of Modern Art, Nueva York. Cortesía de The Barnett Newman Foundation. © ARS, NY y DACS, Londres 2004; **2** • Museum of Modern Art, Nueva York. Cortesía de The Barnett Newman Foundation. © ARS, NY y DACS, Londres 2004; **3** • Cortesía de The Barnett Newman Foundation. Fotografía Hans Namuth. © Hans Namuth Ltd. Pollock © ARS, NY y DACS, Londres 2004; **4** • Cortesía de The Barnett Newman Foundation. © ARS, NY y DACS, Londres 2004; **5** • Colección de David Geffen, Los Ángeles. Cortesía de The Barnett Newman Foundation. © ARS, NY y DACS, Londres 2004; **1953: 1** • San Francisco Museum of Modern Art, adquiriendo por donación de Phyllis Wattis. © Robert Rauschenberg/VAGA, Nueva York/DACS, Londres 2004; **2** • Colección del artista. © Robert Rauschenberg/VAGA, Nueva York/DACS, Londres 2004; **3** • Colección particular. © Ellsworth Kelly; **4** • Museum of Modern Art, Nueva York. © Ellsworth Kelly; **5** • Colección Marx, Berlín; **1955a: 1** • Fotografía Hans Namuth. © Hans Namuth Ltd. Pollock © ARS, NY y DACS, Londres 2004; **2** • Museo de Arte Moderno de la Prefectura de Hyogo, Kobe. Cortesía Matsumoto Co. Ltd.; **3** • Cortesía Matsumoto Co. Ltd.; **4** • © Makiko Murakami; **5** • Fotografía Guy Brett. © Asociación Cultural «The World of Lygia Clark». © ADAGP, París y DACS, Londres 2004; **6** • Colección de la familia Clark. Fotografía Marcelo Correa. Cortesía de la Asociación Cultural «The World of Lygia Clark». © ADAGP, París y DACS, Londres 2004; **7** • Colección de la familia Clark. Fotografía Marcelo Correa. Cortesía de la Asociación Cultural «The World of Lygia Clark». © ADAGP, París y DACS, Londres 2004; **1955b: 1** • Fotografía Galerie Denise Rene, París; **2** • Fotografía Tate, Londres 2004. Obra de Naum Gabo © Nina Williams.; **3** • Colección particular. © ARS, NY y DACS, Londres 2004; **5** • Colección del artista. Fotografía Clay Perry; **1956: 1** • Fotografía Tate, Londres 2004. © Eduardo Paolozzi 2004. Reservados todos los derechos, DACS; **2** • Colección particular. © Richard Hamilton 2004. Reservados todos los derechos, DACS; **3** • © The Estate of Nigel Henderson. Cortesía de la Mayor Gallery, Londres; **4** • © The Estate of Nigel Henderson. Cortesía de la Mayor Gallery, Londres; **5** • Cortesía de Richard Hamilton. © Richard Hamilton 2004. Reservados todos los derechos, DACS; **6** • Kunsthalle, Tübinga. Colección Prof. Dr. Georg Zundel. ©

Richard Hamilton 2004. Reservados todos los derechos, DACS; **1957a: 1** • Musée Nationale d'Art Moderne, París. Centres Georges Pompidou, París. Jorn © Asger Jorn/DACS 2004; **2** • Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg, Cabinet d'Art Graphique. Fotografía A. Plisson. © Alice Debord, 2004; **3** • Instalación en el Historisch Museum, Amsterdam. Fotografía Richard Kasiewicz. © Documenta Archiv; **4** • Cortesía Archivio Gallizio, Turin; **5** • Cortesía Archivio Gallizio, Turin; **6** • Colección Pierre Alechinsky, Bougival. Photo André Morain, París. © Asger Jorn/DACS 2004; **7** • Colección Pierre Alechinsky, Bougival. Fotografía André Morain, París. © Asger Jorn/DACS 2004; **1957b: 1** • Fotografía Tate, Londres 2004. © ARS, NY y DACS, Londres 2004; **2** • Modern Art Museum of Fort Worth, Texas, adquisición del museo, Sid W. Richardson Foundation Endowment Fund. © Agnes Martin; **3** • The Greenwich Collection Ltd. © Robert Ryman; **4** • Stedelijk Museum, Amsterdam. © Robert Ryman; **1958: 1** • Museum of Modern Art, Nueva York. Donación de Mr & Mrs Robert C. Scull. Fotografía Scala, Florencia/Museum of Modern Art, Nueva York 2003. © Jasper Johns/VAGA, Nueva York/DACS, Londres 2004; **2** • Museum of Modern Art, Nueva York. Donación de Philip Johnson en honor de Alfred Barr. © Jasper Johns/VAGA, Nueva York/DACS, Londres 2004; **3** • Colección del artista. © Jasper Johns/VAGA, Nueva York/DACS, Londres 2004; **4** • Whitney Museum of American Art, Nueva York. Donación de Mr y Mrs Eugene M. Schwartz. © ARS, NY y DACS, Londres 2004; **5** • Menil Foundation Collection, Houston. © ARS, NY y DACS, Londres 2004; **1959a: 1** • Galerie Bruno Bischofberger, Zürich. © Fondazione Lucio Fontana, Milán; **2** • Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París. © Fondazione Lucio Fontana, Milán; **3** • Colección particular, Milán. © Fondazione Lucio Fontana, Milán; **4** • Archivio Opera Piero Manzoni, Milán. © DACS 2004; **5** • Herring Kunstmuseum, Dinamarca. © DACS 2004; **1959b: 1** • Fotografía Charles Brittin. © The Wallace Berman Estate. **2** • Fotografía de CHILD cortesía de Bruce Conner. Museum of Modern Art, Nueva York, donación de Philip Johnson; **3** • Fotografía © MUMOK, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Viena; **4** • Museum Moderner Kunst, Viena. © Nancy Reddin Kienholz; **5** • Museum Ludwig, Colonia. © Nancy Reddin Kienholz; **1959c: 1** • Colección particular. © ADAGP, París y DACS, Londres 2004; **2** • Kunsthau Zürich. Alberto Giacometti Foundation. © ADAGP, París y DACS, Londres 2004; **3** • Adquirido con fondos del Coffin Fine Arts Trust; colección Nathan Emory Coffin del Des Moines Art Center, 1980. Fotografía Michael Tropea, Chicago. © Estate of Francis Bacon 2004. Reservados todos los derechos, DACS; **4** • Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, donación de Joseph H. Hirshhorn, 1966. © Willem de Kooning Revocable Trust/ARS, NY y DACS, Londres 2004; **1959d: 1** • Cortesía Michel Brodovitch; **2** • Cortesía Laurence Miller Gallery, Nueva York. © Helen Levitt; **3** • Cortesía Baudoin Lebon, París; **4** • © Weegee (Arthur Fellig)/International Centre of Photography/Getty Images; **5** • Museum of Modern Art, Nueva York. © 1971 The Estate of Diane Arbus; **6** • Cortesía Pace/MacGill Gallery, Nueva York. © Robert Frank; **1960a: 1** • Fotografía © David Gahr, 1960. © DACS 2004; **2** • Fotografía Jean-Dominique Lajoux. © Christo 1962; **3** • Fotografía André Morain. Colección Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París. Cortesía Ginette Dufrene, París. © ADAGP, París y DACS, Londres 2004; **4** • Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París. Villeglé © ADAGP, París y DACS, Londres 2004. Hains © ADAGP, París y DACS, Londres 2004; **5** • Museum of Modern Art, Nueva York. Fotografía Scala, Florencia. The Museum of Modern Art, Nueva York 2003. © DACS 2004; **6** • © ADAGP, París y DACS, Londres 2004; **1960b: 1** • Yale University Art Gallery, New Haven. Legado de Richard Brown Baker. © ARS, NY y DACS, Londres 2004; **2** • The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York. © 1959 Morris Louis; **3** • National Gallery of Art, Washington, D.C., donación de Marcella Louis Brenner. © 1961 Morris Louis; **4** • Des Moines Art Center, adquiriendo con fondos del Coffin Fine Arts Trust, colección Nathan Emory Coffin del Des Moines Art Center, 1974. © Kenneth Noly/VAGA, Nueva York/DACS, Londres 2004; **5** • Colección de la artista, en préstamo en la National Gallery of Art, Washington D.C. © Helen Frankenthaler; **1960c: 1** • Colección particular. © The Estate of Roy Lichtenstein/DACS 2004; **2** • Scottish National Gallery of Modern Art, Edimburgo. © The Estate of Roy Lichtenstein/DACS 2004; **3** • Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París. © James Rosenquist/VAGA, Nueva York/DACS, Londres 2004; **4** • Colección Eli y Edythe L. Broad. © Ed Ruscha; **5** • Whitney Museum of American Art, Nueva York, adquisición con fondos del Mrs Percy Uns Purchase Fund 85.41. © Ed Ruscha; **6** • Colección particular. © The Estate of Roy Lichtenstein/DACS 2004; **1961: 1** • Fotografía © Robert R. McElroy/VAGA, Nueva York/DACS, Londres 2004. © Claes Oldenberg y Coosje van Bruggen; **2** • Research Library, Getty

Research Institute, Los Angeles (980063). Fotografía © Robert R. McElroy/VAGA, Nueva York/DACS, Londres 2004. 3 • Cortesía Research Library, Getty Research Institute, Los Angeles (980063). Fotografía © Sol Goldberg; 4 • Fotografía Martha Holmes. © Claes Oldenburg y Coosje van Bruggen; 5 • Whitney Museum of American Art, Nueva York. Donación con motivo del 50 aniversario de Mr. y Mrs. Victor W. Ganz 79.83a-b. Fotografía Jerry L. Thompson, Nueva York. © Claes Oldenburg y Coosje van Bruggen; 1962a: 1 • Cortesía de la colección Fluxus Gilbert y Lila Silverman, Detroit. Fotografía George Maciunas; 2 • Cortesía del artista; 3a • Fotografía © dpa. © Nam June Paik; 3b • Cortesía Museum Wiesbaden. © Nam June Paik; 4 • Cortesía de la colección Fluxus Gilbert y Lila Silverman, Detroit. Fotografía George Maciunas; 5 • Cortesía de la colección Fluxus Gilbert y Lila Silverman, Detroit. Fotografía Paul Silverman; 6 • Cortesía Robert Watts Studio Archive, Nueva York. Fotografía Larry Miller; 7 • Cortesía de la colección Fluxus Gilbert y Lila Silverman, Detroit. Photo R. H. Hensleigh; 8 • Cortesía de la colección Fluxus Gilbert y Lila Silverman, Detroit. Fotografía R. H. Hensleigh; 1962b: 1 • Cortesía Gallery Kranzinger, Viena; 2 • Cortesía Hermann Nitsch. Fotografía L. Hoffenreich. © DACS 2004; 3 • Scottish National Gallery of Modern Art, Edimburgo. © El artista; 4 • El artista; 5 • Cortesía del artista. Fotografía Werner Schulz. © DACS 2004; 1962c: 1 • Fotografía Cathy Carver © Dia Art Foundation. Estate of Dan Flavin. © ARS, NY y DACS, Londres 2004; 2 • Anteriormente colección Saatchi, Londres. © ARS, NY y DACS, Londres 2004; 3 • Cortesía Paula Cooper Gallery, Nueva York. © Carl Andre/VAGA, Nueva York/DACS, Londres 2004; 4 • Fotografía Tate, Londres 2004. © Carl Andre/VAGA, Nueva York/DACS, Londres 2004; 5 • © Sol LeWitt. © ARS, NY y DACS, Londres 2004; 6 • Colección Neues Museum Weimar. © Sol LeWitt. © ARS, NY y DACS, Londres 2004; 1963: 1 • Museum Ludwig, Colonia. © Georg Baselitz; 2 • Colección Verlag Gachnang und Springer, Berna-Berlin. © DACS 2004; 3 • Sammlung Ludwig, Museo de Arte Moderno, Viena. © Georg Baselitz; 1964a: 1 • Fotografía Heinrich Riebesehl. © DACS 2004; 2 • Fotografía Heinrich Riebesehl. © DACS 2004; 3 • Museum Schloss Moyly, Bedburg-Hau. Colección van der Grinten. MSM 03087. © DACS 2004; 4 • Fotografía Walter Klein, Düsseldorf. Museum Schloss Moyly, Bedburg-Hau. © DACS 2004; 5 • Hessisches Landesmuseum, Darmstadt. © DACS 2004; 1964b: 1 • Dia Art Foundation, Nueva York. Colección Menil, Houston. © The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc./ARS, NY y DACS, Londres 2004; 2 • Fotografía Tate, Londres 2004. © The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc./ARS, NY y DACS, Londres 2004; 3 • Colección Menil, Houston. © The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc./ARS, NY y DACS, Londres 2004; 4 • © The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc./ARS, NY y DACS, Londres 2004; 1965: 1 • Art © Judd Foundation. Con licencia de VAGA, Nueva York/DACS, Londres 2004; 2 • © ARS, NY y DACS, Londres 2004; 3 • © ARS, NY y DACS, Londres 2004; 1966a: 1 • Colección Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington D.C., Joseph H. Hirshhorn Purchase Fund, Hohenheim Purchase Fund, y Museum Purchase, 1993. Cortesía Sperone Westwater, Nueva York. © ARS, NY y DACS, Londres 2004; 2 • Colección Jasper Johns, Nueva York. © Herederos de Marcel Duchamp/ADAGP, París y DACS, Londres 2004; 3 • Philadelphia Museum of Art. Donación de la Cassrya Foundation. © Herederos de Marcel Duchamp/ADAGP, París y DACS, Londres 2004; 1966b: 1 • Museum of Modern Art, Nueva York. Fotografía © Estate of Peter Moore/VAGA, Nueva York/DACS, Londres 2004. © Louise Bourgeois/VAGA, Nueva York/DACS, Londres 2004; 2 • Cortesía Cheim & Read, Nueva York. Fotografía Rafael Lobato. © Louise Bourgeois/VAGA, Nueva York/DACS, Londres 2004; 3 • Cortesía de la artista; 4 • National Gallery of Australia, Canberra. © The Estate of Eva Hesse. Hauser & Wirth Zürich y Londres; 5 • Colección Daros, Suiza. © The Estate of Eva Hesse. Hauser & Wirth Zürich y Londres; 1967a: 1 • © Estate of Robert Smithson/VAGA, Nueva York/DACS, Londres 2004; 2 • Colección de Geertjan Visser. Cortesía Sperone Westwater, Nueva York. © ARS, NY y DACS, Londres 2004; 3 • Cortesía Gagosian Gallery, Londres. © Ed Ruscha; 4 • Colección particular. © ARS, NY y DACS, Londres 2004; 5 • Cortesía de The Estate of Gordon Malta-Clark and David Zwirner, Nueva York. © ARS, NY y DACS, Londres 2004; 1967b: 1 • Cortesía Archivio Merz, Turin; 2 • Fotografía Claudio Abate. Cortesía del artista; 3 • © El artista; 4 • Instalación de 12 Piedi en el Centre Georges Pompidou, París, 1972. Fotografía © Giorgio Colombo, Milán; 5 • Cortesía del artista; 6 • Galleria Cívica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino – Fondazione De' Fornari. Cortesía Fondazione Torino Musei – Archivio Fotografico, Turin; 7 • Fotografía del artista; 8 • Colección Annemarie Sauzeau Boetti, París. © DACS 2004; 1967c: 1 • No

58005/1–4, Colección Manfred Wyl, Stiftung für Konkrete Kunst, Reutlingen, Germany. Cortesía François Morellet. © ADAGP, París y DACS, Londres 2004; 2 • Fotografía Moderna Museet, Estocolmo. © ADAGP, París y DACS, Londres 2004; 3 • Colección particular. Fotografía André Morain. © ADAGP, París y DACS, Londres 2004; 4 • © Fotografía CNAC/MNAM Dist. RMN; 5 • © D.B. © ADAGP, París y DACS, Londres 2004; 1968a: 1 • Cortesía Sonnabend Gallery, Nueva York; 2 • Cortesía Sonnabend Gallery, Nueva York; 3 • Cortesía del artista y Marian Goodman Gallery, Nueva York; 4 • Museum of Modern Art, Nueva York. The Fellows of Photography Fund. © DACS 2004; 5 • © DACS 2004; 6 • Cortesía Monika Sprueth Gallery/Philomene Magers. © DACS, Londres 2004; 1968b: 1 • Cortesía Gagosian Gallery, Londres. © Ed Ruscha; 2 • Museum Ludwig, Colonia. Cortesía Rheinisches Bildarchiv, Colonia. © Sol LeWitt. © ARS, NY y DACS, Londres 2004; 3 • Museum of Modern Art, Nueva York. © ARS, NY y DACS, Londres 2004; 4 • Musée Nationale d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París. © ARS, NY y DACS, Londres 2004; 5 • © ARS, NY y DACS, Londres 2004; 6 • Cortesía Lisson Gallery, Londres; 7 • Colección Van Abbemuseum, Eindhoven, Holanda. © ARS, NY y DACS, Londres 2004; 8 • Cortesía de John Baldessari; 1969: 1 • Anteriormente colección Saatchi, Londres. © ARS, NY y DACS, Londres 2004; 2 • Cortesía del artista. Fotografía © Estate of Peter Moore/VAGA, Nueva York/DACS, Londres 2004; 3 • Museum of Modern Art, Nueva York. Cortesía del artista. Fotografía © Estate of Peter Moore/VAGA, Nueva York/DACS, Londres 2004; 4 • Art Institute of Chicago, por mediación de donaciones de Arthur Keating y Mr. y Mrs. Edward Morris. © The Estate of Eva Hesse. Hauser & Wirth Zürich y Londres; 1970: 1 • Fotografía © Estate of Peter Moore/VAGA, Nueva York/DACS, Londres 2004; 2 • Dibujo de Lawrence Kenny. Cortesía del artista; 2 • Fotografía Frank Thomas. Cortesía del artista; 3 • Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York (colección Panza). Cortesía del artista. Fotografía © Estate of Peter Moore/VAGA, Nueva York/DACS, Londres 2004; 4 • © Estate of Robert Smithson/VAGA, Nueva York/DACS, Londres 2004; 1971: 1 • Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París. Cortesía del artista. © DACS 2004; 2 • © D.B. © ADAGP, París y DACS, Londres 2004; 3 • Colección Daled, Bruselas. Cortesía del artista. © DACS 2004; 1972a: 1 • Colección Benjamin Katz. © DACS 2004; 1 • Colección Benjamin Katz. © DACS 2004; 2 • Colección Anne-Marie y Stéphane Rona. © DACS 2004; 3 • Galerie Michael Werner, Colonia. © DACS 2004; 4 • Ruth Kaiser, cortesía Johannes Cadders. © DACS 2004; 5 • Museo Municipal Van Abbe, Eindhoven. © DACS 2004; 6 • © DACS 2004; 7 • © DACS 2004; 1972b: 1 • Museum Ludwig, Colonia. Cortesía Rheinisches Bildarchiv, Colonia; 2 • Cortesía del artista. © DACS 2004; 3 • Art Institute of Chicago, Barbara Neff Smith Memorial Fund, Barbara Neff Smith & Solomon H. Smith Purchase Fund, 1977. 600a-h. Cortesía Sperone Westwater, Nueva York; 4 • Cortesía del artista. © DACS 2004; 5 • Colección Kunstmuseum, Bonn. © DACS 2004; 6 • Colección Speck, Colonia. © El artista; 1973: 1 • Fotografía © Estate of Peter Moore/VAGA, Nueva York/DACS, Londres 2004. © Nam June Paik; 2 • Cortesía Electronic Arts Intermix (EAI), Nueva York; 3 • Cortesía Electronic Arts Intermix (EAI), Nueva York; 4 • © ARS, NY y DACS, Londres 2004; 5 • Cortesía Electronic Arts Intermix (EAI), Nueva York; 1974: 1 • Fotografía Erró. Colección del artista. © ARS, NY y DACS, Londres 2004; 2 • Fotografía de Minoru Niizuma. © Yoko Ono; 3 • Fotografía Bill Beckley. Cortesía del artista; 3 • Fotografía Bill Beckley. Cortesía del artista; 4 • Fotografía Keith Dillon. Cortesía del artista; 5 • Cortesía del artista; 6 • San Francisco Museum of Modern Art. © ARS, NY y DACS, Londres 2004; 1975: 1 • © Judy Chicago 1972. © ARS, NY y DACS, Londres 2004; 2 • Philip Morris Companies, Inc. Faith Ringgold © 1980. 3 • The Brooklyn Museum of Art, donación de The Elizabeth A. Sackler Foundation. Fotografía © Donald Woodman. © Judy Chicago 1979. © ARS, NY y DACS, Londres 2004; 4 • Fotografía David Reynolds. Cortesía del artista; 5 • Cortesía de The Estate of Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York; 6 • Arts Council of Great Britain. Cortesía del artista; 1976: 1 • Fotografía E. Lee White, NYC, 1978. Cortesía del artista y The Kitchen, Nueva York; 2 • Fotografía © Christopher Reenier/Robert Harding; 3 • Colección permanente de la Chinati Foundation, Marfa, Texas. Fotografía Florian Holzherr. Art © Judd Foundation. Con licencia de VAGA, Nueva York/DACS, Londres 2004; 1977: 1 • Cortesía del artista; 2 • Cortesía del artista y Metro Pictures; 3 • Cortesía del artista y Metro Pictures; 4 • Cortesía del artista y Metro Pictures; 5 • Cortesía Ydessa Hendeles Art Foundation, Toronto; 1980: 1 • Cortesía del artista y Gorney Bravin & Lee, Nueva York. © Sarah Charlesworth, 1972; 2 • Cortesía Barbara Gladstone Gallery, Nueva York; 2 • Cortesía Barbara Gladstone Gallery, Nueva York; 2 • Cortesía Barbara Gladstone Gallery, Nueva York; 3 • Cortesía del artista; 4 • Cortesía Sean Kelly

Gallery, Nueva York; 1984a: 1 • Cortesía del artista; 2 • © ARS, NY y DACS, Londres 2004; 2 • © ARS, NY y DACS, Londres 2004; 3 • Colección del artista. Fred Lonidier. Visual Arts Department, University of California, San Diego; 3 • Colección del artista. Fred Lonidier. Visual Arts Department, University of California, San Diego; 4 • Cortesía del artista y Gorney Bravin & Lee, Nueva York. © Martha Rosler, 1967–1972; 5 • Cortesía del artista y Christopher Gurnes Gallery, Santa Monica, CA; 6 • © Martha Rosler, 1974–1975. Cortesía del artista y Gorney Bravin & Lee, Nueva York; 6 • © Martha Rosler, 1974–1975. Cortesía del artista y Gorney Bravin & Lee, Nueva York; 1984b: 1 • Colección Mrs. Barbara Schwartz. Fotografía cortesía de la Gagosian Gallery, Nueva York; 2 • Fotografía Jenny Holzer. © ARS, NY y DACS, Londres 2004; 3 • Cortesía Canal St. Communications; 1986: 1 • © Jeff Koons; 2 • Cortesía del artista y Jay Jopling/White Cube (Londres). © El artista; 3 • Cortesía del artista; 4 • Cortesía del artista; 5 • © Barbara Bloom, 1989. Cortesía Gorney, Bravin & Lee, Nueva York; 1987: 1 • Cortesía de Group Material; 2 • Colección de Ulrich y Harriet Meyer. Fotografía James Dee. © DACS, Londres/VAGA, Nueva York 2004; 3 • © Krzysztof Wodiczko. Cortesía Galerie Lelong, Nueva York; 4 • The Nueva York Public Library; recuadro Richard Serra, *Tilted Arc*, 1981 (destruido). Acero corten, 365,8 x 3657,6 x 6,4. Federal Plaza, Nueva York. Fotografía Ann Chauvet, París; 5 • The Werner y Elaine Dannheisser Foundation, Nueva York. © The Felix Gonzalez-Torres Foundation. Cortesía de la Andrea Rosen Gallery, Nueva York; 6 • The Werner y Elaine Dannheisser Foundation, Nueva York. En préstamo a largo plazo al Museum of Modern Art, Nueva York. © The Felix Gonzalez-Torres Foundation. Cortesía de la Andrea Rosen Gallery, Nueva York; 7 • Philadelphia Museum of Art. Cortesía del artista; 1988: 1 • Museum of Modern Art, Nueva York. Fotografía Axel Schneider, Frankfurt/Main. © Gerhard Richter; 2 • Museum of Modern Art, Nueva York. Fotografía Friedrich Rosenstiel, Colonia. © Gerhard Richter; 3 • Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich. © Gerhard Richter; 4 • Cortesía del artista; 1989: 1 • Cortesía del artista; 2 • Fotografía Dawoud Bey. Cortesía Jack Tilton/Anna Kustera Gallery, Nueva York; 3 • Cortesía Jack Tilton Gallery, Nueva York; 4 • Cortesía Marian Goodman Gallery, Nueva York; 5 • Cortesía Gavin Brown's Enterprise, Nueva York; 1992: 1 • Cortesía del Documenta Archiv. © DACS 2004; 2 • Cortesía del artista y Metro Pictures Gallery, Nueva York; 3 • Cortesía Galleria Emi Fontana, Milán. Fotografía Roberto Marossi, Milán; 4 • Cortesía del artista. Fotografía Nina Montmann; 4 • Fotografía cortesía de De Vleeshal, Middelberg, American Fine Arts, Co., Nueva York y Tanya Bonakdar Gallery, Nueva York; 1993a: 1 • Colección Alexina Duchamp, France. © Herederos de Marcel Duchamp/ADAGP, París y DACS, Londres 2004; 2 • Cortesía del artista. © ARS, NY y DACS, Londres 2004; 3 • Cortesía James Coleman y Marian Goodman Gallery, Nueva York. © James Coleman; 4 • Cortesía del artista y Metro Pictures Gallery, Nueva York; 5 • Cortesía del artista y Metro Pictures Gallery, Nueva York; 1993b: 1 • Colección particular. Cortesía de la Paula Cooper Gallery, Nueva York; 2 • Arts Council of Engly, Londres. Fotografía Edward Woodman. Cortesía del artista y Jay Jopling/White Cube (Londres). © El artista; 3 • Cortesía del artista; 4 • Encargo de Artangel. Patrocinado por Beck's. Cortesía Rachel Whiteread y Gagosian Gallery, Londres. Fotografía Sue Ommer; 1993c: 1 • Cortesía de la Paula Cooper Gallery, Nueva York; 2 • Cortesía del artista y P.P.O.W. Gallery, N.Y.; 3 • Cortesía Sean Kelly Gallery, Nueva York; 4 • Fotografía. © Rotimi Fani-Kayode/Autograph ABP; 5 • Cortesía Stephen Friedman Gallery, Londres; 6 • Cortesía del artista y Brent Sikkema, NYC; 7 • Cortesía del artista y Hauser & Wirth. Fotografía cortesía de la Gagosian Gallery, Nueva York; 8 • © 2004 Glenn Ligon; 1994a: 1 • Cortesía Sonnabend Gallery, Nueva York; 2 • Colección del artista. Fotografía Ellen Page Wilson, cortesía Pace Wildenstein, Nueva York. © Kiki Smith; 3 • Cortesía del artista. Fotografía K. Ignaliadis para el Jeu de Paume; 4 • Cortesía del artista; 5 • Colección particular/cortesía Jablonka Galerie, Colonia. Fotografía Nic Tenwiggenhorn, Düsseldorf; 1994b: 1 • Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York. © Sol LeWitt. © ARS, NY y DACS, Londres 2004; 2 • Cortesía Regen Projects, Los Angeles; 3 • Cortesía del artista; 4 • Cortesía del artista; 1998: 1 • Fotografía Florian Holzherr. © James Turrell; 2 • Cortesía del artista. Fotografía © 1997 Fotoworks Benny Chan; 3 • Cortesía Lisson Gallery, Londres; 4 • Cortesía David Zwirner, Nueva York; 1999: 1 • Cortesía del artista y Marian Goodman Gallery, Nueva York; 2 • Cortesía del artista y Jay Jopling/White Cube (Londres). © El artista; 3 • Colección del artista. Cortesía Monika Sprueth Gallery/Philomene Magers. © DACS, Londres 2004; 2003: 1 • Cortesía del artista y Corvi-Mora, Londres; 2 • Cortesía del artista y la Stephen Friedman Gallery, Londres; 3 • Cortesía de la Marian Goodman Gallery, Nueva York; 4 • Cortesía del artista, la Frith Street Gallery, Londres y Marian Goodman Galleries, Nueva York y París.

índice analítico

Los números de página en *cursiva* remiten a las ilustraciones

Abbott, Berenice 426, 431
 Abramovic, Marina 566, 568
 abstracción 28, 31, 34, 39, 53, 85-89, 95, 118-124, 119-124, 125, 128, 130-134, 133-134, 137-138, 141, 145-147, 148-153, 148-149, 151-153, 163-164, 168, 171, 178-179, 178-179, 187, 199, 201, 211, 223, 266-270, 286-289, 287-289, 308-312, 309-312, 319-320, 323, 326, 333-334, 337, 346-347, 347, 348-354, 351-359, 355-359, 362-367, 362-364, 367, 368-372, 376-378, 380-383, 398-43, 399, 401-403, 404-406, 409-410, 409-410, 412-414, 418, 421, 424, 436-438, 439-444, 439-441, 443-434, 447-449, 475, 478, 481, 500-504, 515-520, 517-520, 527, 554, 557-559, 558, 570, 596, 603, 636, 644, 650, 653, 681-682, 685, 687
 «Abstracción excéntrica» 500-504, 534
 Abstracción geométrica 39, 89, 119, 122, 130-134, 148-153, 148-149, 151-153, 187, 286-289, 287-289, 308, 309-312, 319-320, 346-347, 347, 370-371, 376-378, 382-383, 398-401, 409, 412, 505, 515-516, 527, 558, 630
 «abstracción pospictórica» 440-441, 443, 443-444
 Abstraction-Création 287, 289, 380, 398
 Abstraktion und Einfühlung (*Abstraktion y empatía*) 85-89, 223, 267
 abycción 18, 31, 484, 490, 645-649, 645-649, 678
 Accionismo vienes 464-469, 465, 467-569, 565
 Acconci, Vito 562, 564, 566-568, 567, 568, 576, 577, 636
 ACT-UP 605-611
 Adams, Ansel 278-279
 Adams, Dennis 607
 Adams, Henry 222
 Adorno, Theodor W. 29-31, 129, 244, 247, 320, 322, 326, 390, 411, 413, 417, 431, 485, 571, 583, 615, 660, 672-673, 675, 677, 681, 683
 afasia 36, 686
 Agami, Yaacov 379, 381-382
 Agee, James 426, 428
 agitprop 134, 260, 488, 594, 605-611, 605-608, 666
 Ahern, John 606
 AKHRR 175, 261-263, 265
 Albers, Anni 299, 344, 346
 Albers, Josef 187, 299, 343-347, 345, 347, 377, 380, 398, 630
 Alechinsky, Pierre 391
 alejandrismo 29, 681
 all-over 33, 61, 100-105, 150, 355-359, 381, 439, 442, 516, 519, 682, 686
 Alloway, Lawrence 385-386, 390, 439, 444, 472
 Althusser, Louis 29, 547, 571, 630
 Amour fou, L' (Breton) 192-194, 193, 250
 Anderson, Laurie 598-599, 599
 Andre, Carl 178, 409-410, 470-474, 473, 492, 494, 521, 523, 529, 536, 548, 555, 635
 anomia 681
 Anselmo, Giovanni 512-513, 513
 ansiedad de castración 77, 82-84, 190, 191, 195, 251-252, 300, 632, 687
 Ant Farm 561
 Antal, Frederick 22
 antiestética, antiarte 25, 138, 168-173, 246-247, 384, 449, 467, 533, 683
 «Anti-Illusion: Procedures/Material» 401, 534-537
 antiilusionismo 33, 61, 335, 357, 470, 493, 534-537
 antiimpresionismo 70, 261
 antimodernidad 55, 96-97, 134, 160-165, 198, 202-207, 223, 260-265, 281-285, 299, 313, 319, 411, 509, 511-512, 525-526, 532, 552, 583, 596-599, 613
 Antin, David 561, 592
 antitradicionalismo 53, 96, 515, 596-599
 Antoni, Janine 635
 Apollinaire, Guillaume 66, 78, 95, 100, 106-107, 107, 112, 114, 116, 117, 122, 141, 160, 214, 682
 apotropaico 82, 104
 Appel, Karel 17, 17, 391, 421
 Araeen, Rasheed 617
 Arbeiter Illustrierte Zeitung (AIZ) 171, 172, 241, 243, 325, 429
 arbitrariedad 35-37, 45, 96, 112-114, 119, 127, 133, 149, 156, 177, 187, 227, 230-231, 289, 535, 586, 688; véase también lingüística, signo lingüístico
 Arbus, Diane 426-427, 429, 430, 431
 Archipenko, Aleksandr 343, 411
 Arensberg, Louise 220, 471, 497
 Arensberg, Walter 154, 220, 221, 471, 497
 Arman 336, 434, 438, 438, 482, 484, 496
 Armory Show, Nueva York (1913) 142-143, 145, 154, 220-221
 Arnold, Eve 427
 Arnold, Martin 657
 Arntz, Gerd 205
 Arp, Hans (Jean) 118-119, 136-138, 137, 157, 157, 194, 268, 287, 301, 317, 350, 384, 484, 515, 631
 arquitectura 24, 52-53, 134, 151-153, 153, 200-201, 201, 208-211, 210-211, 222-223, 231, 283-285, 284, 300-301, 300, 385, 388, 388, 474, 508, 508, 532, 540-541, 558-559, 591, 596-597, 604, 663
 Art & Language 554, 586, 590
 art autre 340, 681-682
 art brut 182, 322, 339, 391, 478, 682
 art construit 380, 382
 Art Deco 59, 196-201, 217, 245, 288, 304, 325, 411
 art informel 17, 337-342, 338, 340-342, 375, 475, 481, 612, 671, 681-682
 Art Nouveau 52-56, 53, 87, 118, 151, 162, 185, 198, 248, 315, 684; véase también Jugendstil
 «Art of This Century» 295, 299-301, 300, 349, 529
 Artangel 638, 638
 Artaud, Antonin 466-467, 478, 572, 573
 arte aborigen 618
 arte activista 605-611
 arte africano 16, 37, 65-67, 79-84, 81, 85, 106, 116-117, 118, 126, 145, 216-217, 245, 247, 267, 274, 302, 305, 307
 arte afroamericano 302-307, 303-307, 571, 572, 619-620, 620, 626, 639-644, 639-644
 arte como mercancía 25, 47, 125, 127-129, 168, 455, 458-459, 541, 549-553, 554, 600-604
 Arte Conceptual 27-29, 28, 404, 407, 409, 414, 436, 444, 456, 461, 467, 472, 474, 495, 496, 507, 509, 512, 514-521, 517-520, 523-524, 522-523, 527-534, 527-528, 530-533, 540-541, 546-547, 551-552, 554-559, 555-559, 570-571, 586, 590-595, 590, 592-595, 608, 615, 624, 630-631, 635, 639, 667, 673
 arte concreto 119, 137-138, 289, 376
 arte de apropiación, apropiacionismo 18, 47, 48, 58, 490, 580-583, 580-583, 587-878, 587-878, 656-657, 657
 arte de gays y lesbianas 18, 605-611, 624, 639, 645-646, 654, 681
 «Arte» Degenerado» 17, 56, 180, 181, 211, 281-285, 281, 297, 299, 310, 475, 478
 arte de la luz 346, 654-655, 654
 arte de los enfermos mentales 16-17, 180-184, 181, 183, 281, 322, 339
 arte específico para el sitio 534, 540-544, 540-541, 543, 558, 576, 590, 604, 607, 620-621, 624-625, 625-626, 629, 635, 665
 arte esquizofrénico 16, 180-184, 339
 arte feminista 17-18, 18-19, 21, 48, 500, 564, 566, 570-575, 571-575, 583, 598, 607, 636, 645, 681, 687
 arte ibérico 66, 79-80, 106
 arte infantil 15, 17, 85, 180, 245, 281, 322, 387
 arte naïf 66, 309
 arte negro 223, 302-307, 303-307, 639-644, 639-644; véase también arte afroamericano
 arte popular 85, 118, 130, 339
 Arte Povera 509-514, 510-514, 534, 618, 624, 638, 665, 674
 Arte Processual 17, 358, 402, 402-403, 407, 409, 534-537, 536, 562, 565, 624, 626-627, 632, 636, 659
 arte tribal 64-69, 85-86, 116-117, 190, 200, 387
 Artes y Oficios 185, 188, 344
 Artforum 418, 472, 494-495, 529
 Artists Space, Nueva York 580-583
 Art-Language 529, 590
 Artnews 398, 404, 418, 450, 472, 515
 Arvatov, Boris 174, 179
 Asawa, Ruth 344
 Asher, Michael 499, 540-542, 541, 553, 586, 601, 604, 624, 665, 674
 Asociación de Artistas Abstractos 289, 398
 assemblage 131, 208, 208, 254, 275, 410, 415-420, 415-417, 419-420, 459, 466, 470, 484, 496, 498-499, 502, 598, 618-619, 619, 674, 687
 atavismo 189, 266, 283, 305, 412, 682
 Atget, Eugene 232, 235-237, 271, 278-280, 279, 429, 521
 Aitl, Dr. (Gerardo M. Cornado) 255
 Auerbach, Ellen 241-242, 242, 244
 «aura» 25, 212, 216, 272, 274, 336, 494, 581, 591, 600, 615, 617
 Auric, Georges 162
 automatismo 16, 16, 137, 190-195, 246, 292, 292, 295, 314, 320, 349-350, 490, 497, 556
 automatismo psíquico 16, 190-519; véase también automatismo
 autonomía estética 22-25, 40, 45-46, 53, 129, 164, 182, 204, 325, 437-438, 497-499, 511, 527-529, 552-553, 558, 581, 596, 632, 681, 683-684
 Avalanche 529, 565
 Avedon, Richard 426-429, 431
 Ay-O 458
 azar 137, 154-159, 156-157, 192-195, 300, 371, 394, 437, 452, 457, 460, 463, 496, 516, 627, 685
 «azar objetivo» 213
 Baader, Andreas 615
 Baader-Meinhof, grupo 612, 614-615
 Bacon, Francis 421, 424, 424, 477
 Baker, Josephine 200, 245, 626
 Bakhtin, Mikhail 683, 686
 Bakst, Léon 162
 Bakunin, Mikhail 366
 Baldessari, John 532-533, 533, 586, 592
 Ball, Hugo 135-137, 135, 682
 Balla, Giacomo 90-93, 92-93, 118, 301, 515, 630
 Ballets Russos 118, 160, 162, 426, 431
 Ballets Suedois 162
 Banham, Reyner 223, 385-386
 Barnes, Albert C. 221
 Barnes Foundation 63, 104, 221, 313-134
 Barney, Matthew 636, 658, 673, 677, 681
 Barr, Alfred H. Jr. 78-83, 221, 221, 288, 293, 297, 319, 327, 344, 404, 470
 Barre, Martin 517-520, 519
 Barry, Judith 604
 Barry, Robert 512, 527, 555
 Barthes, Roland 32-39, 36, 38, 48, 156, 247, 486-490, 499, 547, 571, 586-589, 591, 597-598, 627, 659, 667, 671, 682, 688
 Barye, Antoine-Louis 59
 Baselitz, Georg 475-479, 476, 479, 524, 552, 612-613
 Basquiat, Jean-Michel 617
 Bataille, Georges 194, 245-248, 327, 339, 342, 412-413, 466, 630-631, 664, 672, 686
 Baudelaire, Charles 71, 85, 129, 366, 394, 417, 484, 552, 677
 Baudrillard, Jean 437, 486-488, 586-587, 600-601, 603, 688
 Bauhaus imaginista 391
 Bauhaus, New (Chicago) 286, 343-347, 390, 398
 Bauhaus, Weimar 12, 27, 175, 183, 185-189, 185-188, 196, 210-211, 221, 222, 241-242, 244, 282, 286, 299, 319, 343-347, 380, 390-391, 398, 557, 601, 603, 630, 674, 684
 Baumgarten, Lothar 625, 625
 Bayer, Herbert 188-189, 343, 427
 Bazaine, Jean 518
 Bazotes, William 294-295, 294, 300, 348-350
 Bear, Liza 529
 Bearden, Romare 306-307
 Beauvoir, Simone de 495, 566
 Becher, Bernd y Hilla 235, 495, 521-526, 522-523, 524-526, 554, 566, 663
 Becher, Johannes R. 206
 Beckett, Samuel 301, 467
 Beckmann, Max 202, 204-205, 205
 Bell, Clive 33, 270, 447
 Bell, Vanessa 73
 Bellmer, Hans 192, 195, 195
 Benglis, Lynda 19, 19, 534, 562, 564
 Benjamin, Walter 23-24, 44, 53, 141, 182, 203, 212, 216, 234-235, 237, 243, 247, 250, 271-275, 284, 322-323, 417, 423, 429, 461, 483, 551, 571, 581, 600, 603, 653, 656, 663, 676
 Benn, Gottfried 206, 478
 Bentley, Eric 344
 Benton, Thomas Hart 258, 328, 349, 356
 Benue, Aleksandr 265
 Benveniste, Émile 41-42, 44, 583, 687
 Bergmann-Michel, Ella 243
 Bergson, Henri 456-457, 630, 683
 Berlewi, Henrik 380
 Berliner Illustrierte Zeitung (BIZ) 171, 232, 241
 Berman, Wallace 415-20, 415
 Bernard, Émile 70-71
 Bersani, Leo 21
 Beskin, Ossip 264-265
 Beuys, Joseph 457, 480-485, 480-481, 483-485, 529, 554, 557, 565, 618
 Beyl, Fritz 85
 Bhabha, Homi 617-618, 629, 688
 Bickerton, Ashley 601
 Biddle, George 258-259
 Bienal de Venecia 313-317, 356, 377, 381, 664-669
 Biermann, Aenne 232, 234
 Bildneri der Geisteskranken véase producción de imágenes de los enfermos mentales, La
 Bill, Max 289, 343, 370, 376, 378, 391, 398, 515-517, 519, 682
 biografía 19-20, 32, 130, 160-165, 357, 677, 682
 Birnbaum, Dara 561
 Black Deco 200
 Black Mountain College 343-347, 368, 371, 464, 627
 Blake, Peter 386
 Blast 89, 267
 Blaue Reiter, Der 85-89, 85-88, 122, 138, 180, 182
 Bleuler, Eugen 180
 Bloch, Ernst 204, 323
 Bloom, Barbara 603, 604
 Blossfeldt, Karl 234-235, 237, 286
 Bluhova, Irena 241
 Blum, Léon 283
 BMPT 515-520
 Boccioni, Umberto 90-96, 93, 95
 Bochner, Mel 409, 537
 Body Art 373-375, 375-376, 450-454, 452-454, 456-463, 457-458, 464-469, 465, 467-469, 480-481, 480-481, 561, 565-569, 565-568, 624, 630, 639, 659
 Boeri, Stefano 666
 Boetti, Alighiero 514, 514
 Bogdanov, Aleksandr 175, 260-261
 Boiffard, Jacques-André 246
 bolcheviques 133, 175
 Bolotowsky, Ilya 277, 344
 Bomberg, David 88
 Bonnard, Pierre 313, 315-316, 317
 Border Art Ensemble 606
 Borges, Jorge Luis 384, 552
 Bortnik, Sandor 380
 Boshier, Derek 386
 Boulez, Pierre 370
 Bourdieu, Pierre 598, 629
 Bourgeois, Louise 500-504, 500-501, 534, 536, 645-646, 671
 Bourke White, Margaret 242, 426
 Bourriaud, Nicolas 665-668
 Boyce, Sonia 642
 Braggia, Anton Giulio 90
 Brancusi, Constantin 59, 127, 142-143, 200, 216-219, 216-219, 222, 266-267, 270, 287, 301, 414, 471, 543
 Brandt, Marianne 189, 189
 Brangwyn, Frank 258
 Braque, Georges 33, 34, 34, 72, 106-111, 109, 112, 113, 148, 160, 162, 165, 198, 287, 301, 313, 315-316, 316, 364, 380
 Brassai 248, 248
 Brautuch, Troy 580
 Brecht, Bertolt 32-33, 35, 469, 483, 571, 684
 Brecht, George 452, 456, 459-461, 463
 Breker, Arno 281, 282, 283, 288
 Breton, André 16-17, 78, 104, 183-184, 190-195, 212, 245-248, 250-254, 292-296, 297, 299, 300, 320, 327, 339, 349, 391, 463, 466, 508, 519, 529, 672, 686-687
 Breuer, Josef 20
 Breuer, Marcel 189, 189, 299
 Briendickend, Hein 189
 Brik, Osip 174
 Brodovitch, Alexey 426-427, 427, 429-431
 Brodsky, Isaak Izraelevich 262-263, 264
 Broglio, Mario 202
 Broodthaers, Marcel 40-41, 41, 42, 48, 215, 324, 499, 548, 549-553, 549-552, 554-555, 601, 603, 624, 627, 665
 Brown, Byron 277

- Brown, Trisha 565
Brücke, Die 85-89, 475
Brus, Günter 464-469, 468, 565
Buckingham, Matthew 656-657, 676
Buffet, Bernard 380
Bukharin, Nikolai 265
Buhuel, Luis 247, 631
Burden, Chris 565-566, 568, 568, 646
Buren, Daniel 42-43, 42, 48, 499, 513, 520, 520, 545-548, 546, 553-555, 559, 624, 674
Bürger, Peter 25, 31, 125-126, 323-327, 434, 437, 497, 553
Burgess, Gelett 78
Burgin, Victor 574, 590, 590
Burke, Edmund 321, 365-366
Burkhardt, Rudy 373
Burluik, David 88, 130
Burn, Ian 531
Burri, Alberto 413, 464, 509
Burroughs, William 384
Bury, Pol 379, 381-382
- Cabanne, Pierre 159, 300
Cabaret Voltaire 135, 136, 138, 170, 190, 482
cadáver exquisito, *véase corps exquís*
Cage, John 299, 301, 344-345, 350, 368-371, 369, 404, 452-454, 459-461, 464, 496, 560, 576, 627, 671
Cahill, Holger 277
Caillois, Roger 213, 248, 583, 633
Calder, Alexander 288, 301, 380, 382, 382, 412
Caldwell, Erskine 426
Callahan, Harry 344
calligrammes (caligramas) 95, 107, 116, 117, 141, 214-215, 246, 682
Camera Club de Nueva York 143
Camera Work 142-147, 529
Carnoin, Charles 70-72
«campo expandido» 495, 506, 540-544, 544, 562-564
Campus, Peter 564, 655
Cardiff, Janet 656-657
Caro, Anthony 335-336, 335, 470, 492, 495
Carrá, Carlo 90, 95-97, 95, 97, 202, 206-207, 317
Cartier-Bresson, Henri 242, 428
Casebere, James 586, 588-589, 589
Catlett, Elizabeth 307, 307
Celant, Germano 509, 512
Cendrars, Blaise 122, 124
Centre Georges Pompidou 411, 617-621, 678
Cercle et Carré 287, 380
«0.10: La última exposición futurista de pinturas» 127, 130, 131-133, 132
César 336, 421, 434-435
Cézanne, Paul 23, 64, 70-77, 78-80, 90, 109-110, 118, 221, 260, 445, 576, 672, 684
Chagall, Marc 134, 299
Chaisse, Gaston 478
Chamberlain, John 336, 336, 344, 466
Charcot, Jean-Marie 19, 20, 180, 194
Chareau, Pierre 196
Charlesworth, Sarah 586-588, 587
Charlot, Jean 255
Chavannes, Puvis de 76, 100, 104
Chia, Sandro 583
Chicago, Judy 570-572, 571, 573
Chillida, Eduardo 317
Chirico, Giorgio de 96-97, 97, 134, 165, 190-191, 191, 202-203, 301, 317, 509-511, 513, 525
Christo y Jean-Claude 44, 434-435, 435, 542
cine 159, 200, 200, 222, 247, 271, 283, 380, 395, 561-562, 566-567, 572-574, 611, 631-632, 632-633, 642, 652-653, 653, 656-658, 657-658, 668
cinestesia 90-95
Cinetismo 187, 187, 288, 346, 379-384, 379, 381-384, 434-435, 435, 518, 556
Circlo 270, 286-289
Círculo Lingüístico de Moscú 130
- Círculo Lingüístico de Praga 32
Clark, Kenneth 385
Clark, Lygia 376-378, 377-378, 384
Clark, T. J. 24-26, 28-29, 31, 320, 321, 350, 357-359, 393
Clemente, Francesco 597
Cobra 17, 17, 322, 391, 395, 434, 671, 674
Cocteau, Jean 162, 165, 301
Cola del Asno, La 175
COLAB 606
Colección Shchukin 101, 118, 126, 130, 133
Coleman, James 631-632, 633, 663, 676-677
collage 16, 24, 31, 37, 95, 95, 109, 112-117, 113-117, 119, 121, 130-131, 131, 137-138, 157, 157, 160, 162, 183-184, 187, 198, 204, 208-210, 246, 251, 308-312, 332, 385-386, 389-390, 389, 392, 395, 410, 434-435, 449, 452, 496, 499, 573, 598, 659, 684, 686
collage cubista 38, 66, 84, 90, 109, 112-117, 113-117, 119, 121, 131, 160, 279, 332, 410, 496, 531, 682, 684, 686; *véase también collage*
complejo de Edipo 15-16, 18, 20, 68, 77, 84, 475, 687
comunismo 30, 125, 127, 129, 174-179, 189, 260-265, 283-284, 294, 321, 326, 390, 470, 475, 481, 557
condensación psíquica 20, 36, 682-683, 686, 689
«conductor posmedio» 534, 565, 675
conectores lingüísticos 41, 158-159, 364
Congreso Constructivista-Dadaísta (1922) 185
Congreso de Artistas Americanos 293-294
Congreso de Artistas Progresistas Internacionales 227-228, 228, 325
Conner, Bruce 415-420, 416-417, 464
Constant 391, 394
construcciones 37-38, 37-38, 59, 66, 117, 117, 121, 125-129, 126-127, 176, 176-177, 187, 246, 246, 254, 270, 288-289, 410, 473, 687
Constructivismo 25, 121, 125-129, 174-179, 175-179, 186-189, 201, 201, 208-211, 210, 221, 223, 226-231, 228-231, 256, 260-262, 266-270, 283-284, 286, 288-289, 297, 319, 324-326, 334-335, 346, 385, 387-388, 391, 409-410, 437, 456, 466, 470-474, 481, 494, 536, 554, 557, 627, 659, 666, 672-674, 679
Corinth, Louis 477, 612-613
Corneille, Pierre 391
Cornell, Joseph 254, 254, 300, 327, 459, 461-462, 484
corps exquís 190-191, 297-298
Courbet, Gustave 26, 29, 70, 129, 260, 315
Covarrubias, Miguel 304
Crane, Hart 220, 222
Crawford, Ralston 223
Crimp, Douglas 47-48, 580-583, 607-608
crítica de la autoría 20, 48, 128, 138, 184, 279-280, 372, 381, 461, 493-494, 514, 580-583, 596-597, 617, 665, 667, 682
crítica de la representación 47-48, 570-574, 580-583, 586-589, 591, 596, 598-599, 606-607, 654
crítica de la visualidad 110, 159, 527-528, 559, 630-634, 631-634
crítica institucional 28-29, 29, 42-43, 41-43, 48, 128, 215, 456-461, 499, 520, 541-542, 545-548, 545-547, 549-553, 550-553, 554, 555, 557, 559, 571, 586, 602, 604, 620, 624-629, 625-626, 665, 674, 681
Croner, Ted 427
cronofotografía 90-94
Crow, Thomas 28, 31, 114, 486-488
cuadrícula, retícula 106-111, 122, 147, 148-153, 165, 178, 198, 248, 371, 381, 398-403, 401, 438, 448, 474, 504, 507, 516-518, 523, 552-553, 596, 635, 663, 672, 682
- Cubismo 25-31, 33-38, 34, 38, 59, 61-62, 66, 78-84, 79, 83, 87, 91, 93, 95, 104, 106-111, 108-111, 112-122, 113-117, 125-128, 130-131, 133, 136, 143, 145, 148, 150, 154, 158, 160-165, 168-170, 165, 186, 190-191, 198, 204, 220, 222, 225, 228, 234, 247, 255, 268-269, 274, 286-287, 293, 297, 315-316, 325, 364, 380, 409-410, 437, 443, 448-449, 470, 496, 516, 518, 650, 681-682, 684, 689
Cubismo Analítico 23, 34, 106-111, 108-111, 112, 148, 160, 163, 165, 199, 205, 222, 286-287, 364
Cubismo-Futurismo 95, 96, 125, 126, 134, 175, 208-209, 220, 222, 222
Cubismo Sintético 38, 112-117, 113-117, 121, 131, 160, 225, 681
cultura afirmativa 26, 327, 434, 681
cultura hegemónica 26, 30-31, 168, 260, 685
Cunningham, Imogen 232
Cunningham, Merce 299, 344-345, 404, 464
- Dadá, Dadaísmo 15, 23, 25, 31, 96, 127, 130, 135-141, 135-136, 139-140, 157, 168-173, 168-172, 183, 190, 202, 204, 208-211, 220, 222-223, 225-227, 251, 297, 319-320, 324-327, 337, 346, 368, 375, 391, 393, 395, 397, 404, 407, 437, 452, 456-463, 467, 471, 481-482, 490, 494, 596, 612, 627, 659, 666, 674, 679, 682, 686, 688
Dali, Salvador 191-192, 192, 247, 248, 249, 253-254, 293, 295, 298, 300-301, 320, 322, 333, 631, 687
Darboven, Hanne 554-559, 556
Daumier, Honoré 26, 29, 260, 425, 652
Davis, Douglas 560
Davis, Stuart 224, 225, 277, 293-294
Davringhausen, Heinrich Maria 202
De Stijl 148, 151, 309
De Stijl 27, 148-153, 153, 185, 196, 200, 221, 227, 289, 300, 324, 474, 516, 554, 557
Dean, Tacita 657, 663, 665-669, 669, 676
Debord, Guy 322, 391-397, 392, 394, 434, 463, 576, 656, 673, 688
DeCarava, Roy 426, 428-429, 640
deconstrucción 32, 45-46, 598, 687
Deineke, Aleksandr 262-263, 263, 316
Delacroix, Eugène 71, 122, 260, 315, 650, 660
Delanay, Robert 87-88, 118-124, 122-123, 138, 163, 630
Delanay, Sonia 118, 122-123, 124
Deleuze, Gilles 486, 586, 621, 668, 683, 688
Demos, T. J. 137, 301
Demuth, Charles 220, 223, 223
Denis, Maurice 70-71, 76
Derain, André 64-66, 65, 71-72, 313
dérive 394-395, 394, 436
Derrida, Jacques 32, 44-47, 46, 372, 499, 571, 627, 630, 674, 686-688
Deschamps, Gérard 434
deskilling 31, 157, 337-339, 384, 444, 478, 497, 520, 524, 531-532, 591, 652
desinterés estético 23, 40, 45, 496-499; *véase también autonomía estética*
Desnos, Robert 246
desplazamiento psíquico 20, 36, 682, 686, 689
desublimación 20, 30-31, 184, 325, 461, 463, 672, 682-683, 688; *véase también sublimación*
détournement 394-395, 436, 463, 607
Deutsche Lichtbild, Das 233
Deutscher Werkbund 185, 188, 196, 232
- Dewey, John 293, 345
Diaghilev, Sergei 118, 160, 162, 426; *véase también Ballets Rusos*
dialéctica, teoría hegeliana 34, 148-149, 292
dialogismo 683, 686
dibujo 162-164, 650-653, 651, 652-653
Diderot, Denis 64
Diebenkorn, Richard 421
différance 45-47, 673, 686
Diller, Burgoyne 277
Dine, Jim 429, 452, 454, 464-465
Dion, Mark 627-629, 629, 665
diseño 185-189, 211, 346, 385-386, 603-604
Divisionismo 28, 71, 74, 90, 93, 95
Dix, Otto 202-204, 206, 206
Döblin, Alfred 204, 237
Documenta 424, 480, 548, 552-559, 602, 625, 667, 678
Documents 194, 245-248, 412-413, 686
Doesburg, Theo van 150-151, 185, 200, 227, 228, 289, 289, 301, 309, 325, 344, 516
Dongen, Kees van 72, 313
Dorner, Alexander 209
Dorner, Erhard 232
291 Gallery 142-145, 220
291, revista 163, 164, 529
Dotremont, Christian 215, 391
Doucet, Jacques 78, 190, 297
Douglas, Aaron 304-305, 304
Douglas, Stan 656-658, 658, 676
Dove, Arthur 118, 220
Dreier, Katherine 154, 157, 178, 349
Du Bois, W. E. B. 302-303
Dubuffet, Jean 16, 182, 322, 337-342, 338, 342, 356, 381, 383, 387, 391, 421-424, 442, 454, 478, 519, 681
Duchamp, Marcel 23, 31, 37, 41, 94, 119, 125-129, 125, 128-129, 137-138, 143, 147, 154-159, 155-156, 158-159, 163, 168, 183, 198, 215, 218-220, 222, 250-251, 266, 271-275, 275, 287, 295, 297-301, 299, 301, 326-327, 349, 368, 370, 380-381, 388, 397, 404, 407, 410, 414, 438, 442, 445, 457-461, 473, 482, 486, 493, 496-499, 497-499, 500, 520, 527-528, 531-533, 534, 560, 631, 631, 648, 654, 666-667, 671-672, 674, 687-688
Duchamp-Villon, Raymond 59, 127, 198
Ducrot, Oswald 41
Dufrenoy, François 434-435, 436, 518
Duly, Raoul 72, 313, 342
Duncan, Robert 344
Dunye, Cheryl 611
Durant, Sam 604, 665
durée 630, 683
Durham, Jimmie 618-621, 619
- Earthworks 44, 44, 248, 472, 495, 506, 506, 529, 542-544, 543, 577, 624; *véase también Land Art*; arte específico para el sitio
Ebert, Friedrich 170
Eco, Umberto 683
École des Beaux-Arts, Paris 57, 71, 77, 216
Eggeling, Viking 136, 380
Ehrenburg, Ilya 226
Ehrenzweig, Anton 18, 536
Eins, Stefan 609
Einstein, Carl 106, 247
Eisenstaedt, Alfred 242
Eisenstein, Sergei 33, 271, 472, 592, 657
Eluard, Paul 184, 297
«Endgame» («Fin de partida») 600-604
Engels, Friedrich 261, 292
Ensor, James 180
«Entartete Kunst», *véase* «Arte Degenerado»
entornos 382-384, 387, 395, 415-420, 450-455, 451, 501-502, 502, 566, 604, 627; *véase también instalación*
entropía 416, 472, 505-508, 535, 683
episteme 485, 548, 684, 687, 689
epistemología 19, 128, 326, 468, 477, 483, 555, 683-684
Epstein, Jacob 59, 88, 266-268, 266-267, 307
Erni, Hans 287
Ernst, Max 16, 138, 180-184, 182, 184, 190-191, 191, 194, 202, 294-295, 298-301, 317, 320, 349, 461, 529, 681
«Erste Russische Kunstausstellung» 226, 226, 228
«escena primaria» 21, 82, 184
Escuela de Frankfurt 247, 326, 390, 547, 554, 571, 615, 652
Escuela de Nueva York, fotografía 426-431
escultura construida 37, 332-336, 470; *véase también construcciones, escultura cubista*
escultura cubista 37-38, 38, 66, 109, 117, 117, 121, 125-126, 267, 332-333
espacios alternativos 560-564, 570-572, 576-579, 577
especificidad del medio 23, 109, 132, 163, 230-231, 233, 336, 344, 439-344, 452, 470, 498-499, 511, 534-535, 561-564, 580, 596, 624, 627, 674-675, 684, 687
espectáculo y espectacularización 30, 322, 391-397, 399, 414, 434-438, 449, 469, 491, 511, 530, 551, 554, 557, 560-561, 576-579, 586, 631, 654-658, 663, 673, 675, 677, 679, 681, 688
espectador 18, 29, 158-159, 482-483, 557, 560, 603, 654-658
Esprii Nouveau, L' 223, 286, 523
«estadio del espejo, El» 20-21
estalinismo 27, 32, 175, 177, 282, 321, 323, 326, 411
estética de archivo 521-525, 657, 664-669
estética «queer» 605-611, 624, 639, 645-646, 654, 681
estética surrealista 183-184, 190-195, 212-215, 245-248
Esteve, Jean 518
Estienne, Charles 380
estructuralismo 22, 32-39, 40-42, 44-45, 96, 112-116, 156-159, 274, 280, 400-403, 442, 505-506, 544, 547-548, 583, 590-591, 671, 679, 683, 686-688
estructuras deductivas 132-133, 150, 176, 178, 230, 230, 289, 347, 409, 409, 515, 682
estudios culturales 30, 598, 624-625
etnografía, arte como 574, 575, 624-629
Evans, Walker 48, 278-280, 278, 280, 426-428, 430-431, 591, 593, 594
existencialismo 421-424
Export, Valie 468, 469
Exposición Universal, París (1889) 64
Exposición Universal, París (1900) 57
Exposición Universal, París (1937) 281-285, 284, 286
exposición, arte como 385-390, 600-604
Exposition Internationale du Surréalisme (Exposición Internacional del Surrealismo) 292, 297-299, 299
Exposition Internationale des Art Décoratifs (Exposición de Art Deco) 196-201, 325
Exposition surréaliste d'objets (Exposición Surrealista de Objetos) 252, 253, 297
Expresionismo 52-56, 64, 66, 85-89, 135-136, 180-181, 182, 202, 204, 222, 235, 255-256, 282, 297, 397, 475-479; *véase también Expresionismo alemán, Neoespressionismo*
Expresionismo Abstracto 17, 244, 258, 293, 296, 299, 306, 320-323,

- 326, 345, 348-354, 348, 355-359, 351-356, 358-359, 362-367, 362-364, 367, 368, 370-375, 373, 391, 397, 404, 407, 421, 424, 439-443, 439, 445-448, 450, 455, 457, 461, 477, 492-493, 506, 518, 521, 529, 535, 556, 565, 671-673, 681, 689
- Expresionismo alemán 68, 85-89, 85-88, 168, 180-182, 202, 204, 208, 222, 235, 282, 303, 475-478, 524, 612-614, 682
- Expresionismo vienés 52-56, 465
- extrañamiento 33, 35, 684; véase *tambien ostranenie*
- Fabro, Luciano 512, 512
- Facción Internacional de los Constructivistas 227-229
- facture 127, 176, 684
- faktura 126-127, 176, 178, 684
- falocentrismo 630, 687
- «Family of Man, The» 242, 426-427, 430
- Fani-Kyode, Rotimi 641-642, 642
- Fanon, Frantz 618-619, 644
- Farm Securities Administration (FSA) 276-280, 426, 429, 532, 591, 593
- fascismo 23, 25, 27, 31, 90-97, 171, 202-204, 237, 243-244, 260, 270, 281-285, 313, 315, 317, 320-321, 324-326, 411, 421, 464, 478, 481-482, 613-615, 685
- Faurer, Louis 426
- Fautrier, Jean 317, 321-322, 340-342, 341, 383, 477, 675, 681
- Fauvismo 66, 65, 67, 70-77, 72, 74-76, 90, 101-104, 118, 128, 158, 191, 313, 315, 337
- Feininger, Lyonel 186, 186, 188, 299, 344
- Fels, Florent 242
- feminismo 15, 17-19, 22, 48, 501-512, 537, 570-575, 582, 586, 591, 603, 624, 627, 639, 654, 681, 687
- fenomenología 17, 122, 240, 346, 359, 365, 377, 400-401, 422, 442-443, 494-495, 511, 536-537, 541-542, 546, 557-559, 564, 566, 569, 574, 636-637, 654-656, 672, 677, 687
- Ferrara, Jackie 635
- fetiche, fetichismo 15, 16, 16, 69, 178, 191, 204, 220, 235, 242, 251-254, 305, 390, 470-471, 482, 501, 508, 574, 582-583, 587, 600-603, 619, 632, 645, 677, 684, 688
- Field, Harrison Easter 154
- Fierce Pussy 607, 610
- Filliou, Robert 458-459, 459, 462
- Film and Photo League 426-428, 592-593
- «Film und Foto» 232-237, 232
- filosofía hegeliana 34, 119, 148-153, 343, 365-366, 393, 413, 685
- «First Papers of Surrealism» 295, 299-301, 300
- Fischer, Ernst 27
- Flavin, Dan 362, 470-474, 471-472, 492, 494, 505, 546-547, 637, 676
- Fluxus 452, 456-463, 452-460, 462-463, 477, 481-484, 496, 527, 529, 560, 565, 627, 665, 675
- fonema 127, 171, 209, 687
- Fontana, Lucio 322, 383, 399, 411-414, 412-413, 464, 509-511, 517, 675
- Ford, Charles Henri 295, 299
- Ford, Gordon Onslow 294
- Ford, Henry, y el fordismo 189, 197-198, 203, 225, 344, 390, 663
- formalismo 22, 32-39, 671-672, 682
- Formalismo, véase Formalismo ruso
- Formalismo ruso 22, 32-39, 130-134, 178, 590, 684
- Forti, Simone 565
- Foto-Auge 203, 235
- fotoconceptualismo 248, 526, 527-533, 545-547, 590-595, 615, 640
- fotografía 18-19, 21, 24, 26-27, 26-27, 47, 90, 94, 94, 142-147, 144-147, 154-159, 163, 190-195, 193-195, 203, 232-237, 233-237, 240-244, 241-244, 248-249, 261, 271-275, 271-273, 276-280, 277-280, 327, 343, 380, 426-431, 427-431, 490, 507, 509, 521-533, 522-527, 566, 580-583, 580-583, 586-595, 587-590, 592-595, 610, 614, 615, 634, 640, 659-663, 660-662, 669
- fotogramas 187, 233-244, 343, 561
- fotomontaje 15, 23, 23-24, 27, 27, 138, 168-173, 169-173, 187, 204, 233, 249, 262, 319, 327, 343, 437, 521, 591-593, 593, 659
- Foucault, Michel 32, 35, 42, 44, 48, 124, 213-215, 280, 486, 499, 547-548, 552, 571, 586, 591, 598, 627-629, 630, 637, 677, 682, 684, 687, 688-689
- Fougeron, André 475
- Fox, The 529, 586
- Frampton, Hollis 470, 561, 657
- Frank, Robert 426, 429-431
- Frank, Elsa 241
- Frankenthaler, Helen 443, 444, 450, 674
- Fraser, Andrea 626, 629
- Freud, Lucian 477
- Freud, Sigmund 15-22, 35-36, 46, 52-56, 77, 82, 104, 164, 180, 194, 195, 212, 251-253, 275, 292, 314, 357, 359, 383, 465, 468, 490, 501, 569, 572-574, 590, 648, 671-672, 682-689
- freudo-marxismo 30, 294, 324
- Freund, Gisèle 242-244, 243
- Fried, Michael 31, 122, 132, 230, 321, 323, 324, 336, 357-358, 409-410, 443-444, 472, 495, 534, 627, 650, 682
- Friedman, B. H. 373
- Friesz, Othon 72
- Frohnner, Adolf 464, 467
- Fry, Roger 23, 33, 73, 73, 143, 447, 671
- Fry, Varian 294
- FSA véase Farm Securities Administration
- Fuller, Buckminster 179, 344
- Fuller, Meta Vaux Warwick 302-303, 303, 305
- Fulton, Hamish 542
- Futurismo 87, 90-97, 91-93, 95, 118, 120, 127, 131, 135-138, 168, 208, 227, 255, 268, 283, 317, 320, 324-326, 380, 467, 630, 682-683
- Gabo, Naum 270, 286-289, 309, 326, 333-334, 380, 381, 470
- Gallagher, Ellen 642, 644
- Gallatin, Albert Eugene 289, 349
- Gallizio, Giuseppe Pinot 391-395, 395
- Gan, Aleksei 177
- Gang 608
- Gaudier-Brzeska, Henri 59, 88, 267-268, 267
- Gauguin, Paul 15, 55, 64-69, 67, 70-74, 76, 79, 86-87, 216, 221, 412, 681, 683
- Gautier, Théophile 23
- Gavarni, Paul 429
- Gehry, Frank O., 577, 578, 656
- George, Waldemar 196
- Gerasimov, Aleksandr 261-265, 475
- Gesamtkunstwerk 53, 53, 162, 185, 187, 210, 460, 466-467, 495, 656, 684
- gestalt 133, 245, 334, 340, 346, 358-359, 493-494, 684-687
- Gestalt, psicología 336, 359, 495, 684-685
- Giacometti, Alberto 193, 246-248, 247, 251-254, 252, 254, 267, 301, 421-424, 422-423, 470, 501, 686
- Gide, André 112, 138
- Giedion, Sigfried 387
- Gillette, Frank 562, 562
- Gillick, Liam 664, 665-666, 668
- Ginkhuk 134
- Ginsberg, Allen 415
- Gleizes, Albert 107, 110, 127, 165, 198
- Gober, Robert 608, 611, 645-646, 647
- Goebbels, Joseph 281-282, 299, 480
- Goethe, Johann Wolfgang von 120, 150
- Gogh, Vincent van 55-56, 64, 70, 73-74, 180, 221, 342, 478, 576
- Goitia, Francisco 255
- Goldstein, Jack 580
- Goltz, Hans 202
- Golub, Leon 421, 606, 607
- Gombrich, Ernst 448
- Goncharova, Natalia 118
- González, Julio 332, 333, 435, 470
- González-Forster, Dominique 665-666
- González-Torres, Félix 608, 610-611, 610, 665
- Goodman, Paul 344
- Gordon, Douglas 656-658, 657, 665
- Gorky, Arshile 277, 293, 295-296, 296, 320, 323, 328, 348-349, 356, 359
- Gorky, Maksim 260, 263, 301
- Gottlieb, Adolph 294, 321, 348-350, 352, 461, 685
- Götz, Karl Otto 475, 612
- Gouel, Eva 160
- Grabar, Igor 261
- «grado cero» 123, 131-134
- grafema 171, 556, 650-653, 685-686
- Graham, Dan 28-29, 28, 521, 524, 527, 532, 532, 564, 586, 591-592, 624, 635, 675
- gramatología 45, 372
- Gramsci, Antonio 26, 202, 685
- «Gran Arte Alemán» 281-282
- Gran Fury 607-608, 608
- Grandville, Jean-Jacques 429
- Grant, Duncan 73
- GRAV 384, 515-516
- Graves, Michael 597
- Gray, Camilla 470
- Gray, Eileen 196, 325
- Green, Renée 618, 626-629, 628, 665
- Greenberg, Clement 23, 31, 33, 109, 122, 132, 292-296, 316, 319-324, 335-336, 344, 348, 355-358, 390, 407, 411, 413, 424, 439-444, 447, 450, 470-472, 506, 518, 534, 590, 624, 631, 671, 675, 679, 681, 686-687
- Griale, Marcel 246
- Gris, Juan 165, 165, 198, 287, 301
- Gronsky, Ivan 265
- Grooms, Red 452
- Gropius, Walter 185-189, 188, 223, 286, 299, 343, 344
- Grossman, Sid 426
- Grosvenor, Robert 492-493
- Grosz, George 138, 168-170, 170, 202-207, 203, 207, 299, 429
- Grupo Cero 383
- Grupo de Bloomsbury 73
- «Grupo de Puteaux» 127
- Grupo Material 605, 606-608
- Grupo Progresista de Colonia 203, 205, 237
- Guattari, Felix 621
- Guerra Fría y arte 355-356, 424
- guerras del arte en Estados Unidos 609
- Guerrilla Girls 608
- Guggenheim, Peggy 295, 300-301, 310, 320, 349, 529
- Guggenheim Museum, Nueva York 221, 349, 386, 493, 545-548, 546, 577-578, 625, 656; véase también Museum of Non-Objective Painting, Nueva York
- Guimard, Hector 248
- Gullar, Ferreira 377
- Gursky, Andreas 525, 526, 659-663, 662
- Guston, Philip 348, 477
- Gutai, grupo 356, 373-378, 374-376, 565, 673
- Guttuso, Renato 475
- Haacke, Hans 26, 29, 29, 48, 324, 499, 532, 545-549, 545, 547, 554-555, 557, 557, 559, 592, 601, 624, 665
- Habermas, Jürgen 22, 325, 477, 547, 583, 615
- Hains, Raymond 434-436, 436, 518, 560, 682
- Hall, Stuart 30, 617
- Hamilton, Richard 385-390, 386-389, 390, 445, 447
- Hammmons, David 618-620, 620, 641
- Hantai, Simon 519-520, 519
- happenings 375, 450-455, 452-454, 464-466, 481, 535, 560, 565, 684
- Hare, David 292, 295, 300, 350
- Hartlaub, Gustav Friedrich 202-203
- Hartley, Marsden 220, 220
- Hartung, Hans 317, 518
- Hatoum, Mona 635-638, 636
- Hauser, Arnold 27
- Hausmann, Raoul 168-169, 170-171, 170-171, 209, 682
- Hayden, Palmer C. 305
- Heartfield, John 23-27, 23, 168-173, 170, 172, 204, 233, 299, 326-327, 592-593, 607
- Heckel, Erich 64, 85, 180
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 34, 148-149, 292, 365-366, 421
- Heidegger, Martin 423, 615
- Heise, Carl Georg 235
- Heiss, Bernhard 475
- Heizer, Michael 44, 529, 542
- Hélion, Jean 287-288, 288, 343
- Henderson, Nigel 385, 387-388, 388
- Hennings, Emmy 136
- Henri, Florence 240-241
- Hepworth, Barbara 18, 268-270, 269, 288
- Herrán, Saturnino 255
- Hess, Thomas B. 352, 362, 364, 472
- Hesse, Eva 500-504, 503-504, 512, 534-537, 537, 635, 645, 671
- hibridez 617-618, 627
- Higgins, Dick 452, 459-460
- Highstein, Gene 576
- Hildebrand, Adolf von 60-63
- Hill, Frederick 478
- Hill, Gary 561-562, 655
- Hiller, Susan 625
- Hine, Lewis 27, 429
- Hirschhorn, Thomas 665-668, 665, 675
- Hirst, Damien 600, 601, 610, 666
- historia social del arte 22-31, 671, 679
- Hitler, Adolf 172, 185, 202, 231, 281-285, 294, 299, 323, 547, 612
- Höch, Hannah 15, 15, 168, 169, 170
- Hockney, David 386
- Hodler, Ferdinand 55, 263
- Hoehme, Gerhard 475, 612
- Hoerle, Heinrich 203
- Höfer, Candida 525, 526, 663
- Hoff, Robert van't 151
- Hoffmann, Josef 52, 53
- Hofmann, Hans 348
- Holler, Carsten 666
- Hollier, Denis 246-247, 422
- Holtzman, Harry 277, 308
- Holzer, Lenny 598, 598
- hombre de los lobos 82, 104
- Honzik, Karel 286
- Hoppe, Edward 386
- Horkheimer, Max 485, 672-673
- Hsieh, Tehching 568
- Huebler, Douglas 514, 521, 527, 532, 555, 586, 591-592, 592, 594
- Huelsensbeck, Richard 136-138, 170, 208, 459
- Hughes, Holly 609
- Hughes, Langston 305, 428, 642
- Hulme, T. E. 88-89, 266, 268
- Husserl, Edmund 45, 422, 672, 686
- Husvar, Vilmos 151, 153, 153
- Huyghe, Pierre 656-657, 665-657, 666
- icónico, 112, 116, 156-159, 170, 685, 688
- iconografía, interpretación iconográfica 19, 26, 31, 38, 76, 177, 191-192, 202-203, 204, 206, 323, 400, 478, 552, 685
- iconos 118, 126, 132
- imagen proyectada 607, 654-658, 654-655, 657-658, 666
- Impresionismo 28, 58, 64, 71, 73, 97, 118, 131, 134, 143, 260-261, 351, 404, 531, 630, 650
- Independent Group 322, 385-391, 385-390, 434, 445, 560, 627, 672
- Indiana, Robert 608
- indice, indicial 27, 132, 154-159, 155-156, 158, 191, 215, 326, 358, 368-372, 369, 371, 497, 518-519, 569, 591-592, 594, 672, 685, 688
- informe 194, 245-248, 327, 412-413, 672, 686
- Ingres, J.-A.-D. 77, 84, 160, 641, 650
- Inkhuk 174-178, 186, 262, 289
- instalación 29, 41, 159, 299, 301, 384, 395, 451, 484, 485, 498-499, 512, 534, 546, 552-553, 566, 570, 573, 576, 577, 600-601, 604, 604, 610, 621, 625, 626-629, 628-629, 635, 636, 637, 642, 645, 645, 647-649, 649, 654-655, 659, 664-668, 664-665, 676, 684
- instituciones soviéticas 175
- Institute of Contemporary Arts (ICA), Londres 385-390, 387, 461, 534
- interdisciplinariedad 627
- International Letrista 391, 393, 434, 436
- interpretación psicoanalítica 12, 15-21, 82, 164-165, 195, 253, 320, 357, 490, 500-504, 671
- Iofan, Boris 283, 284
- loganson, Boris 261-262
- loganson, Karl 176-178, 176
- Irigaray, Luce 571-572, 630
- Irwin, Robert 346
- Issou, Isidore 391
- Iskusstva Kommuni 174, 262, 265
- Itten, Johannes 186, 187, 188, 630
- IZO 174-175, 262
- Jaar, Alfredo 607
- Jacob, Max 107, 160, 163
- Jacobi, Lotte 240-244, 241, 244
- Jaenisch, Hans 475
- Jakobson, Roman 32-39, 36, 113, 130-131, 686, 689
- Jameson, Fredric 33, 250, 579, 581, 596-599, 630, 663
- Janco, Marcel 135, 136-137
- Janis, Sidney 301, 308, 322, 356, 406
- japonismo 66, 85
- Jarry, Alfred 107
- Jay, Martin 630
- Jean, Marcel 297, 298, 301
- Jeanneret, Charles-Édouard véase Le Corbusier
- Jeune École de Paris (JEP) 516-519
- jinete Azul véase Blaue Reiter, Der
- Johns, Jasper 299, 322, 327, 352-354, 362, 371, 404-410, 405-406, 408, 439, 442-443, 447, 449, 450, 464, 486, 493, 496, 527, 548, 556, 559, 644, 671, 682
- Johnson, Philip 344, 491, 597
- Johnson, Ray 345
- Jorn, Asger 391-397, 392, 396-397
- lota de Diamantes, La 175
- Joyce, James 33, 110, 136, 244
- Judd, Donald 43, 133, 178, 323, 336, 362, 413, 470-472, 492-495, 492, 502, 505, 513, 515, 527, 529, 534, 546-547, 578, 579, 600, 636, 676
- Judson Dance Theater 454, 565
- Jugendstil 52, 87
- Julien, Isaac 617, 642
- lung, Carl G. 17, 22, 350, 357, 465, 671
- Kafka, Franz 621
- Kahlo, Frida 294
- Kahnweiler, Daniel-Henry 23, 78-79, 106-109, 108, 110, 116, 143, 165, 190, 274
- Kamrowski, Gerome 294, 294
- Kanayama, Akira 374-375
- Kandinsky, Wassily 66, 85-89, 85-86, 118, 119, 120, 124, 132, 138, 174-

- 176, 186-187, 240, 287, 296, 299, 301, 387, 518, 578, 630
 Kanoldt, Alexander 202, 204
 Kant, Immanuel 23, 45, 129, 159, 321, 365-366, 440-441, 497, 639, 656, 689
 Kaprow, Allan 375, 450-454, 452-453, 464, 466, 481, 535, 592
 Kassák, Lajos 228
 Katsman, Yevgeny 262-263
 Kelley, Mike 645-649, 649, 672, 675
 Kellogg, Paul 304
 Kelly, Ellsworth 368, 370-371, 371, 381, 472, 493, 516-518, 520, 557-558
 Kelly, Mary 48, 570, 572-574, 575, 590-591, 625
 Kentridge, William 650, 652-653, 653, 676
 Kepes, György 343, 346, 398
 Kerouac, Jack 431
 Keynes, John Maynard 73
 Khlebnikov, Velimir 35, 126-127, 130, 681-682, 689
 Kiefer, Anselm 597, 612-616, 616
 Kienholz, Ed 415, 418-420, 419-420
 Kiesler, Frederick 295, 300-301, 300
 Kirchner, Ernst Ludwig 64, 68-69, 68, 85-88, 87
 Kita, Ronald B. 386
 Kitchen Center, The, Nueva York 560-564, 576-577
 kitsch 196, 200, 237, 284, 299, 395-397, 411-414, 441, 490-491, 600, 610, 675, 677, 686
 Klee, Paul 16, 66, 118, 120, 122, 138, 139-140, 141, 180-184, 181, 186, 240, 287, 299, 300-301, 339-340, 518, 630
 Klein, grupo 544, 544
 Klein, Melanie 18, 270, 501, 645
 Klein, Yves 322, 382, 383, 399-400, 411, 413-414, 434-438, 464, 466, 477, 481, 517, 518, 520, 530, 554, 557-558, 646
 Klimt, Gustav 15, 52-56, 53-54
 Kline, Franz 344-345, 348, 352, 354
 Klingender, Francis 22, 47-48
 Klossowski, Pierre 469
 Klutis, Gustav 170, 172-173, 673, 666
 Knight, John 602, 603
 Knowles, Alison 456, 461
 Knüpfer, Johann 183, 183
 Kobro, Katarzyna 226, 228-231, 231, 288, 380, 412
 Kogelnik, Kiki 466
 Kok, Antony 151
 Koklova, Olga 160
 Kokoschka, Oskar 15, 52-56, 56, 180, 465, 475
 Kolbowski, Silvia 572, 586, 624
 Kollwitz, Käthe 26, 170
 Kooning, Elaine de 344
 Kooning, Willem de 323, 344-345, 348-349, 351, 351, 355-356, 359, 368-372, 369, 421-424, 425, 439
 Koons, Jeff 590, 600-601, 600, 610, 673, 675, 681
 Kosuth, Joseph 512, 527, 529, 532-534, 533, 546-547, 555, 586
 Kounellis, Janis 509, 510, 511-513
 Kraepelin, Emil 180, 182
 Krasner, Lee 301
 Kraus, Karl 56
 Krenek, Ernst 344
 Krens, Thomas 577-578
 Kretschmer, Annelise 243
 Kristeva, Julia 18, 471, 648, 683
 Kruchikhin, Aleksei 35, 126, 130-131, 681, 689
 Kruger, Barbara 18, 47, 48, 572, 580-583, 583, 586, 588, 598, 607, 617
 Krull, Germaine 240-244, 241
 Kubelka, Peter 657
 Kubin, Alfred 180, 465
 Kubota, Shigeo 458, 458, 566
 Kunstblatt, Das 202, 206-207
 Kunstvollen («voluntad artística») 53, 86, 685-686
 Kupka, František 118-120, 120, 163
 Kurella, Alfred 262
 Kusama, Yayoi 500-504, 502, 671
 Lacan, Jacques 17-18, 20-21, 32, 194, 253, 322, 564, 571-572, 583, 590-591, 630, 633, 687-689
 Lacy, Suzanne 571, 571
 Ladovsky, Nikolai 176
 Land Art 467, 506, 506, 542-544, 543; véase también Earthworks, arte específico para el sitio
 Lange, Dorothea 276-277, 277, 426, 593
 Larionov, Mikhail 118
 Laurens, Henri 59-60, 301
 Lautréamont 184, 251, 254, 393, 478
 Lawler, Louise 47, 47, 580-583, 581, 586, 598, 624
 Lawrence, Jacob 305-306, 306, 344
 Le Corbusier (Charles-Edouard Jeanneret) 165, 196-201, 197-198, 220, 223, 286-287, 300, 391, 412, 523, 626
 Le Va, Barry 535
 «lección práctica» 214-215
 Leek, Bart van der 151
 Lee, Russell 426
 Leen, Nina 348
 LEF, grupo 260, 457
 Leger, Fernand 118-120, 120, 162, 199-200, 199-200, 218, 245, 287, 299, 316-317, 349, 376, 391, 449, 500
 Lehmbruck, Wilhelm 59
 Leiris, Michel 246-247
 Leiter, Saul 427
 Lendvai-Dirksen, Erna 243
 lenguaje antilexico/antisemántico 35-36, 95-96, 127, 130-134, 136, 170-172, 171, 209, 689
 Lenin, Vladimir 134, 136, 174-175, 178, 204, 227, 255, 258-259, 261-265, 261-262, 264, 326, 685
 Leonard, Zoe 608, 610-611, 611
 Lerski, Helmar 243
 «Les Magiciens de la terre» 617-621, 678
 Leslie, Alfred 368
 Lessing, Gotthold E. 122, 320, 440
 Letrista, Grupo 391
 Level, André 128
 Levine, Sherrie 47, 48, 580-583, 580, 586, 598
 Lévi-Strauss, Claude 32, 39, 400, 671, 683, 689
 Levitt, Helen 426, 428, 428
 Lewis, Joe 606
 Lewis, Norman W. 306, 307
 Lewis, Wyndham 88-89, 89, 118, 267-268, 270
 LeWitt, Sol 409, 470-474, 474, 493-495, 507, 527-528, 528, 531, 534, 542, 548, 555-558, 650-651, 651
 Liberman, Alexander 427
 Lichtenstein, Roy 445-449, 445-446, 449, 486, 505, 518, 651-652
 Liebermann, Max 548
 Liebknecht, Karl 170, 204, 226
 Life, revista 171, 232, 242, 244, 276, 322, 348, 348, 355-356, 424, 430, 445
 Ligon, Glenn 644, 644
 lingüística 20, 30, 32-39, 40-42, 44-45, 48, 112-116, 130, 156-159, 324, 365, 583, 682-683, 687-689
 Lipchitz, Jacques 59, 200, 301, 470
 Lippard, Lucy 500, 534-535, 537
 Lippard, Theodor 86
 Lissitzky, El 23-24, 24, 134, 185, 189, 201, 208-211, 209-210, 221, 226-229, 226, 228-229, 232, 283, 286-287, 297, 325, 382, 427, 464, 667
 llamada al orden véase rúppel a l'ordre
 logocentrismo 686-688; véase también falocentrismo
 logos 45, 136, 683, 686
 Lombardi, Mark 675
 Long, Richard 44, 44, 542, 546
 Longo, Robert 47, 580
 Lonidier, Fred 592, 592
 Loos, Adolf 56, 56, 468
 Lorentz, Pare 276
 Louis, Morris 443, 440-441, 443, 450, 472
 Lowell, Robert 384
 lubki 118, 130, 262
 Lucg/Fischer, Konrad 30, 30
 Lukács, György 27-28, 29, 33, 225, 261, 393
 Lum, Ken 602
 Luna, James 619
 Lunacharsky, Anatoly 175, 226, 261-263, 326
 Lüpertz, Markus 613
 Luquet, Georges 245
 Lustig, Alvin 344
 Luxemburg, Rosa 170, 204, 226
 Lynd, Robert 276
 Lyotard, Jean-François 498, 571, 596, 599, 686
 Macdonald-Wright, Stanton 118, 122
 Mach, Ernst 261, 468
 Maciunas, George 456-463, 462, 463, 481
 Mack, Heinz 383
 Macke, August 138
 Macklow, Jackson 460
 Magritte, René 41-42, 191, 195, 212-215, 213-215, 301, 327, 406-407, 688
 Maillol, Aristide 59, 59, 288, 411
 Malet, Léo 682
 Malevich, Kazimir 35, 66, 118, 119, 121-124, 124, 127, 130-134, 131-134, 151, 163, 175, 178, 228-230, 262, 287, 380, 515, 517, 557
 Mallarmé, Stéphane 23, 24, 45-47, 46, 95-96, 104, 107, 112, 113-114, 116, 130, 552, 683, 686
 Mallet-Stevens, Robert 196, 200, 218
 Malraux, André 270, 271-275, 273, 340-342, 435
 Man, Felix 242
 Manessier, Alfred 518
 Manet, Edouard 23-24, 67, 72, 79, 87, 253, 316, 440, 547, 624, 660-661
 Manguin, Henri 71-72
 manifestos artísticos 16-17, 96, 91, 96, 101-102, 136-137, 190, 194, 256, 266-270, 288, 292, 295, 326, 379, 412, 434, 463-464, 463, 475-479, 516, 523, 529
 Mann, Thomas 235
 Mannheim, Karl 244
 Manz, Werner 521
 Manzoni, Piero 30, 322, 356, 384, 411, 413-414, 414, 477, 509-512, 517, 618, 638, 648
 Mapplethorpe, Robert 501, 609, 641
 Marc, Franz 85-88, 88, 138, 222
 Marcks, Gerhard 186
 Marcuse, Herbert 30-31, 294, 327, 672, 681
 Marden, Brice 675
 Marey, Étienne-Jules 92-94, 94
 Marien, Marcel 212, 215
 Marin, John 220
 Marinetti, F. T. 90-96, 91, 136-138, 317, 324-325
 Markov, Vladimir 126
 Marquet, Albert 71-72, 313
 Marquis, Jane Slater 345
 Martin, Agnes 398-403, 401, 642
 Martin, Leslie 286
 Marx, Karl 250, 255-256, 292, 366, 393, 421, 649, 675, 684, 689
 marxismo 22-31, 90, 179, 250, 255, 260-261, 271-275, 292-296, 320-321, 324, 326, 391-393, 461, 554, 571, 596, 672, 679, 684, 688
 Mashkov, Il'ya 262
 Massine, Leonide 162, 286
 Masson, André 16, 190-192, 194, 246-247, 294-295, 295, 298, 320, 327
 materialismo dialéctico 178, 292
 Mathieu, Georges 464, 466, 518, 520
 Matisse, Henri 16, 57-63, 57, 59-63, 64-69, 69, 70-77, 72, 74-76, 78-80, 82-84, 87, 100-105, 100-105, 118, 128, 133, 142, 143, 191, 267, 296, 313-316, 313-315, 326, 365, 449, 520, 576, 650, 652
 Matisshin, V. N. 123
 matriz 650, 652, 686
 Matta, Roberto 294-296, 295, 300, 320, 327, 529
 Matta-Clark, Gordon 508, 508, 576, 604, 638
 Mattheuer, Wolfgang 475
 Matulka, Jan 277
 Mauss, Marcel 251
 Mavignier, Almir 556
 Mayakovski, Vladimir 130, 176, 326, 477
 McCarthy, Paul 646-649, 648
 McCollum, Allan 601, 602
 McHale, John 385-386, 388, 388
 McLuhan, Marshall 560, 676
 McQueen, Steve 642, 656-657
 mecanomorfos 142, 163, 164, 165, 208-209, 225, 240
 Medalla, David 383-384, 384
 Medunetsky, Konstantin 177-178, 287
 Meidner, Ludwig 475
 Meinhof, Ulrike 615
 Melnikhov, Konstantin 196, 200-201, 201
 Mendieta, Ana 572, 574
 Menese, Carlo 202, 204
 mercancía y cultura de mercancía 25-26, 47, 114, 120, 125-129, 166, 170, 212, 225, 232-235, 242, 274, 279, 390, 453-455, 458-461, 481-482, 486-491, 509, 567, 579, 586-587, 600-604, 663, 688
 Merleau-Ponty, Maurice 340, 365, 377, 494-495, 536, 672, 687
 Merz (Schwitters) 208-211, 208, 211
 Merz 138, 209, 209
 Merz, Mario 509, 510, 513-514, 548
 metáfora 20, 36-37, 84, 339-340, 342, 358, 429, 455, 492, 504, 548, 636, 682-683, 686, 689
 metonimia 20, 36-37, 59, 172-173, 240, 682, 686, 689
 Metro Pictures, Nueva York 586-583
 Metropolitan Museum of Art, Nueva York 306, 348, 471, 576
 Metzger, Gustav 384, 565
 Metzinger, Jean 107, 110, 127, 198
 Meunier, Paul (Marcel Réja) 180
 Meyer, Adolf 188
 Meyer, Hannes 185, 241
 Milhaud, Darius 162, 245
 Millares, Manolo 464
 Miller, John 647-649
 Miller, Lee 21, 21
 Miller, Tim 609
 mimesis, representación mimética 45-47, 78-84, 92, 112-117, 119, 134, 198, 212-215, 245, 254, 260, 477-478, 557, 603, 686
 Minimalismo 17, 19, 28, 43, 133, 150, 178, 323, 335-336, 346, 362, 365-366, 371, 374, 407, 409-410, 436, 444, 450, 454, 456, 467, 470-474, 471-474, 492-495, 492-494, 500, 502, 505-506, 509-513, 515, 521, 523, 527-529, 531-532, 534-537, 540-544, 546, 554, 558, 562, 570, 578-579, 579, 600, 608, 615, 635-637, 654, 659, 671-673, 675-676, 679
 Minotaur 194, 248, 248, 300, 327
 mirada 15, 48, 82-84, 500-501, 536, 572-574, 582-583, 603, 610-611, 630-634
 Miró, Joan 190-195, 193, 194-195, 246-247, 246, 273, 285, 295-296, 298, 301, 316, 327, 349-351, 449, 631
 Mitchell, Joan 368
 Model, Lisette 242, 244, 426, 428-431, 429
 modelos antropológicos 624-629, 625-626, 628-629; véase también arte como etnografía
 modelos lingüísticos 156-159, 193-194, 212-215, 274, 407, 437-438, 456, 458-460, 496, 512, 527-533, 552, 583, 590, 594-595, 684, 688
 modernidad norteamericana temprana 142-147, 220-225, 328
 Modigliani, Amedeo 267, 307
 Modotti, Tina 26, 66
 Moffet, Donald 608
 Moholy, Lucia 241
 Moholy-Nagy, László 185-189, 187, 228, 232-235, 236, 240-241, 286-287, 299, 323, 343-347, 344, 380, 381, 387, 390, 398, 561
 Mondrian, Piet 38-39, 39, 109, 118-122, 121, 124, 134, 138, 148-153, 148-149, 151-152, 163, 23, 277, 287, 289, 299, 301, 308-312, 309-312, 323, 326, 349, 366, 370, 380, 398, 409, 447-449, 450, 515, 557, 650, 664, 685
 monocromo 122, 147, 178-179, 178-179, 230-231, 368, 398-403, 399, 402-403, 413-414, 434, 436-437, 443, 448, 466, 502, 511, 518, 518, 558, 635, 672
 montaje 33, 168, 170-171, 235, 243, 261-262, 279, 418, 429, 521, 562, 586, 592, 659, 663
 Montano, Linda 568
 Montrelay, Michèle 571-572
 Moore, Charles W. 597
 Moore, Henry 18, 266-270, 268, 288, 301, 484
 Moorman, Charlotte 560, 561
 Morandi, Giorgio 202, 317, 317
 Moreau, Gustave 71
 Morellet, François 381, 516-520, 517
 Morgenstern, Christian 141, 209
 Morice, Charles 70, 343
 Morris, Robert 43, 346, 354, 358-359, 409, 454, 459, 472, 492-496, 493-494, 505, 527-531, 530-531, 534-537, 535, 540, 609, 654, 672
 Morton, Rec 635
 Moshbacher, Aenne 232, 234
 Mosset, Olivier 520, 520
 Motherwell, Robert 294-295, 300-301, 344-345, 348-350, 352, 352, 362, 368, 424, 457, 529
 Motley, Archibald J. 305
 Motonaga, Madama 375
 «mouvement, Le» 379, 380-381
 Muche, Georg 188
 Mühl, Otto 464-469, 465, 565
 «Mujer Nueva» 15, 206, 206, 240-244
 Mukhina, Vera 284, 284
 Mulvey, Laura 17, 48, 570, 572-574, 582-583
 Mumford, Lewis 286, 288, 384
 Munch, Edvard 55, 87
 Münster, Gabrielle 85
 Munzenberg, Willi 171, 233, 239, 241, 429
 Murakami, Saburo 374-375
 muralismo mexicano 255-259, 256-257, 258, 294, 349, 356
 Murphy, Dudley 200
 Musée d'Ethnographie du Trocadéro, París 69, 79
 musée imaginaire 270-275, 273
 Museo del Louvre, París 106
 «museo sin muros» véase musée imaginaire
 Museum of Contemporary Art, Baltimore 626, 626
 Museum of Living Art, Nueva York 289, 349
 Museum of Modern Art, Nueva York 78, 221, 242, 258, 278-280, 293, 297, 299, 312, 319, 327, 328, 344, 349, 356, 381-382, 385, 404, 409, 418, 421, 424, 426-427, 442, 470, 493, 502, 534, 576, 594, 627, 620, 625, 659
 Museum of Non-Objective Painting, Nueva York 221, 289, 349; véase también Guggenheim Museum, Nueva York
 Mussolini, Benito 96, 171, 260, 282-285, 313, 317, 411

- Muthesius, Hermann 188
Muybridge, Eadweard 91, 94
- Nadar 94, 243
Nadja (Breton) 191-192, 195
Namuth, Hans 356, 373, 373, 427, 452, 673
Nappelbaum, Moisei 261, 264
Narkompros 174-175, 177, 226, 261-262
Nash, Jorgen 393
Nash, Paul 268-269
Nauman, Bruce 496, 497, 506-508, 507, 512, 534, 540-541, 562-564, 563, 567-569, 569, 631, 638, 646, 655
Naville, Pierre 190-191, 194
nazis, nazismo 17, 56, 172, 180-181, 185, 189, 237, 241, 243, 247, 260, 281-285, 297-299, 310, 320, 322, 337, 341, 343, 409, 438, 466, 475, 478, 481, 502, 548, 607, 613-615, 685
Nebel, Kay H. 202
negritud 302
Neoclasicismo 150, 160-165, 161, 202-203, 255, 260, 282-284, 283-284, 380, 428, 597
Neoconcretismo 373, 375-378, 377-378, 627, 673
Neoespressionismo 475-479, 476, 479, 586, 598, 612-616
Neoiimpresionismo 28, 64, 70-77, 85, 90, 122
Neoplasticismo 38-39, 39, 151-153, 152, 221, 289, 308-312, 309-312
neovanguardia 29-31, 324-327, 387, 434-438, 449, 456-463, 464, 470, 477, 481-482, 497, 511, 521, 524, 557, 612, 638, 672-673
Neue Sachlichkeit, fotografía 207, 233-237, 234-237, 242, 272, 279, 428, 521-526, 663
Neue Sachlichkeit, pintura 135, 202-207, 203, 205-207, 223, 260, 263
Neurath, Otto 205, 688
«New Images of Man» 421
New Negro, movimiento 302-303
Newhall, Beaumont 344
Newman, Barnett 104, 296, 320-321, 323, 326, 328, 348-349, 352, 362-367, 362-364, 367, 400, 439, 448, 495, 499, 529, 557-558, 685
Nicholson, Ben 269, 286, 287, 287
Nicholson-Smith, Donald 393
Nierendorf, Karl 234
Nietzsche, Friedrich 86, 423, 672
Nijinsky, Vaslav Fomich 162
Nin, Anaïs 301
Niro, Robert de 345
Nitsch, Hermann 464-469, 467, 565-566
Nochlin, Linda 240, 572
Noland, Kenneth 345, 443, 443, 472
Nolde, Emil 64, 65, 180, 282
Nonas, Richard 576
Nougé, Paul 212, 215
Nouveau Réalisme 382, 395, 411, 434-438, 435-438, 456, 481-482, 518, 522, 554, 560, 612, 627, 684
Nouvelle Revue Française, *La* (N.R.F.) 112, 138
Novembergruppe 188
Nueva Objetividad *véase* Neue Sachlichkeit, pintura; Neue Sachlichkeit, fotografía
O'Keeffe, Georgia 145, 147, 220, 225, 225
objet trouvé (objeto encontrado) 449, 509, 592, 685, 687
objetos surrealistas 16, 16, 247, 247, 250-254, 251-254, 297, 298, 332-333, 336, 438, 484, 500-501, 509, 619
Obmoku 176, 177-179, 227-228, 288, 470
October 472, 571
Ocho, Los 143
Ofili, Chris 618, 641
Oiticica, Helio 377-378, 384
Olbrich, Joseph Maria 52, 52, 53, 185
Oldenburg, Claes 327, 429, 435, 450-455, 451, 454-455, 459, 461, 464-465, 618
Oliński, Jules 472
Olivier, Fernande 116
Olson, Charles 344-345
Ono, Yoko 458, 566, 566
ontología 128, 151, 233-235, 412, 561, 659, 687
Op Art 346, 381-384, 515-516
Opoyaz 130-131, 174
Oppenheim, Dennis 542
Oppenheim, Meret 16, 16, 252-253, 253, 297
opticalidad 335-336, 357, 359, 442-444, 499, 527, 627, 631
Orgel, Sandra 571, 571
orientalismo 66, 68-69
Orozco, Gabriel 618-620, 621, 665, 667
Orozco, José Clemente 255-259, 256
Ortiz, Raphael Montañez 565
OST (Sociedad de Pintores de Caballero) 262, 265
ostranenie 35, 131-133, 684
Oud, J. J. P. 151
Oursler, Tony 656
Ozenfant, Amédée 165, 198-199, 223, 245, 344, 350, 387
P. S. 1, Nueva York 576-577
Paalen, Wolfgang 292-296, 292
pacto de no agresión nazi-soviético (1939) 294, 321, 349
Paik, Nam June 457, 458, 560, 561, 564, 656
«Palabras en libertad» 95-96, 136
Palais Stoclet, Bruselas 53, 53
Palermo, Blinky 475, 477, 554-559, 558
Paine, Gina 568
Pankejeff, Sergei 82, 82
Pankof, Bernhard 232
Panofsky, Erwin 323
Paolozzi, Eduardo 385-390, 385, 388, 421
Paper Tiger Television 561
paradigma estructural 36, 113, 116-117, 400-403, 686-689
«Parallel of Life and Art» 387, 387
Parc, Julio le 381, 384
Pardo, Jorge 603-604
Paris Match 171, 232
Parker, Cornelia 635
Parker, Raymond 368
Parmentier, Daniel 520, 520
Parreno, Philippe 665-666
parte-objeto 424, 500-504, 500-501, 537, 631, 646, 671
Partido Comunista 168, 171, 172, 194, 206, 232, 243, 256, 258, 260-265, 286, 293, 315-316, 337, 349, 391, 424
Partisan Review 292-294, 321
Pascali, Pino 509, 511-512, 511
Pasolini, Pier Paolo 511
Passloff, Pat 345
pastiche 64-65, 134, 160-165, 161, 198, 284, 410, 582, 597-599, 597, 636, 660
Patterson, Benjamin 458-459
Paulhan, Jean 339-341, 682
«Peau de l'Ours» 128, 324
Pechstein, Max 64, 180
Peirce, Charles Sanders 32, 685, 688
Penck, A. R. 475
Penn, Irving 427-429
Penone, Giuseppe 513, 513
Penrose, Roland 385
peredvizhnik 260-261
performance 17, 30, 373-375, 450-454, 456-469, 452-454, 456-458, 465, 467-469, 480-481, 480-481, 534, 561, 562, 565-569, 565-568, 570-571, 571, 576, 599, 607, 615, 627, 630, 635-636, 639, 646-649, 654, 684
performativos lingüísticos 41, 456, 483, 528, 583, 687
Peri, László 228, 228
Perret, Gustave 196
Pest 608
Peterhans, Walter 241
Petitbon, Raymond 650-653, 652
Pevsner, Antoine 287, 301, 470
Pfeiffer, Paul 656-657
Philadelphia Museum of Art 404, 471, 496-499
Photo-Secession, Nueva York 142-147
Picabia, Francis 127, 135, 137-138, 142, 142, 157, 162-163, 164, 165, 168, 183, 208-209, 220, 223, 225, 301, 375, 675
Picasso, Pablo 16, 35, 37-38, 37-38, 58-59, 64-69, 78-84, 79-81, 83, 87-88, 102-104, 106-111, 107-108, 110-111, 112-117, 113-117, 118, 121, 125-126, 128, 142, 148, 150, 154, 160-165, 161-164, 190, 194, 198-199, 202, 219, 252-253, 266, 267, 285, 285, 287, 295-296, 307, 313-316, 315, 323, 326, 332, 333, 337, 349, 364, 380, 387, 412, 427, 435, 449, 470, 477, 496, 576, 682
Pictorialismo 143-145, 235-237, 241, 659
«Pictures» 47, 580-583
Pieni, Otto 383
Pieret, Géry 106
Piereson, Jack 608
Pimenov, Yuri 262
pintura de acción (*action painting*) 350, 354, 368-370, 372, 374-375, 395, 424, 439, 465-467, 535
pintura de campos de color 443-444, 440-441, 443-444, 499, 631, 674
Piper, Adrian 618, 639-641, 639
Piper, John 287
Piper, Keith 617, 642
Pistoletto, Michelangelo 512, 512
pittura metafisica 96-97, 97, 126, 165, 202-204, 317, 509, 513
planitud (pictórica) 109-110, 132, 148, 230, 440-444, 447, 478
plano pictórico horizontal 442, 449
Plekhanov, Georgy 260
poesía simbolista 95-96, 112, 130
poesía transaccional *véase* poesía *zaum*
poesía *zaum* 35, 126-127, 130-134, 681-682, 689
Poliakoff, Serge 518
Polke, Sigmar 445, 447, 475, 477, 557-559, 559
Pollard, Ingrid 642
Pollock, Jackson 17, 33, 258, 294-296, 294, 301, 310, 315, 320-323, 328, 348-351, 355-359, 355-359, 362, 365, 371, 373-374, 390, 407, 410, 421, 424, 427, 439, 439, 443, 445, 448, 450-452, 454, 457-458, 460-461, 464, 482, 502, 519, 529, 535, 566, 581, 586, 650, 652, 673-674, 682-683, 686, 689
Pomona College 258, 540-542
Pondick, Rona 645-646, 645
Ponge, Francis 340-341, 423
Pop Art 17, 28, 223, 259, 298, 321-322, 327, 346, 352, 385-390, 385-389, 395, 407, 409, 411, 417, 424, 437, 445-450, 445-456, 448-449, 456, 461, 467, 477, 481-482, 486-491, 487-489, 491, 496, 505, 509, 511, 527, 529, 555, 568, 586, 591, 595, 600, 607, 609, 612, 651, 672-676, 684
Popova, Liubov 121, 178-179
Porter, Elliott 48
Porter, James A. 302-307
Posada, José Guadalupe 255
poscolonialismo 18, 617-621, 624, 627, 629, 654, 679, 681, 688
positivismo 29, 126, 130, 132, 163, 194, 324, 357, 402, 409, 431, 441, 466-468, 473, 485, 513, 521, 533, 555, 558, 579, 685, 687-688
Posminimalismo 19, 500-504, 500-504, 512-513, 523, 534-537, 535-537, 540, 542, 545-548, 565, 569, 590, 608-609, 635-638, 635-638, 671, 679
posmodernidad 39, 47-48, 449, 564, 580-583, 586-589, 596-599, 617, 625, 627, 630, 635, 640, 657, 663, 665, 672, 674, 678-679
Possibilities 348, 350, 352, 529
postestructuralismo 12, 32, 39-48, 486, 499, 547, 554, 596-599, 610, 674, 677-679, 688
Postimpresionismo 23, 55, 64-69, 67, 70-77, 101, 104, 118, 131, 148, 221, 255, 260, 534
Pound, Ezra 88, 217, 267
praegnant 336, 359, 685
Pratella, Ballila 90
Precisionismo estadounidense 220-225, 223, 279, 304
«Primary Structures» 492-494, 534
primitivismo 15, 16, 34, 64-69, 78-84, 87, 96, 180, 200, 216-217, 223, 245-248, 250, 281, 302, 322, 397, 412, 478, 514, 617, 619, 627, 642
Prince, Richard 586-588, 588
Prinzhorn, Hans 16, 180-184, 339, 478
producción de imágenes de los enfermos mentales, *La* (*Bildnerci des Geisteskranken*) 16, 180-184, 339
Productivismo soviético 24, 25, 26, 27, 174-179, 173, 209, 227-229, 262, 324, 457-458, 461, 494
Prouvé, Jean 200, 218
psicoanálisis 15-21, 22, 36, 52-56, 82, 164-165, 180-184, 190-192, 195, 246, 251-254, 322, 349, 357, 455, 461, 465-466, 468, 490, 500-504, 536, 569, 572-574, 590, 625, 648-649, 672, 677, 679, 682-683, 687-689; *véase también* interpretación psicoanalítica
psicobiografía *véase* biografismo
psicogeografía 394, 394
Pudovkin, Vsevolod 592
punctum 490
Puni, Ivan 131
Punin, Nikolai 175-176
Purismo 165, 198-199, 198, 221, 223, 286-287
Queneau, Raymond 423
Quinn, John 143, 219
Rahv, Philip 293
Rainer, Arnulf 468
Rainer, Yvonne 454, 536, 565
Ramani, Aviva 571, 571
rappel à l'ordre 97, 134, 160-165, 198, 202-207, 223, 260, 265, 284, 286, 380
Rashid, Karim 603-604
Rauschenberg, Robert 299, 327, 345-346, 352-354, 368-372, 369, 404, 407, 413-414, 417, 442, 449, 464, 471, 496, 518, 521, 530, 591, 627, 671
Ray, Man 138, 158, 159, 190-191, 193-194, 195, 220, 232, 234, 248, 248, 251, 251, 298-289, 301, 529
Raynal, Maurice 107, 110
Rayonismo 118
Rayssé, Martial 434
Read, Herbert 301, 385-386, 388
readymade 37, 41-42, 125-129, 128-129, 147, 154-159, 163, 208, 219, 222-223, 250-251, 266, 270, 274-275, 368, 370-371, 380, 414, 434, 438, 443-445, 449, 457-461, 471, 473, 481, 484, 493-494, 496-497, 499, 509, 516, 527-528, 531-533, 534, 543, 601, 665-666, 685, 687
Realismo Socialista soviético 175, 228, 260-265, 262-264, 283, 316, 337, 391
realistas sociales estadounidenses 258
Redko, Kilment 262
Redon, Odilon 143
Regards 242, 429
regionalistas estadounidenses 258, 349, 356
Reinhardt, Ad 150, 244, 317, 398-403, 399, 527, 529, 532
Reiss, Winold 304
Réja, Marcel (Paul Meunier) 180
relaciones figura-fondo 112, 150-151, 178, 182, 230, 308-312, 398, 409, 448, 520, 535-536, 540, 558, 644, 650, 684-685
Renacimiento de Harlem 302-307, 640, 642
René, Denise 379-384, 379, 383, 516
Renger-Patzsch, Albert 26, 233, 235, 235, 242, 521, 523-524, 663
Renzo, Toni del 385-386, 390
RePo History 607
Restany, Pierre 434, 517-518
retícula *véase* cuadrícula
revistas dadaístas 138, 529; *véase también* revistas
revistas de artistas *véase* revistas
revistas surrealistas 194
revistas teóricas 571
Révolution Surrealiste, *La* 78, 190-195, 194-195, 251
Richards, Mary Caroline 464
Richter, Gerhard 30, 30, 445, 447, 475, 477-478, 521, 525, 552, 554-555, 555, 557, 612-616, 612-614, 675
Richter, Hans 136, 227
Riefenstahl, Leni 283
Riegl, Alois 34-35, 86, 439, 686
Rietveld, Gerrit 153, 153
Riley, Bridget 346, 380-381, 577
Rimbaud, Arthur 159, 184, 681
Ringgold, Faith 572, 572, 641
Ringl + Piti 241, 242
Rist, Pipilotti 656
Rivera, Diego 255-259, 257, 259, 293-294
Rivet, Paul 246
Rivière, Georges-Henri 246
Roché, Henri-Pierre 219, 339
Rockburne, Dorothea 345, 635
Rockefeller, Nelson 258, 491
Rodchenko, Aleksandr 170, 174-179, 177-179, 196, 200-201, 201, 229, 243, 270-271, 271, 283, 288-289, 319, 334, 377, 398-399, 413, 427, 470-474
Rodin, Auguste 57-63, 58, 145, 145, 216-218, 266, 270, 303, 543
Roh, Franz 202-203, 235
Rohe, Ludwig Mies van der 185, 299
Röhl, Karl Peter 188
Roosevelt, Franklin D. 258, 276-280
Rose, Ben 427
Rosenberg, Harold 324, 350, 368, 374-375, 378, 424, 439, 535, 672
Rosenberg-Errell, Lotte 242
Rosenquist, James 390, 445-447, 446
Rosenthal, Rachel 404
Rosler, Martha 26-27, 27, 561, 590-594, 593, 595, 624
Rosso, Medardo 58
Rotella, Mimmo 434
Rothko, Mark 104, 294, 301, 316, 321, 348-349, 352, 353, 400, 448, 529, 558, 685
Rothstein, Arthur 280
Rousseau, Henri (Le Douanier) 66, 96, 180
Roussel, Raymond 127, 213-214
Rozanova, Olga 130-131
Rose Sélavy 158-159, 159, 496, 631
Rubin, William 82, 327, 617
Rudofsky, Bernard 344
Ruff, Thomas 525-526, 525, 663
Ruge, Willi 232
Ruscha, Ed 445-448, 448, 472, 507-508, 507, 521, 524, 527, 527, 529-530, 532, 554, 591-592, 674-675, 682
Ruskin, John 87, 185
Russell, Morgan 118, 122
Rusolo, Luigi 90
Ryman, Robert 398-403, 402-403, 555, 559, 644

- Saar, Betye 641
Sage, Kay 300
Said, Edward 66, 617, 688
Saint Phalle, Niki de 434, 436, 630
Salle, David 47, 583, 597
Salmon, André 78, 107
Salomon, Erich 242
Salon d'Automne 65, 70-72, 74, 76, 84, 100-105, 120, 196, 198
Salon des Indépendants 68, 70-71, 76, 80, 103, 125, 219
Sander, August 207, 237, 271, 272, 429, 431, 521, 523-525, 581
Sant'Elia, Antonio 90, 96
Saret, Alan 535
Sartre, Jean-Paul 340, 380, 393, 421-424, 495, 630, 672
Satie, Erik 162, 251
Saussure, Ferdinand de 22, 32-39, 274, 672, 683, 686-689
Schad, Christian 204-206, 206, 234
Schaeffner, André 246
Schamberg, Morton 220
Schapiro, Meyer 28, 293-296, 321, 350-351, 450
Schapiro, Miriam 570
Schawinsky, Alexander (Xanti) 282, 343-344
Schepher, Lou 240
Schiaparelli, Elsa 300
Schiele, Egon 15, 46, 49, 52-56, 55, 465
Schlemmer, Oskar 183, 186, 188
Schmidt, Joost 187, 188
Schmitt-Rottluff, Karl 85
Schnabel, Julian 597-599, 597
Schneemann, Carolee 454, 565, 566, 568
Schneider, Ira 562, 562
Schoenberg, Arnold 56, 120
Schöffner, Nicolas 381
Scholz, Georg 202
Schönebeck, Eugen 475-479, 477
Schrimpf, Georg 202
Schwartz, Arturo 301
Schwarzgögl, Rudolf 565, 568
Schwitters, Kurt 136, 138, 208-211, 208-209, 211, 299, 323, 327, 435, 466, 482, 666, 682
Scott, Tim 493
Screen 571, 590
Seator, Glenn 604
Secesión vienesa, 52-56, 52, 686
Segal, George 560
Seiwert, Franz Wilhelm 205, 237
Sekula, Allan 26, 590-594, 594, 675
Seligman, Kurt 294-295, 320
semiólogia/semiótica 22, 32-39, 112-116, 177, 193-194, 274, 554-555, 569, 570, 590-591, 594, 598, 627, 682, 687-688
Senkin, Sergei 24
serialismo y repetición 26, 28, 47, 93, 124, 143, 147, 163-164, 272-275, 381, 398-400, 471, 474, 486-491, 502, 505, 523, 556, 579, 581, 586-589, 595, 600-602, 663, 671, 676
Serra, Richard 48, 365, 495, 512, 534, 536, 540-542, 540, 542, 561-562, 579, 609, 631, 632, 675
Serrano, Andrés 609
Sert, José María 258
Sert, Josep Lluís 285
Sessions, Roger 344
Seuphor, Michel 380
Seurat, Georges 64, 70-74, 122, 162, 531, 624, 641, 650, 684
Severini, Gino 90, 96, 112, 118, 165, 301
Shahn, Ben 258, 259, 328, 344, 426
Sharis, Paul 562, 657
Sharp, Willoughby 529, 565
Shaw, Jim 647
Shchukin, Sergei 100-105
Sheeler, Charles 220-225, 224, 232, 233
Sherman, Cindy 47-48, 572, 580-583, 582, 586, 632-634, 634, 675, 678
Shimamoto, Shozo 374-375
Shiomi, Miekio 458
Shiraga, Kazuo 374-375, 374-375
Shklovsky, Viktor 35, 131
Shonibare, Yinka 617, 641-642, 643
Shreyer, Lothar 183
Shterenberg, David 175, 262
sida, epidemia 18, 327, 605-611, 624, 645-646
Sieben *Antlitze der Zeit* 237
Siegel, Seth 527, 529-530, 532, 554-555
Signac, Paul 71, 74-75, 650
Signals Gallery 383-384
significado 36-37, 45, 156, 170, 688
significante 36-37, 44-45, 95, 116, 156, 170, 490, 552, 587, 663, 688
signo lingüístico 36-38, 44-45, 112-116, 130, 156-159, 177, 193-194, 365, 548, 552, 587, 627, 685, 688
Silva, Viera da 518
simbólico 112-116, 156, 685, 688
simbólico (Lacan) 688-689
Simbolismo 38, 55, 64, 70, 118, 120, 123, 131, 145, 148, 175
Simmel, Georg 86, 222
Simmons, Laurie 586
Simonds, Charles 576
Simpson, Lorna 618, 640-641, 641
simulacrum 47, 213-215, 248, 280, 435, 486-491, 497, 505, 579, 586-589, 600, 630, 681, 688
sincronismos estadounidenses 118
sinécdoque 36, 686, 689
sinestesia 90-93
siniestro 195, 212-215, 254, 300, 326, 383, 589, 632-633, 637
sintagma 36, 686-689
Siporin, Mitchell 258
Siqueiros, David Alfaro 255-259, 257
Siskind, Aaron 344
Situacionismo 322, 390, 391-397, 392, 394-397, 434, 436, 463, 607, 627, 667, 688
Slevogt, Max 477
Smith, David 332-336, 332, 334, 348, 443, 466, 470, 521
Smith, Frank Eugene 241
Smith, Kiki 645-646, 646
Smith, Philip 580
Smith, Richard 386
Smith, Tony 493
Smithson, Alison 385, 388, 388
Smithson, Peter 385, 388, 388
Smithson, Robert 43-44, 43, 472, 493-495, 505-508, 506, 541-544, 604, 624, 671, 683
Snelson, Kenneth 179, 345
Snow, Michael 561
sociedad del espectáculo, La 393-397
Society of Independent Artists, Nueva York 129, 220
Sommerfeld, Adolf 188
Sonnier, Keith 534
Soto, Jesús-Rafael 379, 381-384, 383
Soulages, Pierre 518
Soupault, Philippe 190
Soutter, Louis 478
Spartakist Bund véase Liebknecht, Karl y Luxemburg, Rosa
Speer, Albert 283-284, 284
Spero, Nancy 572, 573
Spivak, Gayatri 617, 688
Spoerri, Daniel 418, 434-436, 437, 458-459
St. John Wilson, Colin 386, 388
Stalin, Josef 134, 177, 231, 260-265, 283-284, 292-294, 427
Stamos, Theodore 344
Stankiewicz, Richard 466
Steichen, Edward I. 143, 145, 145, 218, 232, 242, 426-427, 430
Stein, Gertrude 72, 78, 80, 80, 84, 106, 110, 143, 145, 459
Stein, Leo 72, 80, 84, 145
Steinbach, Haim 600-601
Steinberg, Leo 57-58, 78-84, 104, 355, 404, 406-407, 442, 447, 449
Stella, Frank 132, 230, 346, 362, 366, 404, 499-510, 409-510, 450, 470, 486, 493, 515-516, 520, 527, 682
Stella, Joseph 220, 222, 222
Stenberg, Georgy 177
Stenberg, Vladimir 176-177
Stepanova, Varvara 174, 177-178, 196
Sterbak, Iana 645
Stern, Grete 241-242, 242, 244
Stern, Robert 597
Stieglitz, Alfred 142-147, 144-145, 147, 163, 220-222, 328, 529
Still, Clyfford 301, 348-349, 352, 685
Stokes, Adrian 18, 72, 270
Stölzl, Gunta 185
Stonewall, Rebelión de 608-609
Stotz, Gustav 232
Strand, Paul 142-145, 146, 222-223, 279, 591
Stravinsky, Igor 162, 164
Struth, Thomas 524, 525, 663
Stryker, Roy Emerson 276-280, 593
Strzeminski, Wladyslaw 226, 228-231, 230, 289, 380, 515
Sturm, Der 228, 324
subjetividad 15, 17-18, 21-23, 27, 30-31, 47, 56, 96, 127, 158-159, 173, 180, 184, 204, 206-207, 222, 225, 228-230, 243-244, 250, 254, 282, 288-289, 320, 325, 335, 345, 350, 357, 381, 391-392, 407, 416, 423, 428-429, 431, 438, 447, 457, 459, 461-462, 465-469, 477-479, 482-484, 486-491, 502, 514, 551, 566-569, 599, 603, 610, 650-653, 658, 663, 677-678; véase también crítica de la autoría
sublimación 15, 20, 30, 461, 511, 626, 634, 648-649, 672, 682-583, 688; véase también desublimación
sublime, 141, 321, 365-366, 400, 518, 656
sueños 16, 20, 52, 190-195, 246, 681-682
Sumi, Yasuo 375
suplemento 45, 47, 437, 529-530, 553
Suprematismo 123, 130-134, 132-134, 151, 228, 325, 554, 557, 559, 681
Surréalisme au service de la révolution, Le 194, 252, 254
Surrealismo 15-17, 16, 21, 25, 27, 66, 107, 135, 137, 183-184, 190-195, 191-195, 212-215, 213-215, 220-221, 235, 245-248, 246-249, 250-254, 252, 255-256, 266-270, 279, 292-301, 292, 295, 297-301, 305, 317, 319-320, 322, 324, 326-328, 332-333, 336-337, 349, 380, 385, 387-388, 391, 393, 395, 397, 406, 412, 421, 423, 428, 437, 459, 461-463, 466, 470, 496, 500-501, 509, 519, 556, 596, 600-601, 627, 630-631, 645, 659, 671-672, 674, 676, 681-683, 685-688
Suvero, Mark di 470
Svomas 175, 229
Syberberg, Hans Jürgen 615
Sylvester, David 327, 366
Tachismo 380, 465-466, 475, 481, 516, 518, 689
Taeuber(-Arp), Sophie 118, 119, 119, 136-138, 287, 515
Takis, Vassilakis 380, 383-384
talla directa 216-219, 216-219, 266-270, 266-269
Tanaka, Atsuko 375
Tanguy, Yves 294-295, 298, 301, 320, 529
Tapié, Michel 339-340, 375, 681-582
Tarabukin, Nikolai 126, 178-179, 398
Tatlin, Vladimir 66, 95, 121, 125-129, 126-127, 131-132, 174-179, 175, 266, 284, 287-278, 333-334, 377, 470-474, 543
Taylor, Frederick W. y Taylorismo 197-198, 201, 225
Taylor-Wood, Sam 661-663, 661
tectónica constructivista 127, 176
teosofía, 119, 148
«This is Tomorrow» 138, 385-390, 388
Thorak, Josef 281, 284
Tinguely, Jean 379, 381-383, 434-436, 435, 466, 518, 521
Tiravanija, Rirkrit 618-620, 621, 665-667
Tobey, Mark 317
Tönnies, Ferdinand 203
Toroni, Niele 520, 520
Torres, Rigoberto 606
Toulouse-Lautrec, Henri de 114
trabajo del sueño 20, 52, 683
Trakis, George 576
Tranvia V 175
Trier, Hann 475, 612
Troekel, Rosemarie 656
Troost, Paul 284
Trotsky, León 190, 261, 293-294, 321
Truitt, Anne 493
Tschichold, Jan 232, 286
Tübke, Werner 475
Tucker, William 493
Tudor, David 344-345, 368
Tugenhold, Yakov 104
Turnbull, William 385, 390
Turrell, James 346, 654-656, 654
Tuttle, Richard 558
Twombly, Cy 345, 368, 371-372, 372, 464, 556, 650
Twoikov, Jack 344, 368
Tyshler, Aleksandr 262
Tzara, Tristan 135-138, 190, 300, 463
Ubac, Raoul 192
Ucker, Gunter 383
Uhde, Wilhelm 160
UHU 232
Ulay 566, 568
Umansky, Konstantin 227, 319
Unismo 230-231
Unit One 268-270
Unovis, escuela 134, 175, 229
USSR in Construction 242, 427
Utrillo, Maurice 313
Vaché, Jacques 190
Vachon, John 280
Valéry, Paul 112
valor de cambio 25, 128, 455, 505, 581, 587, 603
«valor de cambio del signo» 437, 581, 587
valor de culto del arte 271-272; véase también «aura»
valor de uso 25, 27, 128-129, 198, 271-272, 455, 505, 559, 601, 603, 682
Van Der Zee, James 303, 303
Vanderbeek, Stan 345
Vantongerloo, Georges 151, 370, 516
Vasarely, Victor 379-382, 515-516
Vasconcelos, José 255-256
Vasulka, Woody y Steina 561, 562
Vauxcelles, Louis 107
Velde, Bram van de 518
Velde, Henry van de 53, 185, 188
Venturi, Robert 597
Vertov, Dziga 657
Veshel'/Gegenstand/Objet 226-267
videoarte 560-564, 561-564, 566-567, 576, 627, 635, 654-658, 654-655, 657-658, 661, 666, 674, 676-677
View 295, 299, 496, 529
Villeglé, Jacques de la 434-436, 436, 518, 560, 682
Villon, Jacques 127, 198, 313
Viola, Bill 561-562, 654-656, 655, 676-677
Vkhutemas 175, 262
Vlaminck, Maurice de 71-72, 313
Voelcker, John 388, 388
Vogel, Lucien 242
Vogue 322, 427, 486
Vollard, Ambroise 70, 143, 160
«voluntad artística» véase *Kunstwollen*
Vordemberge-Gildewart, Friedrich 287
Voroshilov, mariscal 263-265, 264
Vorticismo 85-89, 89, 266-268
Vostell, Wolf 560
VVV 292, 299, 529
Wagner, Richard 120, 162, 210, 467, 495, 673, 684
Walker, Kara 615-619, 642, 643
Wall, Jeff 659, 660, 661
Warhol, Andy 272, 298, 407, 416, 429, 431, 437, 445-449, 481-482, 486-491, 487-489, 491, 505, 507, 527, 530, 532, 581, 586, 591, 600, 609, 612, 651, 657, 672, 675-676, 681, 688
Watts, Robert 459-460, 460, 462-463
Wearing, Gillian 635, 656
Weegee (Usher Fellig) 429-430, 430
Weems, Carrie Mae 618, 639-641, 640
Wegman, William 576
Weibel, Peter 467-469
Weil, Susan 345
Weiner, Lawrence 512, 527, 530-532, 532, 555, 576, 631
Welling, James 586, 588, 589
Wesselmann, Tom 390
Weston, Brett 232
Weston, Edward 26, 48, 232, 279, 580-581
«When Attitudes Become Form» 401, 506, 531, 534-537, 554
White, Clarence 143
White, Margaret Bourke 242, 426
Whitread, Rachel 635-638, 637-638
Whitman, Robert 452
Whitney Museum of Art 401-402, 534, 629
Wiener Gruppe 464, 468
Wiener Werkstätte 196
Wiener, Oswald 464, 467-468
Wildenstein, Georges 245, 298
Wilding, Faith 571
Williams, Emmett 458-459
Williams, Raymond 29-30
Wils, Jan 151
Wilson, Fred 624, 626, 626
Winckelmann, Johann Joachim 34, 36, 412
Winnicott, D. W. 18
Winograd, Garry 427, 429, 594
Winsor, Jackie 635-636, 635
Wittgenstein, Ludwig 56, 214, 404, 407, 493, 496, 688
Wittkower, Rudolf 60
Wodiczko, Krzysztof 607, 607
Wojanowicz, David 608, 611
Wolfflin, Heinrich 34-35, 247, 274, 542
Wolfradt, Willi 203
Wollen, Peter 395, 572, 617
Wols 340-341, 340, 681
Womanhouse 570-572
Wood, Beatrice 129
Works Progress Administration (WPA) 277, 293, 305, 320, 349, 426
Worringer, Wilhelm 85-89, 223, 267
Yoshida, Toshio 375
Yoshihara, Jiro 373, 375
Yoshihara, Michio 375
Young, La Monte 457, 462
Zadkine, Ossip 344
Zayas, Marius de 163, 220, 223
Zervos, Christian 80, 232
Zhdanov, Andrei 32, 260-265, 283
Zittel, Andrea 603
Zwart, Piet 232