

LA RE-ACTUACIÓN DE LO MODERNO¹

MARÍA ELENA MUÑOZ



¹ Freud, refiriéndose al sujeto analizado dice que “éste no recuerda, en general, nada de lo olvidado y reprimido, sino que lo actúa. No lo reproduce como recuerdo, sino como acción; lo repite, sin saber desde luego, que lo hace”. El título de este breve ensayo sugiere la posibilidad de desplazar ese mecanismo psíquico hacia el campo artístico, donde se han inscrito las concepciones de lo moderno y su supuesta contraparte postmoderna.

² Uso aquí el término contemporáneo a favor de posmoderno, tardo moderno, postvanguardista, neovanguardista o posthistórico en virtud de su mayor neutralidad.

George Segal: *Retrato de Sidney Janis con un Mondrian*. 1967
Museo de Arte Moderno de Nueva York.

I PALABRAS PRELIMINARES

Lo que es ya un lugar común cuando nos referimos al arte contemporáneo², es que el único criterio que parece definirlo es precisamente la dificultad para hacerlo. Una dificultad explicada por su falta de carácter unitario, por su resistencia totalizadora, por

su tendencia a las recuperaciones históricas, por su diversidad, de estilos, medios, soportes y motivos, por su imbricación confusa, promiscua casi, con otras áreas del quehacer humano.

Si identificamos de ese modo al arte de las últimas cuatro o cinco décadas es porque podemos confrontarlo con un momento anterior, uno que *sí* parecía exhibir cualidades unitarias. Suponemos que el arte moderno, particularmente el altomodernismo³ europeo *fue* ese momento, un momento en que el arte se habría desarrollado según una lógica interna orientada hacia un mismo norte. Esta suposición, sin embargo, no responde o mejor dicho no corresponde, con la efectiva diversidad operante en los grupos de vanguardia, sino que es función de una elaboración posterior, de una representación diferida e intencionada de esa escena.

El objeto de este trabajo es precisamente iluminar algunas de las tramas que terminaron por urdir esa elaboración posterior. Estimo que esta elaboración diferida, tanto del escenario moderno y de la forma en que esta influye en la comprensión del escenario contemporáneo, puede entenderse como una re-actuación, como una repetición transfigurada de una anterioridad. Una anterioridad tamizada por una mirada que procede de unas coordenadas geográficas y culturales *otras* a las de donde efectivamente el arte moderno emergió.

Tal mirada estuvo marcada, en el caso que nos va a ocupar, por una carencia. La carencia de un pueblo que cultural e históricamente resiente o padece, el vacío de lo que se suele llamar tradición. Una carencia que, como experiencia social siempre latente, empujó —elucubro— un abierto deseo de modelar el futuro, en este caso el futuro de las artes. Para ello hubo de configurarse un largo proceso de administración del arte moderno para después poder definir un propio modelo de modernidad que diera paso su contraparte posmoderna. Lo que me interesa sugerir es que esta contraparte —lo que algunos llaman la era después del fin del arte— no representa el opuesto de la modernidad sino la reelaboración de sus contenidos reprimidos.

³ Altomodernismo será usado como sinónimo de vanguardia histórica. (Jameson)

⁴ Guilbaut, Serge: *How New York Stole the Idea of Modern Art*. University of Chicago Press, 1983. El propósito fundamental de Guilbaut es establecer como un hecho el uso del Expresionismo Abstracto como arma cultural durante la Guerra Fría. Precisamente, dice Guilbaut, “porque la avanzada artística había proclamado su neutralidad, fue prontamente enlistada por las agencias gubernamentales y las organizaciones privadas en la lucha contra la expansión cultural soviética”. Mi objetivo no es ahondar en tal asunto, sino aprovechar sus investigaciones para proponer las razones del por qué del establecimiento de un modelo de comprensión del arte moderno y el de su aparente opuesto.

⁵ Aquellos coleccionistas primerizos fueron animados por el visionario espíritu de la talentosa pintora Mary Cassatt, que por esos tiempos iba y venía entre Norteamérica y París y era muy respetada en círculo impresionista. Componían la nueva plutocracia neoyorquina familias como los Morgan, los Vandervilt, los Astor, los Rockefeller, que estaban a cargo de importantes corporaciones. En ese período, conocido como The Golden Age (Era dorada) representa no sólo la concentración de los capitales de la floreciente industria en un lugar, sino que también señala el relajamiento del control puritano frente a la ostentación de la riqueza y la dilapidación del tiempo.

Como el universo en el que nos estamos situando es el de las artes visuales, el referente no será sólo el de la biblioteca, el del archivo propiamente tal, sino también el del medio inscriptivo, *museo*. Referente también será el coleccionismo, o el de su compulsión habría que decir, así como la galería, los circuitos de producción, circulación y consumo, es decir de todo aquello que compromete al campo de la producción cultural.

II EL CURSO DE LA USURPACIÓN

Partiré con el establecimiento inmediato de algo como si fuera cierto. Ese algo o ese hecho, creo, está a la base de lo que he sugerido en principio: que nuestra mirada sobre la contemporaneidad o tardo modernidad está marcada por una cierta e intencionada forma de entender lo moderno: Una forma de mirar que tiene un tiempo y especialmente un lugar. El hecho en cuestión es la apropiación norteamericana de la idea de arte moderno que ha sido reconocida ampliamente, documentada por varios autores, pero de modo especialmente preciso y exhaustivo por el historiador francés Serge Guilbaut en su libro *How New York Stole the Idea of Modern Art*⁴.

De tal manera lo que se impone en lo que sigue será una breve narración historiográfica respecto al curso de tal apropiación, no para dejar establecido cómo se dieron los hechos, sino para señalar cómo es que se fue configurando un cierto modelo de comprensión.

Esta apropiación se desarrolló como un proceso gradual que tuvo su culminación triunfante luego de la Segunda Guerra con la instalación del Expresionismo Abstracto y la Escuela de Nueva York. Había empezado a gestarse desde fines del siglo XIX, donde, en el contexto de prosperidad económica de la emergente metrópoli, empezó a formarse un círculo de entusiastas coleccionistas de arte europeo, en principio impresionista.⁵ Luego siguió la aparición de

algunas galerías independientes, como la 291 de Alfred Stieglitz, que exhibieron la obra de artistas importantes de la avanzada europea como Matisse o Brancussi.

Un evento clave en el itinerario de esta apropiación lo constituyó la realización del Armory Show en 1913: una feria de arte moderno que se impuso el deber de mostrar las últimas direcciones del arte europeo de avanzada desde el impresionismo al futurismo. Fue organizado por la recientemente creada Asociación de Pintores y Escultores norteamericanos, en la cual participaron artistas y gestores de distintas tendencias, que tenían en común una actitud recelosa frente a la Academia. Hacia 1912, dos figuras, ligadas al área más progresista de la asociación, los pintores Walter Kuhn y Arthur Davies, aparecieron como cabezas visibles y en esa condición se hicieron cargo de llevar a cabo la empresa de montar un magno evento que debía ser protagonizado por las últimas tendencias internacionales. Ambos viajaron a Europa y ahí, junto con el expatriado artista Walter Patch, muy involucrado con la vanguardia parisina, iniciaron una cruzada curatorial seleccionando las obras que ellos consideraban más valiosas y deseables de ver y promocionar al otro lado del Atlántico. Kuhn fue claro en torno a sus objetivos “*We want his old show of ours to mark the standing point of the new spirit in art, at least as far as America is concerned. I feel it will show it effects even further and make the big wheel turn over in both hemispheres*”⁶ “Queremos que este show nuestro marque un punto de inicio de un nuevo espíritu en el arte, al menos en lo que a América concierne. Siento que mostrará sus efectos incluso más allá y que realizará un gran giro de rueda en ambos hemisferios”.

No es necesario derrochar suspicacia para notar en dichas palabras un *deseo*. Uno que, aunque todavía no muy preciso, se venía modelando desde fines del siglo anterior: el deseo de poder definir *desde* Estados Unidos, específicamente desde Nueva York que se empinaba ya como la capital de la modernidad, las orientaciones que debía tener el arte mo-

⁶ Carta de W. Kuhn a W. Patch, citada por Rose, Barbara *American Arte since 1900. F. Praeger. NEW York, 1975*

dero, un arte de cara al futuro, un arte acorde con los valores de progreso y libertad que Europa había concebido, pero que Estados Unidos quería liderar. El deseo, a fin de cuentas, de subvertir la hegemonía europea y superar así un arraigado complejo de inferioridad cultural albergada en el alma norteamericana.

Este deseo se desencadena precisa y justamente porque el arte era *el campo*⁷ que hasta entonces había permanecido en una suerte de rezago. A principios del siglo XX oleadas de inmigrantes de todo el mundo atravesaban el océano atraídos por las oportunidades que les brindaba la más próspera de las ciudades. Eran recibidos por la descomunal estatua de *lady liberty*, con un magnífico puente de arcos ojivales que era una oda a la ingeniería. Con incipientes rascacielos que empezaban a darle a la ciudad el aire de “ciudad gótica” y que eran el resultado de los avances constructivos y arquitectónicos desarrollados por la notable mente práctica de los norteamericanos. (Duchamp diría más tarde que las obras más hermosas de EEUU eran la fontanería y los puentes)

⁷ Campo: “universo social *relativamente* autónomo”, .Es en esos campos, campos, campos de fuerza, en los que se desarrollan los conflictos específicos entre los agentes involucrados. La educación, la burocracia, los intelectuales, el religioso, el científico, el del arte, etc.” P. Bourdieu. *Razones prácticas sobre la teoría de la acción*. Anagrama, Barcelona, 1997. Es importante reconocer que para Bourdieu el campo consiste “en relaciones estructurales...entre posiciones sociales que están tanto ocupadas como manipuladas por agentes sociales que pueden ser individuos, grupos e instituciones”, por lo tanto no involucra exclusivamente la producción, en este caso artística.

No obstante estos avances y transcurrido más de un siglo de la liberación de la corona británica, Estados Unidos seguía siendo, culturalmente, una colonia europea. Las producciones artísticas de la época realizadas por los artistas locales, parecían estancadas en un tono costumbrista definitivamente provinciano, pese a que a principios de siglo la ciudad y la vorágine de la vida urbana habían ingresado a la arena de los motivos. Apegados voluntariosamente al imperativo puritano de realizar un arte acorde a los valores nacionalistas, un arte justificado por una función moral, la mayoría de los artistas plásticos estadounidenses —en oposición a las fuerzas progresistas de elite que ya han sido referidas— se negaban a la idea de experimentar gratuitamente con el lenguaje para poner en crisis una tradición ajena. En oposición, se declaraban a favor de la “vida”, siguiendo, en el mejor de los casos, la dirección de Walt Whitman y Thomas Eakins, artistas muy ligados entre sí, acaso los más notables que operaron en Estados Unidos durante el siglo XIX.

Un ejemplo de tal ánimo lo dio el líder del grupo de los ocho, también conocido como The Ashcan School (La escuela del cubo de la basura), Robert Henri: “La razón por la cual las gentes de América necesitan el arte es para que aprendan el medio para expresarse a si mismas en su propio tiempo y en su propia tierra. En este país no nos hace falta el arte como cultura; no necesitamos el arte como actividad refinada y elegante, ni tampoco por motivos poéticos”⁸. Más adelante agrega, “la pintura tiene que ser tan real como el barro, tan real como los terrones de excremento de caballo que se hielan sobre la nieve de Broadway en invierno, un producto humano tan real como el sudor”⁹

Dada la persistencia de ánimos como los de Henri, que, con relación al embiste regionalista que dominó en la era de la Depresión, parecía en realidad bastante progresista¹⁰, la elite era cada vez más consciente de la necesidad de lograr una nivelación, un calce entre los desarrollos económicos, tecnológicos, y arquitectónicos de la urbe y sus desarrollos artísticos. Si un avance progresivamente hegemónico se estaba dando en otras esferas de la vida, era imperativo dominar también el campo de las representaciones. Es decir, lo que se imponía era ser *absolutamente modernos*.

El Armory Show se desarrolló en una antigua armería del viejo regimiento 69, en la calle 25. La exhibición albergó algunas obras de autores canónicos como Goya o Delacroix, pero fundamentalmente se apegaba al propósito de mostrar al ingenuo público neoyorkino el nivel de progreso y experimentación de las artes europeas. La muestra también ofreció al público obras de artistas locales, los que en contraste con sus contrapartes europeas dejaron en evidencia su condición desfasada. El suceso de público fue enorme. Las obras que más despertaban el asombro de los visitantes eran sin duda las que aparecían como más transgresoras: expresionistas, cubistas, futuristas. El interés, no obstante no era de tipo artístico. No es que a aquél público le interesara genuinamente el desarrollo del arte moderno. Lo

⁸ Robert Henri citado por Hughes, Robert *Visiones de América*. Op. Cit.

⁹ La Escuela del tarro de la basura se reconoce como la primaria bohemia neoyorkina. A diferencia de otros y diversos antecesores, ellos operaban como colectivo y tenían una postura política definida. Su arena era la ciudad de Nueva York, pero no aquella de las postales bucólicas de Hassam, o Merritt Chase, sino el inundo y miserable proscenio de las clases bajas y los inmigrantes apiñados en ghettos.

¹⁰ En la era de la posdepresión, refutando el espíritu que había querido infundir el Armory Show, se instaura una “escena americana”, donde el ala más conservadora antiinternacional y antivanguardista estaba representada por los regionalistas liderados por Thomas Hart Benton. Ellos estaban a favor de un arte público, vernacular que exaltara los verdaderos valores norteamericanos que se veían amenazados por el arte y cultura europea.

¹¹ Duchamp había sido contactado a través de sus hermanos mayores por Walter Patch. Éste seleccionó otras 3 obras suyas. El propio Duchamp relata la amarga experiencia que había tenido en 1912 cuando sus propios colegas vanguardistas, los llamados cubistas de Puteaux (Metzinger, Gleizes, etc), habían excluido el cuadro del Salón de Independientes que ellos mismos estaban organizando, porque no se apegaba a los principios cubistas. Ello determinó un pequeño autoexilio de Duchamp en Alemania y la convicción de no militar nunca más en un grupo de vanguardia. Cabanne, Pierre: *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Este episodio también es referido por Thomas Calvin en *Duchamp: a biography* De esa época también data su supuesto abandono de la pintura. Creo pertinente referir este episodio que delata que el conflicto duchampiano no fue con la institución, con la oficialidad, ni menos con la tradición, sin con el propio campo de la avanzada artística.

“Desnudo bajando la escalera se convirtió en la atracción estelar del Armory Show, su mujer barbuda, su niño con cara de perro. La gente comparó la obra con un estallido en una fábrica de ripias, con un terremoto en el metro” Robert Hughes: *Visiones de América*. Galaxia Gutemberg, 2000.

¹² Cuando se inauguró el Museo Central de las Artes, luego rebautizado como Museo del Louvre en Agosto de 1793, al calor de los ánimos revolucionarios, se proclamó “no habrá ni un solo individuo que no tenga derecho a gozar de él”(Discurso del primer ministro Roland). Con ello no sólo se estaba asegurando el derecho popular de acceder a las obras de artes, antes patrimonio de la Corte y la Iglesia, sino que se estaba reconociendo el derecho del arte a la autonomía, al concebirse éste libre del cumplimiento de funciones y dispuesto para exponerse al goce estético (es decir libre y desinteresado de la comunidad)

¹³ Bürger, Peter: *Teoría de la vanguardia* Península, Barcelona, 1987

que miles de neoyorquinos fueron a visitar durante los dos meses de la muestra, animados por cierta inclinación hacia lo ominoso, era una feria de curiosidades, en otras palabras de freaks. El freak mayor, el que motivaba desde bromas a concursos, el más ampliamente caricaturizado era *Desnudo bajando la escalera*, del entonces joven y desconocido Marcel Duchamp.¹¹

III EL MUSEO

En 1929, una agrupación de señoras de gusto refinado, cuyos maridos concentraban las grandes fortunas de la ciudad, entre ellas la esposa de John D. Rockefeller, la esposa de Cornelius Sullivan, etc. lograron congregarse a un pequeño número de intelectuales en torno a la fundación de un Museo. El museo, en cuanto tal, es una institución inherentemente moderna, es decir, es fruto de la voluntad moderna por autonomizar el arte, por darle un lugar propio y específico, por demarcar, en otras palabras, un campo disciplinar¹². La institución del museo fue pieza fundamental en la redefinición moderna del arte como actividad autónoma, estableciendo, literal y figuradamente, un muro entre la vida y el arte. Como señala Bürger, “sólo luego que el arte se ha separado de la vida, pueden observarse los dos principios que regulan el desarrollo del arte en la sociedad burguesa; el progresivo divorcio del arte del contexto de la vida y la correlativa cristalización de un esfera distinta de la experiencia; la estética”¹³.

La creación del MoMa, estuvo inspirada por los mismos criterios que a fines del siglo XVIII estaban modelando el concepto moderno de arte autónomo. Y además, fue animado por criterios que competen al

entendimiento dialéctico entre historia del arte y museo. Como dice con nitidez el historiador alemán Hans Belting, “the age of art history as an academic discipline coincides with the age of the museum” (la era de la historia del arte como disciplina académica coincide con la era del museo)¹⁴. Fue la historia del arte la que le dio, por así decirlo, contenido al museo, pero fue el museo el que le dio el marco que le dotó cohesión a la historia del arte, o, en definitiva, le dio una historia al arte. De ese modo todo lo que está dentro del museo es arte o pertenece a la historia del arte, y aunque la relación a la que remite Belting no haya estado el año 1929 muy elaborada, el desarrollo de este especial museo prueba más que nunca esta reciprocidad. Esta particular institución iba nada menos a constituirse en el primer museo en el mundo dedicado *exclusivamente* al arte moderno. Si en Europa la vanguardia circulaba más bien en los márgenes, en Estados Unidos (donde prácticamente no se producía arte de vanguardia) iba a contar con una sólida institución que lo albergara, conservara, promoviera y por sobre todo, lo definiera.

El elegido por el Directorio para tomar las riendas de tamaña empresa fue el joven historiador del arte Alfred Barr Jr., formado en Princeton y Harvard, conocedor presencial del arte de vanguardias el que había ido a apreciar tanto a Europa occidental como del Este. Su interés no sólo alcanzaba a la pintura y escultura, sino también a la arquitectura y las llamadas artes aplicadas. Por esto último le interesó particularmente la labor de las vanguardias constructivas como De Stijl, Bauhaus y el constructivismo ruso. Viajó, en efecto a Unión Soviética para interiorizarse del trabajo allí realizado, pero a pesar de sus reconocimientos formales, se vio muy decepcionado por la instrumentalización política y el inevitable fracaso del proyecto artístico-político que tuvo oportunidad de verificar. Desde esa experiencia se fortaleció su idea de que el arte y los afanes políticos debían mantenerse a distancia.

La visión de Barr, quién abogaba por la absoluta libertad del arte, por la autonomía total, no po-

¹⁴ Belting, Hans: *Art History After Modernism* University of Chicago Press. 2003

día sino condenar cualquier instrumentalización política. Consistentemente, el museo que estaba siendo por él implementado iba a traducir, y más que nada a fijar, una imagen sanitizada, políticamente descontaminada del, con frecuencia, políticamente motivado alto modernismo. La voluntad crítica anti burguesa, los ánimos destructores o emancipadores de la vanguardia respecto a la sociedad en que se inscribían quedaron omitidos, se transformaron en una dimensión *reprimida* del arte moderno. Un ejemplo bastante efectivo de esa represión lo constituye la denominación *Estilo Internacional*. El término fue acuñado por el propio Barr para referirse a la arquitectura moderna que incluía obras de Le Corbusier, Mies van der Rohe, Oud, Rietveld, Gropius y otros, y que se caracterizaba por la eliminación de ornamentos, el uso formas geométricas puras y funcionales.

Barr se refería a este tipo de arquitectura como revolucionario, pero sólo desde un punto de vista formal; de ahí que use la palabra *estilo* para definirlo, lo cual no concordaba con el ánimo de sus gestores. Como bien precisa el historiador Irving Sandler, “Barr sugería que el *Estilo Internacional* resultaba más funcional y relativamente mas barato que otros estilos arquitectónicos pero lo que él más valoraba era su modernidad, originalidad y calidad estética, especialmente esta última. En otras palabras Barr concebía la arquitectura como forma de arte, minimizando los aspectos económicos, sociales y políticos de la mentalidad del *Estilo Internacional* —con la creencia moralista de que la nueva arquitectura ayudaría a entrar en un mundo nuevo y feliz”¹⁵. Con ello provoca una casi inmediata ida a pérdida de la actualidad de sentido que había animado a este tipo de arquitectura, borrando el presente sin mayor resistencia.

Barr se mantuvo como director del MOMA por cuarenta años y aunque tuvo que verse involucrado en varias y serias polémicas, especialmente con los artistas locales, su concepción del arte moderno y del espacio que lo albergaba fue determinante para definir la idea unitaria de lo moderno que aludimos al inicio de estas páginas. Las polémicas tenían que ver

¹⁵ Irving Sandler, introducción al libro de Alfred Barr: *La Definición del Arte Moderno*. Alianza Forma. Madrid, 1986.

con la escasa atención que le prestaba al arte nacional, y al privilegio brindado a las tendencias abstraccionistas. Barr se defendía manteniéndose firme a su objetivo de privilegiar un arte de calidad, sinónimo de arte libre y arte de elite, alejado a la vez de la cultura política y de la cultura de masas. El arte norteamericano quedaba excluido mientras insistiera en patrones realistas y regionalistas: “deploramos el resurgimiento de la tendencia a identificar el arte norteamericano exclusivamente con el realismo popular, el tema regional o el sentimiento nacionalista”¹⁶. De hecho sólo luego de la emergencia del Expresionismo Abstracto, bautizado así por el propio Barr, el arte norteamericano empezó a tener un rol protagónico en el museo, lo que nos ocupará luego.

Durante los años treinta cuando Europa estaba amenazada por el avance fascista, el MoMa empezó a implementar una política de exhibiciones donde al arte europeo era identificado con los valores libertarios y progresistas que Estados Unidos había asumido defender. Barr defendía la idea que un arte de avanzada no tenía necesariamente que identificarse con lo políticamente subversivo. Lo libertario en arte no tendría, a su juicio, porque identificarse con la radicalidad política, ni con lo antisistémico. El año 1936, cuando el museo se trasladó a su ubicación definitiva en la calle 53, Barr organizó dos exhibiciones decisivas. La primera la tituló Cubismo y Arte Abstracto Los cuatro pisos del museo se desbordaron con obras de Picasso, Braque, Leger, Kandinsky, Malevich y Mondrian entre otros. La segunda llevó por nombre Dada, Surrealismo y Arte Fantástico. Ahí se mezclaban las obras de Ernst, Arp, Masson, Giacometti, Dalí o Miró con ejemplos de arte producidos por niños y enfermos mentales. Según Barr su objetivo “era ilustrar algunos principales movimientos del arte moderno de un modo global, objetivo e histórico.”¹⁷

Ambas muestras, que naturalmente fueron selectivas, pretendían establecer cuales eran los dos caminos fundamentales por los que el arte europeo había transitado hasta allí. Uno, dominado por un

¹⁶ Barr, Alfred, op. Cit.

¹⁷ Barr, Alfred *La definición del arte moderno*.op.cit.

control racional y otro animado por un desborde imaginativo. En el caso de la primera muestra se subrayó la administración racional del lenguaje plástico como su carácter dominante. En la segunda, la expresión del valor de la libertad era lo que había que privilegiar. Se trataba además de disipar el prejuicio del público frente al arte abstracto y otras formas de arte que no precisamente estaban empeñadas en la reproducción del “modelo real”, que tanto complacía al gran público estadounidense.

En los años venideros se siguió adquiriendo arte europeo de vanguardia, entre ellos *Les demoiselles de Avignon*, que había tenido una estrecha circulación e impacto en Europa. Al mismo tiempo la ciudad recibía crecientemente artistas expatriados del viejo mundo, principalmente los vinculados a la Bauhaus. El ingreso de Estados Unidos a la Segunda Guerra Mundial en 1941 fue decisivo para reforzar aún más la necesidad de adquirir control sobre la producción artística moderna. La ocupación de París por parte del ejército nazi amenazaba con el fin de la cultura occidental. Se cernía sobre el mundo occidental una sombra de barbarismo, la paranoia de regresar a una edad oscura. Entonces, Estados Unidos asumió con toda claridad, la defensa de la cultura que el fascismo quería eliminar: el modernismo. “Rechazado por el fascismo, el modernismo fue en Estados Unidos confundido con una cultura más amplia y abstractamente definida”¹⁸. De ello participaba especialmente la prensa escrita que llamaba a los americanos a colocarse de parte de esta cultura bajo amenaza. De alguna manera, la guerra logró más por la difusión de la cultura moderna que los que hasta entonces habían conseguido los grupos de elite. “Ayudar a los artistas y contribuir a la victoria de la vida (creación artística) sobre la muerte (barbarie nazi) era visto con un deber nacional”¹⁹

No tardaron las voces del poder en instrumentalizar esta especie de cruzada. Henry Luce, editor de las influyentes revistas *Life*, *Time* and *Fortune*. En un artículo publicado en *Time* en 1941 y titulado “The American Century” se explayaba: “Los Estados Unidos tienen que llegar a ser el líder irrefutable del

¹⁸ Guilbaut, Serge. Op.cit.

¹⁹ Guilbaut, Serge. Op.cit.

mundo occidental, ya que es un país que puede llenar esa oportunidad. El punto más importante que deba hacerse aquí es que la oportunidad completa de liderazgo está aquí y es nuestra”²⁰

De ese modo se conjugaron dos deseos claves: el primero definido como la necesidad de hacer ingresar el campo el arte al mainstream de la modernidad, no necesariamente produciéndolo pero sí promoviéndolo, y el segundo gatillado por la imperiosidad de frenar la amenaza flagrante de disolución de la cultura occidental a manos del fascismo. Ello le dio la excusa a Estados Unidos de empeñarse aún más en la defensa del arte moderno el cual devino como la expresión de la democracia y la libertad. Se trataba de apoyar todo lo que en el viejo continente había recibido el mote de “arte degenerado”.

Para el año 1946, finalizado el conflicto bélico y cuando la amenaza que se cernía ya no era el nazismo sino la expansión comunista, la conciencia ya no se limitaba a la necesidad de defender el arte de la modernidad, sino más bien a liderarlo. El Departamento de Estado Norteamericano organizó la exposición *Advanced American Art* (arte americano de avanzada), que pretendía mostrar a Europa la puesta al día del arte norteamericano respecto del europeo, muestra que sin embargo no logró realizarse, por “falta de entusiasmo” de las autoridades francesas. La prensa también se hacía cargo de esta misión. En el *New York Times* se leía “Since América is the most powerful country in the world, there is a pressing need to create an art that is strong and virile to replace the art of Paris, a city that no longer have the strength to serve as a beacon of the Westwern Culture”²¹ (Desde que América es el país más poderoso del mundo existe la fuerte necesidad de crear un arte que sea fuerte y viril para reemplazar el arte de París, una ciudad que ya no tiene la fuerza para servir como faro de la cultura occidental) El mismo año, Samuel Kootz, colaborador hasta entonces de Barr en el Moma, instaló su propia galería de arte nacional, la cual tuvo éxito el año siguiente al llevar una muestra a París, que fue objeto de notorios comenta-

²⁰ Luce, Henry, citado por Guilbaut.

²¹ Howard Devree, citado por Guilbaut, p. cit.

rios incluidas tres páginas en la prestigiosa revista *Cahiers d'art*. A partir de ese momento el desfile de arte norteamericano por las ciudades europeas no cesó. Toda esta embestida se veía reforzada por la estrategia hollywoodense de propagar la famosa “american way of life”, y con el éxito de escritores como Hemingway, Faulkner y Dos Passos y lo que no era menor, la valoración del jazz, a nivel musical.

La estrategia devino más que nunca política, de control político, de control de las representaciones: de un control definido por la instalación de un capital simbólico. El modelo de comprensión instalado operó como la configuración de un capital (valor) simbólico que para funcionar tuvo que borrar todas las implicancias políticas que tramaban a la vanguardia europea; sus ánimos subversivos y emancipatorios, su voluntad de ejercer como agente de cambio social quedaron suprimidos en favor de una imagen donde lo que primaba era la función del lenguaje en su dimensión experimental, como metáfora del progreso. Pero también el altomodernismo necesitaba apreciarse como bastión de la alta cultura, desvinculada de toda posible interferencia con la cultura de masas. Esta imagen, por cierto, responde nuevamente a la coherencia del modelo y no a lo que efectivamente ocurrió con gran parte de la vanguardia que incluso desde fines del siglo XIX ya tramaba de manera explícita esas interferencias. No se trataba claro de la ingenua y rural baja cultura puritana, sino más bien de una baja cultura urbana, ligada al submundo de la marginalidad. En efecto una buena parte de la cultura de vanguardia expresó su rechazo al mundo burgués en su acercamiento a la baja cultura marginal, lo que era apreciable ya en las obras finiseculares de Manet, Degas o Pissarro.²²

²² Esto ha sido notablemente expuesto por el historiador Thomas Crow en *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*. Akal arte contemporáneo. Madrid, 2002.

“la negación modernista —que es la manifestación del modernismo en sus momentos más vigorosos— procede de una confusión productiva dentro de la jerarquía normal del prestigio cultural. Los artistas avanzados repetidamente hacen ecuaciones perturbadoras entre lo alto y lo bajo, que dislocan los términos aparentemente fijados de esta jerarquía en configuraciones nuevas y persuasivas, cuestionándolos así desde dentro”

IV AL FIN MODERNOS

El devenir de la apropiación se intensificó con la llegada gradual y finalmente masiva de los surrealistas europeos atraídos por la nueva tierra prometida en

que se había convertido el escenario neoyorquino. Escenario dinámico, que a mediados de los años cuarenta albergaba a un número creciente de galerías independientes (entre ellas la más notables de la de Peggy Guggenheim, la de Betty Parsons) y a una cantidad considerable de revistas especializadas, como *Partisan Review*, *Magazine of Art*, *Art News*, *College Art Journal*. También la industria privada se decidió a apoyar las artes intentando remedar el mecenazgo renacentista. En ese contexto se reforzó la escena crítica que enfáticamente tomó partido por la promoción de la primera corriente artística que desde Estados Unidos se proponía al mundo: el Expresionismo Abstracto. Al fin Estados Unidos tenía lo que anhelaba; un arte moderno producido en sus propias filas. Los artistas que lo llegaron a componer, algunos de ellos de procedencia extranjera, como Rothko y de Kooning, habían itinerado en búsqueda de una fórmula que fuera a la vez moderna pero que se distanciara de las orientaciones europeas. En esa lucha debieron enfrentarse con varias figuras paternas, entre ellas Cézanne, Mondrian y especialmente Picasso, las cuales habían sido establecidas como autoridad por la propia crítica local. Su tarea no fue fácil: consistía en superar tanto a la tradición, como a la transgresión vanguardista de esa tradición.

El vocero más elocuente de esa crítica militante fue Clement Greenberg. Su defensa del lo que él prefería llamar “pintura tipo americano”²³ se hizo patente el año 1948²⁴, cuando declaró que el arte moderno sólo tenía futuro en Estados Unidos y cuando paralelamente consagró a Jackson Pollock, como el pintor más original, el más audaz y por lo tanto, el más valioso de su generación. Pollock había conseguido poner en crisis la idea de pintura de caballete, no sólo porque literalmente había logrado prescindir de él (recordemos su pasado muralista), sino por acabar con todo rastro de ilusión teatral, ilusionista de la pintura. La pintura dejaba de ser un cuadro-ventana que se asomaba al mundo para ser una entidad independiente, según Greenberg, resuelta en pura superficie, y por sobre todo, liberada de cualquier incumbencia externa.²⁵

²³ Greenberg, Clement : *Arte y Cultura*. Paidós Estética, Buenos Aires 2002

²⁴ En esa misma fecha la revista *Life* sindicó a Pollock como el mayor artista norteamericano vivo y le dedicó un exhaustivo reportaje. Luego la revista de modas *Vogue*, realizó una sesión de fotos mostrando modelos de alta costura con cuadros de Pollock como fondo

²⁵ Por cierto este aparente desbarrazo tiene que ver con el modelo y no con las efectivas preocupaciones de los distintos artistas. En el caso de Pollock, por ejemplo, las implicancias mitológicas y rituales son fundamentales, por no decir todo su trabajo corporal que encuentra toda una nueva forma de expresión del erotismo, donde pintor y tela se enredan en una verdadera y regada cópula.

Fue Greenberg quién sancionó en forma definitiva el modelo de comprensión del arte moderno que se había venido esbozando; fue él quién puso en el papel lo que Barr había hecho a nivel de gestión. Fue él quién construyó el último relato lineal progresivo del arte de la modernidad. Su relato concebía al arte moderno como una marcha desde la esclavitud de la mimesis hasta la independencia del arte en su plenitud. Su modo de entender este desarrollo coincidía con la muy moderna división de los saberes y su consecuente orientación autocrítica. La pintura, que es en realidad lo que le interesa cuando habla de arte moderno, se fue progresivamente encaminando hacia su emancipación, es decir hacia su afirmación como disciplina, cuando pudo ir dejando de lado todo aquello que no pertenecía a su esencia (ilusión tridimensional, contenidos narrativos, políticos, etc.).

El punto culmine de esa evolución, históricamente necesaria para Greenberg, lo constituía el arte norteamericano de la postguerra. De ese modo no sólo estaba ofreciendo un modo de entender el desarrollo del arte moderno europeo, sino que además señalaba que su más alto nivel no lo había alcanzado la Escuela de París, sino que lo había conseguido la pintura de pura superficie practicada por los artistas de la Escuela de Nueva York. Algunos años más tarde su entusiasmo por el Expresionismo Abstracto declinó (de hecho en 1952 ya empieza a despreciar a Pollock por juzgar que se estaba “repitiendo”) y se vuelca a favor de los artistas que el mismo llamó cultores de la Abstracción Post-pictórica: Morris., Noland, Stella, Kelly, etc. Estos últimos serán entonces los que son coronados con el honor de haber llevado a la pintura a su nivel más alto de pureza, con haber conducido a la modernidad artística a su mayor nivel de autocrítica.²⁶ Nada de lo que iba a ocurrir con posterioridad al año 1964 mereció la menor consideración de su parte.

V EL RETORNO DE LO REPRIMIDO

²⁶ Greenberg, Clement: *Pintura Modernista*. Publicada en el *Year's art book*, 1961.

Sólo el establecimiento de ese modelo consistente y lineal que excluyó a dimensiones muy importantes

de la vanguardia, posibilitó, que al cabo de un tiempo, como acción diferida, se gestara una escena disidente. Una escena que, es necesario insistir, no disientía del arte moderno sino del modelo de comprensión norteamericano de éste. Fue desde la práctica artística que los sectores reprimidos actualizaron, restituyeron y reelaboraron, como diría Freud, la memoria —o más bien la forma de la memoria— de la de la vanguardia europea.²⁷

En los años cincuenta se produjo en efecto una notable recuperación dadaísta a manos de diversos promotores y artistas norteamericanos. Fue en esos años que lo que podríamos llamar el modelo *dada* se tornó operativo y significativo para la práctica de un arte que se desprendía del curso lineal. Pero, no es que las efectivas prácticas de los dadaístas de Zurich, París o Berlín se tornaran un paradigma: lo que devino paradigmático fue el modo en que esas prácticas fueron leídas por la nueva escena del arte norteamericano. Un factor decisivo de esta recuperación fue sin duda la presencia de Duchamp en Nueva York. Por aquella época muchos artistas jóvenes se arrimaron a su figura la cual representaba todo aquello que el modelo modernista lineal había desterrado. En 1950, el galerista Sidney Janis le propuso a Duchamp exhibir “Fuente”. Por cierto, no se trataba del mismo artefacto que en 1917 fuera enviado por un ficticio R. Mutt al Salón de Artistas Independientes. Se trataba de otro urinario, parecido al “original” que Janis había tenido la ocurrencia de comprar y llevárselo a Duchamp para su firma.

Fue recién ahí, no antes, que los ready-mades empezaron a circular. Fue recién ahí que “Rueda de Bicicleta”, “Escorebotellas”, “Aire de París” y otros comenzaron a producir un impacto en los artistas emergentes. Fue la ocurrencia de Janis, un visionario galerista que luego jugó un papel muy importante en la promoción del arte pop, la que puso en marcha el “modelo duchampiano” y con ello, a riesgo de exagerar, empujó la marcha del arte contemporáneo (o tardomoderno). En esta empresa no estuvo sólo —de hecho contó con la colaboración del propio Duchamp.²⁸ Paralelamente, ar-

²⁷ Freud, Sigmund. “Recordar, repetir y reelaborar” (nuevos consejos sobre la técnica del psicoanálisis)

²⁸ En 1953 El propio Duchamp inició los trámites para que la colección Arensberg, que reunía la mayor parte de su “obra”, fuera instalada en el Museo de Arte de Philadelphia, donde se encuentra hasta hoy, incluida su obra póstuma “Etant Donnés”. También él mismo se encargó de gestionar la itinerancia de esta colección por otras ciudades norteamericanas. Sólo se hizo una retrospectiva suya en París en la primavera de 1967, un año antes de su muerte.

tistas como John Cage, Allan Kaprow, Robert Rauschenberg y Jasper Johns, a través de su obra y sus estrategias de enseñanza, jugaron también roles claves a la hora de promover y ejecutar obras que no sólo eran disciplinariamente promiscuas sino que querían operar claramente en el intersticio entre vida y arte, tramando un intento de abandonar el dogma de la autonomía.

A la distancia podemos reconocer que esta recuperación dadaísta, particularmente duchampiana, fue la que designó, en realidad, el perfil transgresor de este tipo de prácticas. El carácter subversivo de los ready-mades no fue tal mientras estos permanecieron conocidos sólo para un pequeño círculo. Ello no solamente por la estrechez primaria de su circulación, sino porque el propio Duchamp insistía en que sus objetivos no eran artísticos.

No fue cuando fueron concebidos, sin cuando fueron inscritos y promovidos, que los ready-mades se instituyeron en objetos de arte. Y es que, si el estatuto artístico de un artefacto industrial no ha sido afirmado, no puede realmente manifestarse atentado alguno contra lo hasta entonces era aceptado como tal, es decir, como arte. Mientras permanecieran en una esfera extraartística, no pasaban de ser juegos objetuales, afines a sus célebres retruécanos y juegos de palabras, objetos con sentidos dobles. Su verdadero impacto, su devenir acontecimientos, su irónica provocación contra la institución arte, contra el concepto de obra de arte y artista, y todo lo que luego, a la distancia, podemos distinguir como sus repercusiones, se produjo sólo cuando la institución museo/historia del arte estuvo dispuesto a acogerlos.

Otro sector reprimido —aunque de ningún modo desconocido— de la vanguardia fue el constructivismo ruso. Ya había estado Barr en los años veinte constatando su fracaso, pero la recuperación ocurrió a principios de los años sesenta, en medio de la guerra fría, como resultado de las investigaciones en terreno de la historiadora norteamericana Camila Grey²⁹. El constructivismo no sólo se había visto afectado por la exclusión por parte de las políticas del MOMA, sino que antes había sufrido la represión

²⁹ Grey, Camila: *The Great Experiment in Russian Art, 1862-1922*. London, 1962

por parte del propio régimen que había ayudado a instalar. En efecto desde la llegada al poder de J. Stalin, los constructivistas se vieron forzados a deponer o transformar sus experimentos y a claudicar ante la imposición del realismo socialista como arte oficial.

Al igual que dada, el constructivismo ruso había llamado a la abolición del arte. Junto con dada era la única postura de vanguardia que declaradamente se definía como anti-artística. Proponían operar en la vida social, trabajando en la construcción de toda una nueva cultura material acorde a los principios revolucionarios. Unir arte e industria era una meta fundamental para este propósito. Cuando a principio de los años sesenta, los constructivistas emergen del baúl, gracias a las investigaciones norteamericanas, todo el contenido ideológico que los animaba se evaporó. No obstante, sus operaciones de lenguaje, el uso de materiales y procedimientos industriales se transformaron en un ejemplo para nuevas prácticas artísticas. Demás está señalar la importancia que tuvo para el minimalismo y otras opciones que reformulan las relaciones entre arte y técnica.

La distinción entre arte moderno y arte posmoderno, contemporáneo o post histórico perdería ostensiblemente nitidez de no haber mediado la elaboración de un sentido —o dicho de otro modo— la construcción de un modelo de comprensión de la modernidad artística desde la escena norteamericana. El que el arte de las últimas décadas aparezca como disidente, resistente a cualquier compromiso totalizador es correlativo a la aceptación de ese modelo. La recuperación de los sectores reprimidos de la vanguardia, revela que no es tanta la diferencia de naturaleza entre el arte moderno y sus versiones post, sino que la línea que los divide está señalada por las interpretaciones que los resignifican.

Lo reprimido, como he insistido, involucró todo aquello que incomodaba al modelo museístico y crítico que expresaba la compulsión norteamericana por administrar la modernidad. Era todo aquello que podía volver complejo, ambiguo e incierto el compromiso de la vanguardia con la ideología del pro-

greso. La despolitización de la vanguardia ejercida por el museo (Barr) y la crítica (Greenberg) ha sido, sin embargo, la instrumentalización más política en la que el arte se haya visto envuelto, acaso desde la era premoderna.

La recuperación de los sectores reprimidos no sólo operó como disidencia. Fue también posible por el retorno de otro reprimido. Uno oculto en una capa más profunda; la baja cultura, la cultura popular, travestida en la era post industrial bajo la figura del *kitsch*. El kitsch puede entenderse como la definición del mal gusto en arte, como prefabricación e imposición del efecto: lo que ya es reconocido como de buen gusto simplemente se remeda, no hay ningún tipo de articulación que no sea la prosecución de un efecto, de ordinario sensiblero. Explota el mensaje redundante para reforzar un estímulo sentimental estereotipado. Y aunque kitsch y cultura de masas no sean exactamente sinónimos “si se admite que una definición de kitsch podría ser “*comunicación que tiende a la provocación de un efecto*, se comprenderá que espontáneamente se haya identificado el kitsch con la cultura de masas, enfocando la relación entre cultura superior y cultura de masas, como una dialéctica entre vanguardia y kitsch”³⁰. Greenberg había analizado mucho antes esta relación (1939) en su célebre ensayo *Vanguardia y kitsch*, publicado por Partisan Review, reconoce que ambos son parte de la cultura pero, naturalmente establece una jerarquía estricta: “El kitsch, que utiliza como materia prima simulacros academicistas y degradados de la verdadera cultura, acoge y cultiva esa insensibilidad. Ahí está la fuente de sus ganancias. El kitsch es mecánico y opera mediante fórmulas. El kitsch es experiencia vicaria y sensaciones falseadas. El kitsch cambia con los estilos pero permanece siempre igual. El kitsch es el epítome de todo lo que hay de espurio en la vida de nuestro tiempo. El kitsch no exige nada a sus consumidores, salvo dinero; ni siquiera les pide su tiempo”³¹. Greenberg era por cierto consciente de que la expansión del kitsch de la cual estaba siendo testigo se debía a los niveles crecientes de alfabetización por un lado, al éxodo de grandes masas del campo a la

³⁰ Eco, Umberto: *Apocalípticos e Integrados*. Lumen. Barcelona, 1993.

³¹ Greenberg, Clement: “Vanguardia y Kitsch” en *Arte y Cultura*. Paidós Estética. Buenos Aires, 2002

ciudad y a la sustitución de la artesanía por la industrialización, en otras palabras, a la posibilidad de la reproducción mecánica de obras, condición que por cierto atentaba contra la originalidad y el valor de las mismas, y que de ninguna manera promovía en las masas un espíritu crítico. (El famoso ensayo de Benjamin sobre el tema no era aún conocido en Estados Unidos).

Y aunque el kitsch como concepto se inventó en Alemania y durante el siglo XX se expandió a prácticamente todo el globo, se trataba de algo que estaba en el centro mismo de la baja cultura norteamericana, de una cultura sin pasado, sin tradición, sin raíces. Una cultura que privilegiaba la “vida” por sobre el “arte” como ya lo había expresado Henri; la experiencia cotidiana por sobre las maniobras del lenguaje. Que durante el siglo XIX había tomado una opción por lo popular, por lo fácilmente digerible, por los espectáculos masivos, por la literatura de pulp fiction. Por las pinturas ilusionistas de Peto y Harnett, que en el lenguaje de Greenberg calificarían como simulacros academicistas y degradados, que en lugar de exhibirse en museos o galerías se mostraban en tabernas y almacenes de comestibles. Por los shows itinerantes del salvaje oeste organizados por William Cody, el legendario Buffalo Bill, por las ferias de curiosidades y seres monstruosos, por beneficiar un concepto de belleza ligado a lo útil, por la devoción por los objetos cotidianos, etc.

Toda esta baja cultura, tan identificablemente norteamericana, distinta a la alta cultura europea, tuvo la posibilidad de potenciarse con el desarrollo de la industrialización y desplegarse a la par con los afanes modernistas de elite, no obstante su lugar inferior en la jerarquía cultural. La reapropiación de la baja cultura, que se legitima hacia los cincuenta, renovada como kitsch urbano, representa el afloramiento del estrato más profundo de lo reprimido. Antes de ocultar los ánimos ideológicos de la vanguardia, la cultura de elite norteamericana había debido de combatir el kitsch, la cultura sucedánea. Eso, lo vulgar, lo simplón, el mal remedo, era lo que los

distanciaba de la alta cultura europea. Pese a todos sus esfuerzos, la sociedad del consumo lo trajo de vuelta y multiplicado. Acaso el triunfo de la pintura americana que celebraba Sandler³² no era sólo ni únicamente el ingreso del arte norteamericano al mainstream de la modernidad, sino la carta bajo la manga que permitió, sobre todo a partir de las experiencias neo dada y pop introducir y dignificar la, digamos, ancestral baja cultura norteamericana.

La promiscuidad del arte contemporáneo referida en las palabras iniciales, debe su condición al retorno de lo transitoria y estratégicamente suprimido. Pero no es que el regreso de lo políticamente reprimido de la vanguardia y de la menospreciada baja cultura norteamericana simplemente se apoderen de la escena, para suplantar a la cultura de elite y producir así el paso a una fase de naturaleza otra, como creyó verse a principios de los ochenta motivado por las tesis sobre el fracaso de la vanguardia. Más bien, lo que sucede es que esto reprimido también se imbrica con los procedimientos, con las operaciones de lenguaje, con la nostalgia, con las preguntas, con los afanes, con los eternos y renovados motivos y problemas que han ocupado y aún ocupan al arte. Acaso la calificación de pastiche, de mezcla incalificable e inclasificable del arte de las últimas décadas (sigo hablando de artes visuales) no sea más que la experiencia de un tiempo no alineado, *nborgeano*, convergente y divergente a la vez. Una convivencia de momentos de la historia del arte que han tenido a bien —o a mal— comparecer al unísono, explorando “*una compleja alternancia de futuros anticipados y pasados reconstruidos; en una palabra, en una acción diferida que acaba con cualquier sencillo esquema de antes y después, causa y efecto, origen y repetición*”³³.

³² Sandler, Irving: *The Triumph of the American painting*. Praeger. New York, 1970

³³ Foster, Hal; *El retorno de lo real*. Akal arte contemporáneo. Madrid, 2001

³⁴ Este es el término es propuesto por A. Danto en su libro “Después del fin del arte”, para referirse al arte producido fuera del linde de la historia. Paidós Buenos Aires, 1999.

La re-actuación de lo moderno es una forma en la que se puede leer la aparición en escena de lo llamado postmoderno o posthistórico³⁴. Como repetición travestida de una modernidad parcialmente interpretada por el modelo norteamericano de comprensión del arte moderno, que lo dotó de una falsa unidad. Pero aún cuando el arte de las últimas déca-

das pueda bien reconocerse como ajeno a los afanes totalizadores que emanaron del proyecto moderno, su vocación experimental y autoreflexiva, vale decir el hecho de que hoy más que nunca el arte sea el tema del arte, convierte al arte contemporáneo en una manifestación extremadamente nítida de la conciencia autocrítica con la que identificamos parte esencial del ánimo moderno. No se trata de la conciencia autocrítica intradisciplinar a la que se refería Greenberg, sino a una conciencia que es capaz de incorporar y tensionar una serie de interferencias — disciplinares, culturales, mediáticas, etc. para mejor definir su campo de acción.; no el campo de la pintura, la instalación o el video arte, sino el campo del arte.

El arte contemporáneo —antes que el discurso que de él se ocupa— es el que ha desplegado ante nuestra vista el intrincado devenir de lo moderno y de paso también el complejo rumbo de lo llamado, *grosso modo*, arte tradicional. Re-actuando lo moderno, el arte contemporáneo ha puesto de manifiesto que la marcha de la historia del arte no sigue un curso lineal progresivo, como había dictaminado el modelo al que hemos referido, sino antes bien deambula por una senda indicada por el recordar, el repetir y el reelaborar.

María Elena Muñoz Méndez
Marzo, 2006