

LA ORIGINALIDAD BAJO SOSPECHA VS. EL MITO DEL MÉTODO

MARÍA ELENA MUÑOZ

La crítico norteamericana Rosalind E. Krauss ha hecho importantes contribuciones para la comprensión del arte moderno y contemporáneo. No pretendo discutir aquí el conjunto de esos aportes. Lo que me interesa, más bien, es comentar la condición de posibilidad de un proyecto soberbio —como es el de denunciar los mitos que la historia del arte moderno ha construido— cuando se defiende una militancia tan fundamental con un cierta opción metodológica. Para ello me voy a referir particularmente al ensayo que da nombre a su libro *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*¹. Tan prometedor título suscitó en mi una esperanza: la de encontrar en él un argumento que contradijera eficazmente la comprensión institucionalizada de las vanguardias, que realmente pusiera en entredicho el culto a la originalidad que ellas y la crítica que las consagró reclamaron como registro de marca.

El mencionado ensayo se centra en un aspecto parcial del comportamiento vanguardista que se refiere a la categoría de obra de arte y no, a las proposiciones programáticas

¹ Rosalind E. Krauss : «La originalidad de la vanguardia», en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Alianza Editorial, Madrid 1996.

de la vanguardia. La originalidad de la que ella habla es la de la obra auténtica, única e irrepetible y no la originalidad del discurso artístico del alto modernismo. Sin duda, esta parcialidad del análisis se adecua mejor al método por ella defendido², pero sospecho que resulta insuficiente a la hora de corregir lo que ella llama la lectura *errónea* que ha instalado los mitos modernos. La mirada acotada que ella dirige, no sólo opera en el aislamiento con que se analiza la cuestión de la originalidad, sino en los ejemplos que prolijamente selecciona para ilustrar sus tesis: en el caso de la vanguardia histórica, la práctica de las retículas y, en el caso de la posmodernidad la obra de Sherrie Levine.

Contra el modelo historicista³, temporal, diacrónico —culpable de la promoción de una “serie de mitos a través de los cuales se fundamenta una interpretación errónea del arte de los últimos ciento treinta años”⁴— Krauss adhiere a un método estructural sincrónico. Éste proveería una fórmula de comprensión transhistórica, más allá de las limitadas nociones de coherencia estilística, lógica formal o causalidad biográfica o histórica, dejando atrás la concepción de la obra como organismo para reemplazarla por la de estructura (sistema de sustituciones).

Pero ¿es acaso la denuncia de la originalidad como *mito* algo que dicho ensayo alcance a cumplir?. No lo creo. A lo

² Lo que Krauss defiende, básicamente, es la validación del método (nunca claramente especificado) por sobre los juicios de valor en la actividad crítica.

³ Uno de los argumentos comunes dentro de la diversidad que constituye el pensamiento postestructuralista es la crítica al historicismo, el cual puede definirse grosso modo como una corriente que defiende el establecimiento de conexiones causales entre distintos momentos de la historia.

⁴ R. Krauss, op. cit.

menos en el sentido que pudiese haberse esperado. Lo que atenta contra dicha empresa desmitificadora, suponiendo que ella es posible, es la adhesión irrestricta de Krauss a una determinada perspectiva metodológica. La incompatibilidad fundamental está en el matrimonio de la autora con cierto pensamiento *postestructuralista*⁵. Ella es la causa por la cual una efectiva desmitificación no tiene lugar: es tal compromiso y su consecuente privilegio del *texto* por sobre el *contexto* el que limita su mirada sobre el fenómeno de las vanguardias. Su vista se fija en un problema, no para ponerlo en relación con otros, sino para analizarlo aislada y esterilizadamente.

¿Acaso estamos asistiendo con Krauss al reemplazo del determinismo historicista por un determinismo metodológico? Si es así, no sería del todo justo de adjudicarle sólo a ella esta responsabilidad. No obstante, lo que me interesa aquí poner en cuestión es la operancia que esta aplicación particular del método —de procedencia marcadamente derrideana— exhibe para desmentir el mito más arraigado de todos los que se han construido para comprender a la vanguardia; a saber, el que desde una ideología progresista (moderna) la entiende como superación positiva de la tradición.

Para empezar, es necesario suponer que la crítica oficial del arte a la cual Krauss intenta desafiar y de la que quiere tomar distancia a costa de la adopción de un mode-

⁵ La cursiva subraya el carácter provisional del término. Al parecer la misma idea de un postestructuralismo corresponde a una invención generada en el espacio crítico norteamericano hacia fines de los sesenta. "El postestructuralismo es un término que no tiene vigencia en Francia", según J.A. Miller (teórico francés discípulo de Lacan), quien agrega: "el postestructuralismo no forma un conjunto como no sea un conjunto de la dispersión". J.A. Miller *Matemas II*. Manantial. Buenos Aires, 1990.

lo europeo, es la que pertenece a su propia herencia cultural; es decir, la tejida por los historiadores y críticos norteamericanos, ya que es ésta la que después de la Segunda Guerra asume el tono de lectura oficial y señala los criterios desde los cuales comprender el fenómeno de las vanguardias⁶. Es necesario recordar que fue desde Nueva York desde donde se instaló la noción que eleva el valor de lo nuevo hasta la cumbre identificándolo con la idea de progreso y por ende, con la de modernidad. Es desde allí de donde se reconoce la necesidad de dar la bienvenida a las vanguardias en función de potenciar la imagen de la ciudad, y la nación como líderes del mundo moderno. La apertura del MoMA en 1936 fue la señal más clara que mandó la institucionalidad artística estadounidense para establecer, a partir de entonces, que los parámetros de comprensión del arte moderno habrían de emerger desde la más moderna de las ciudades. Desde allí se instaura la lectura sesgada, según la cual la vanguardia es progresivo experimento formal, y donde se excluyen las consideraciones políticas y éticas que la animaron. En otras palabras lo que se defiende es la idea oficial de vanguardia como apología de lo nuevo, como ruptura frente a la tradición, como estadio superior de un proceso evolutivo.

Para establecer su argumentación, la autora hace propio el reconocimiento de un hecho largamente sabido: esto es, que la obra de arte vanguardista pone en entredicho el *valor* del original, la noción de obra única, irrepetible. Este valor, cuyo cuestionamiento estuvo promovido por las posibilidades de la reproducción mecánica y la consecuente legalidad de la *copia* o la serialización, exhibe su debilitamiento y relativización en producciones del cubismo ana-

⁶ Algunas referencias concretas de Krauss hacen mención a C. Greenberg, W. Rubin, A. Barr y R. Rosenblum, entre otros.

lítico, en la práctica del collage y especialmente en el ready-made. Pero también de ello hablan, como bien señala Krauss, los procedimientos que insisten en la reiteración de una fórmula (retículas) como es el caso del neoplasticismo o el suprematismo. De hecho, ella toma el caso de las retículas como paradigmático puesto que este ejemplo le permite afirmar su argumento central en torno a la negación que la vanguardia habría hecho del valor de la repetición.

Ahí reside precisamente lo curioso de su planteamiento: esta subversión del valor del original habría sido ignorada —o negada— por sus protagonistas. Es decir, habría operado subterráneamente a contrapelo con el deseo de la vanguardia por salvaguardar la autenticidad y originalidad de sus productos. Dicho de otro modo, en el binomio *original/copia* la vanguardia aparecería privilegiando al primero de los términos confirmando la depreciación del segundo. El ejemplo de las retículas, elevado a categoría central del discurso vanguardista, se vuelve muy productivo para Krauss. La retícula, examinada aisladamente de sus aplicaciones concretamente constructivas, es decir, únicamente como problema de la pintura, exhibe menos abiertamente que otras manifestaciones vanguardistas el deseo de subvertir el valor de la obra única. Es más, expresamente plantea la relevancia de evocar un nuevo comienzo, la organización pura de la superficie pictórica descontaminada del mundo y supuestamente de cualquier narración: “la superficie reticular es la imagen de un comienzo absoluto”. Sin embargo, afirma Krauss acertadamente, “nadie puede atribuirse haberla inventado, y cada vez que uno la despliega, resulta extraordinariamente difícil ponerla al servicio de la invención. Por ello, al examinar las carreras de los artistas que más se han comprometido con la retícula, vemos que desde el comienzo que se someten a ella su obra deja virtualmente de evo-

lucionar y se caracteriza por la repetición”. Lamentablemente la profesora Krauss, deja absolutamente in examinadas otras manifestaciones del arte vanguardista donde la devaluación del original estuvo mucho menos oculta, menos reprimida, por no decir abiertamente declarada.

Nadie puede desconocer que la desacralización de la obra única fue iniciada por la vanguardia histórica. Krauss no hace otra cosa que reafirmarlo, pero lo hace como si se tratara de un descubrimiento reciente adjudicable al despliegue de unos ciertos instrumentos críticos y no a la conciencia de los propios actores de la vanguardia. En su interpretación ve a este proceso desvirtualizador de la obra única como una especie de discurso subyacente que el vanguardismo reprimía, en favor del discurso de la originalidad. Sorprendentemente, la autora sugiere que el reconocimiento de este discurso subyacente —el discurso de la copia— sólo se habría hecho evidente por obra y gracia de los recursos metodológicos del postestructuralismo, modelo de pensamiento que Krauss identifica linealmente como la producción crítica posmoderna. Es más, este discurso de la copia o la valorización significativa de las posibilidades de la repetición que se observa en la producción artística posmoderna, sólo habría sido posible una vez instalado y difundido el aparato crítico responsable de su revelación, el único en condiciones de evidenciar el *desliz* en el discurso vanguardista y exponer a la luz el término reprimido del binomio.

Tal vez sea esto último lo que le impide reconocer a Krauss el papel del Pop Art en la validación de la copia, puesto que la emergencia de dicha corriente precede en el tiempo a la difusión de la teoría crítica francesa en círculos norteamericanos. Uno se pregunta, ¿Cómo no admitir que fueron precisamente los artistas pop norteamericanos —Warhol particularmente— los que explotaron el poder

significante de la serialización, de la cita, de la imagen ya vista, los que incorporaron el uso de técnicas mecánicas de reproducción en la concepción misma de la obra, confirmando las *profecías* de Benjamin?, ¿No será que pese a todo el esfuerzo por separarse de su mentor, Krauss hereda el desprecio hacia el Pop sentido por Clement Greenberg, quién descartaba toda manifestación *cercana* al kitsh y la cultura de masas (cultura sucedánea)? ¿Será que ella comparte el complejo de inferioridad experimentado por la intelectualidad norteamericana respecto a su tradición local, vernácula, provinciana y *atrasada* en comparación con las producciones del alto arte europeo? ¿Acaso es que Krauss extiende ese complejo a la tradición crítica de su país la cual ella percibe como desfasada respecto de los *avances* metodológicos de la teoría europea (francesa)?

Es cierto que es el arte de la posmodernidad el que logra un mayor rendimiento de las posibilidades de la reproducción. Justamente por ello el Pop —corriente inaugural del arte posmoderno— debería ser el ejemplo más nítido a citar. Pero, incomprensiblemente, es omitido por la autora, *reprimido*, para hablar en los términos que la seducen tanto. De hecho para ejemplificar este rendimiento Krauss recurre a unas obras de la fotógrafa Sherrie Levine que consisten en fotos pirateadas de otros autores (fotografía directas de otras fotografías). La obra de Levine según nuestra autora, aparecería graficando algo así como el paso desde un escenario moderno a uno posmoderno, “ En la medida en que la obra de Levine deconstruye explícitamente la noción moderna del origen, su esfuerzo no puede contemplarse como una extensión de la modernidad. Es al igual que el discurso de la copia, posmoderno, y por tanto, tampoco puede considerarse vanguardista”. En otras palabras, lo que se defiende aquí es la idea de que el giro hacia lo posmoderno estaría dado por el triunfo del discurso de la copia.

No cabe duda de que ha sido en los últimos cuarenta años cuando el valor del original se ha puesto más agudamente en crisis, pero ello no quiere decir que la vanguardia histórica —la cual acaba con el surrealismo— haya ignorado las implicancias que la destrucción del aura de la obra acarrea. Por el contrario, los artistas de vanguardia sabían expresamente que este socavamiento del valor de la obra única era una de sus armas más eficaces para subvertir el concepto de arte y la institucionalidad artística vigentes. A la luz de la historia, unas pocas interrogantes pueden ser útiles para dudar de la inocencia de los operadores de la vanguardia: ¿Es posible pensar que Malevich insistía en la defensa del valor único después de haber realizado múltiples versiones de su “Cuadrado negro sobre fondo blanco”? ¿Podemos creer que Moholy-Nagy no estaba problematizando con la idea de autoría cuando encargaba por teléfono sus trabajos seriados a una fábrica de rótulos esmaltados?, ¿Es consistente afirmar que las vanguardias constructivas seguían defendiendo el carácter único de la obra cuando sus propuestas suponían la producción serial en sus extensiones hacia el diseño y la arquitectura? o ¿Podemos suponer que Duchamp no sopesó el hecho de que sus ready-mades constituían la apuesta más radical contra el valor de la obra única? ¿Acaso él no tenía claro que sus procedimientos de selección, descontextualización y proposición de objetos de fabricación industrial estaban provocando el desplazamiento de la valorización de la *obra* hacia la puesta en valor de la *ideación*?

No es que la vanguardia negara la subversión de la obra original que ella misma estaba promoviendo. Lo que ocurrió, más bien, fue que dicha subversión fue una más de las estrategias con las que la vanguardia estaba formulando una crítica a la institución del arte y en ese sentido, no aparece como una cuestión cuya importancia se haya

perfilado con suficiente nitidez. El debilitamiento del valor del original no fue un hecho aislado, no operó ajeno a la crítica a los conceptos de producción artística, al papel y el lugar del mismo artista y al cuestionamiento a los aparatos de difusión y consumo del arte. La interpretación de Krauss —la de la represión del discurso de la copia de parte de la vanguardia— sólo es posible si se aplica un método aséptico (incontaminado históricamente) como el que ella sustenta.

Lo que ella no señala, resguardándose del determinismo *historicista*, es que la desvalorización del original se enmarcó en un proyecto más amplio del cual participaron de una u otra forma todas las vanguardias: el de restituir la obra de arte al dominio de la praxis vital. En otras palabras, el proyecto que critica y construye la necesidad de abolir la autonomía del arte⁷.

Es cierto que la vanguardia promovió un *discurso de la originalidad* pero éste no se contradice con la relativización del valor de la obra única. Ello porque la originalidad defendida por la vanguardia no se refiere al estatuto de la obra, insisto, sino a la reformulación en el ámbito de lenguajes y proposiciones de acción. Lo que el discurso de la vanguardia defendió fue la pretensión de absoluta novedad, el valor provocador, el carácter transgresor y subversivo de las propuestas respecto de las convenciones vigentes.

Aunque no me interesa apoyar ni promover una gran narración, creo que vale la pena insistir en ciertas *generalizaciones*.

⁷ Con todo lo problemático que puede resultar el trabajo de Peter Bürger (*Theory of the Avant-Garde*. University of Minnesota Press, 1992) respecto a su comprensión de la vanguardia como fracaso, su tesis de que la vanguardia constituye la negación de la autonomía del arte parece todavía válida como concepto englobador de la diversidad de movimientos alto modernistas.

dades respecto de la vanguardia⁸. El llamado futurista a quemar los museos y las bibliotecas, el ataque dadaísta contra la institucionalidad artística, la utopía estética del neoplasticismo, etc. eran portadores de la idea de destrucción del pasado y la afirmación del futuro. Así todo la protesta vanguardista no fue un reclamo contra la tradición, sino una protesta moderna contra la misma modernidad. Contra la idea romántica de creación, contra la solemnidad idealista del neoclasicismo, contra la subordinación naturalista, contra el tecnicismo impresionista, pero sobre todo contra un sin sentido: el resultante de la falta de función que en la sociedad moderna afectaba al arte y el artista. Fue en el seno de esa crítica donde el valor fetichista de la obra única y original tenía que ser desvirtuado. ¿No era ese acaso uno de los valores que el propio arte moderno defendía?

Lo *nuevo* fue un arma que la heroica vanguardia quiso descargar contra las concepciones artísticas correspondientes a la sociedad burguesa. Pero esto *nuevo* no tuvo nunca un valor en sí mismo, sino que debe entenderse en el marco del gran proyecto de abolición de la autonomía. La reformulación de lenguajes, la apertura hacia otros medios y soportes se apoyaba en la idea de disolver el arte en el dominio de la vida. Todo ello basado en la creencia de que esta disolución podría impulsar un cambio social de tono emancipatorio.

Es precisamente el no-reconocimiento de esto último lo que indujo por mucho tiempo a la crítica a mantener un

⁸ Admito como vanguardia a aquellas manifestaciones que se produjeron en Europa durante la primera mitad del siglo XX. Sitúo la aparición de las post, neo o tardovanguardias después del traslado del epicentro cultural de París a Nueva York y a la paralela consagración e institucionalización del altomodernismo.

discurso donde la vanguardia se entendía como *avanzadilla*, como un torrente que iba derribando a su paso más y más convenciones artísticas, instalándose como encarnación misma del progreso cultural. La misma falta de reconocimiento aparece en el texto de Krauss; la suya es otra estrategia sanitizadora, no muy diferente a la que el aparato crítico norteamericano construyó en otro momento.

La vanguardia no defendió la condición de la obra única. Tal defensa fue tarea de las proposiciones artistas que emergieron asociadas al proyecto moderno iluminista ("dato" que Krauss convenientemente pasa por alto). Por lo tanto, la verdadera sospecha que recae sobre la originalidad de las vanguardias debiera rastrearse en otra parte, usando un lente de mayor alcance. Lo sospechoso es la condición *demiúrgica* que las vanguardias reclamaron como si sus proposiciones pudieran ser realmente entendidas como fruto de la utopía de la tabula rasa, como si se tratara de auténticas creaciones *ex nihilo*.

La originalidad de las vanguardias no se desmiente por su efectiva puesta en crisis del valor del original. Si suponemos una falsa originalidad, ésta no puede sino más que revelarse sobre la base de un criterio transhistórico, que es justamente aquel que Krauss defiende pero no aplica, a lo menos en este específico ensayo⁹.

⁹ Así es posible reconocer que el expresionismo, por ejemplo, no sólo reactiva las poéticas sombrías del medievalismo y la autoexpresión romántica, sino que también sintetiza soluciones formales propias de la era pre moderna (románicas, etc) con la aventura del lenguaje pictórico que operó de la mano del impresionismo y sus post derivados. El cubismo continua la línea de investigación de un pintor moderno que se definía como el *primitivo* de un arte nuevo y haciendo esto redescubre la rigurosidad constructiva del clasicismo, al tiempo que habilita las convenciones del arte africano y otras fuentes primitivas. El

El proyecto vanguardista se construyó más como diálogo con el pasado que como ruptura contra él. Sus mecanismos de crítica a lo moderno estuvieron ancladas en concepciones del mundo y formas de representación pre-industriales, pre-burguesas, pre-modernas, promoviendo una historia de *futuros anticipados y pasados reconstruidos*¹⁰. La tesis de la integración arte y vida sólo tiene de nuevo eso: el haber sido postulado como tesis, en circunstancias en que,

neoplasticismo reconstruye los ideales clásicos de orden y equilibrio y los conjuga con los ancestrales principios de la abstracción para hallar así la fórmula de un arte puro, incontaminado de sensibilidad mundana. El dadaísmo reeditó la práctica del ritual para convertirlo en arma de provocación. La instrumentalización de nuevas técnicas y lenguajes, como el fotomontaje, y nuevos conceptos como el de la obra inorgánica hallaban una justificación ética y política como estrategias para promover el reencuentro entre vida y arte. La Bauhaus se edificó sobre el modelo de la catedral gótica, obra de arte total, perteneciente a un tiempo en que la forma simbólica encontraba sentido en el seno de la vida social. Para los constructivistas el artista debía estar al servicio del bien común. La propuesta del artista-constructor era un desafío a la idea moderna del genio inspirado. El surrealismo hurgó en el reino de los mitos, de las zonas oscuras, de referencias ancestrales, buscando ser la imagen de lo invisible y de lo culturalmente reprimido. El mecanismo romántico de la inspiración vuelve disfrazado de automatismo. en la base de todo su programa yace un anhelo libertario que sólo puede encontrar su curso, venciendo los mecanismos represivos introducidos por la propia modernidad y reviviendo las formas primigenias, incontaminadas, de estadios culturales pre-modernos (arcaicos o contemporáneos fuera de la órbita occidental).

¹⁰ La frase pertenece a Hal Foster y se refiere a las relaciones de continuidad entre modernismo y posmodernismo. Considero que también es útil para describir el fenómeno de las vanguardias y sus persistentes retornos. Hal foster: *El retorno de lo real*. Ediciones Akal. Madrid, 2001.

durante gran parte de la historia aquella relación era, por así decirlo, *natural*.

Negar las continuidades o recuperaciones históricas delata una todavía persistente fe en el progreso; supone que el arte avanza y en ese avance se supera. Es el correlato crítico de la consagración de lo nuevo en las poéticas de vanguardia. Aunque los juicios de valor se intenten omitir, el valor de lo nuevo sigue instalado como valor supremo. Sólo así puede atribuírsele el carácter de fraude —dado por la supuesta negación del discurso de la copia— a muchas experiencias vanguardistas. Ello es lo que justifica la virtual desmitificación de la vanguardia, ya que se intenta demostrar que no habría cumplido con su cometido *rupturista*, con romper con el credo de la obra única. El problema es que en el asunto de la originalidad la autora yerra en el blanco. La originalidad de la vanguardia *sí* es un mito. Pero su carácter de tal no tiene que ver con el estatuto de la obra única, auténtica e irrepetible —que según Krauss la vanguardia quería salvaguardar— sino con la naturaleza de sus poéticas, con sus estrategias de lenguaje, de proposiciones de acción que lejos de ser inéditas, tuvieron su anclaje en antiguos, incluso arcaicos modos de ser del arte, tan antiguos que remiten aquellos momentos en que el arte no era ni siquiera eso: arte.

Establecer las filiaciones entre el arte de vanguardia y otras formas de arte no significa de ninguna manera restarle mérito a sus producciones ni despojarlo del derecho a experimentar su presente. Hacerlo sería, nuevamente, colocar toda la responsabilidad en el valor de lo nuevo. Por el contrario, posibilita el reconocimiento de la capacidad de la vanguardia de apropiarse, dialogar, problematizar con la tradición —en un sentido amplio— para complejizar y finalmente enriquecer sus propias contribuciones. Las pro-

posiciones alto modernistas respondieron a su tiempo combinando diversamente viejas soluciones, provocando asociaciones que sí pueden definirse como innovadoras.

El mito no está en la falta de reconocimiento por parte la vanguardia del discurso de la copia. Menos aún reside allí la distinción entre arte de vanguardia y arte posmoderno. Lo que realmente evidencia esa condición —la de mito— es aquella visión oficial del alto modernismo como expresión del progreso, visión que como ya he comentado, se promociona precisamente dentro del aparato crítico norteamericano.

Esta noción permanece in cuestionada por Krauss. Su insistencia en lucir el modelito francés revela su urgencia por estar a la altura en lo que a discurso teórico se refiere y le impide desafiar la lectura oficial, aquella lectura que ella llama *errónea* del arte moderno, que no es otra que la mirada norteamericana, instalada en los tiempos de la posguerra. Una lectura pragmática, funcional a unos ciertos intereses. Krauss defiende otros, no menos relativos e implementa estrategias que, pudiendo ser muy productivas, devienen muy limitadas cuando están al servicio de empresas altamente pretenciosas.