

ENSAYO

EL FUTURO QUE FUE*

Robert Hughes**

¿Cuál es el saldo de la actividad artística de los años 70? ¿Cuál fue su aporte y cuál su deuda? ¿En qué medida esa década terminó por cerrar —como lo cree el autor del siguiente ensayo— un largo capítulo de la historia del arte que se inició antes que el presente siglo?

Hay numerosos dilemas, conjeturas, ironías y desmistificaciones envueltas en el planteamiento de Robert Hughes. Su diagnóstico señala que se han desplomado diversas utopías que animaron al arte de los últimos cien años a fuerza de radicalizadas negaciones y destituciones. El ciclo cumplido fue frenético y, a su juicio, terminó poniendo en duda tanto las nociones de vanguardia como la presunta vocación profética de los artistas, entre otros conceptos fundamentales.

Sucesivamente desacralizado por la burguesía, arrastrado a espacios límites por el experimentalismo y la desesperación de los propios artistas, profanado por la voracidad del mercado, ¿qué es lo que subsiste del arte de este tiempo? ¿Cuáles son sus energías, estando aparentemente concluida la odisea del modernismo?

Las respuestas de Hughes son controvertidas, pero tienen una lucidez envidiable.

Los años 70 se han ido, pero, ¿dónde está su arte característico? Nadie parece saberlo. Todos recuerdan aún el aspecto del arte de los años 60. Era semejante al gigantesco Ratón Mickey de Claes Oldenburg, o a los Museos Guggenheim de escamas metálicas, cons-

* Publicado bajo el título "The Future That Was" en *The Shock of the New*, Capítulo VIII (Alfred A. Knopf, New York, 1981). Traducido y publicado con la debida autorización.

** Crítico de Arte. Autor de *Art of Australia* y *Heaven and Hell in Western Art*. Crítico de la revista *Time* y autor de numerosos documentales de televisión. Uno de ellos sirvió de base al libro *The Shock of the New*

truidos por Richard Hamilton; se parecía a las "conservas" de Andy Warhol, a los frisos minimalistas de Kenneth Noland, a las cajuelas todavía más mínimas de Donald Judd, o a las tiras cómicas sobredimensionadas de Roy Lichtenstein. Piezas como las mencionadas tienen ahora algo de un aire de época, de algo destinado al consumo inmediato: ¡Bébeme!, como decía la etiqueta en la botella de Alicia; un arte de iconos rápidamente asimilables, que esperaban ser ingeridos y agotados en cortos estallidos, como efectivamente ocurrió.

El arte de los 70 carece de un "look" tan homogéneo. No fue una década para movimientos. Los movimientos pertenecían a los 60: Op, Pop, campo-cromático, minimalismo, etcétera. Alrededor de 1975, todos los ismos eran espejismos del pasado, mientras las únicas personas que hablaban sobre movimientos —y eso con más deseos que esperanzas— eran los comerciantes de arte, que echaban de menos un suministro más regular para mantener funcionando el mercado. Los años 60 produjeron estrellas mundiales del arte con la incontestable frecuencia de un niño que vacía una bolsa de lentejuelas. En los años 70 no hubo estrellas del arte, a excepción, quizá, del macilento y siempre moralizante Joseph Beuys, en Alemania. La mayor parte de la gente estaba vacunada contra el modernismo tardío merced a una exposición demasiado prolongada a sus efectos. Los 60 habían sido años de ortodoxia y rigideces en competencia, pero los años 70 fueron pluralistas; cualquier tipo de arte halló de la noche a la mañana un espacio propio para existir. La idea de un "torrente —o corriente— principal", acariciada por la crítica formalista de los 60, desapareció en la arena: "Al final el Dodo dijo, 'todos han ganado y todos deben obtener premios' ". Y si bien la década produjo arte de mérito, obras bastante interesantes, en efecto, lo más extraño que ocurrió fue un acuerdo en un nivel inferior al del arte mismo: que el modernismo, que se había constituido en el movimiento cultural de Europa y de los Estados Unidos por cien años, había pasado, y se hallaba en vías de convertirse en el estilo de una época; que estamos al final, como escribió el crítico de arte norteamericano Hilton Kramer en un ensayo mercedadamente influyente, publicado en 1972 bajo el título de *The Age of the Avant-Garde*.

Hacia 1979 se había esfumado la idea de una avant garde. Esta repentina metamorfosis de uno de los clichés más populares de la crítica de arte en una palabra aún inexistente, tomó por sorpresa a más de alguno. Para aquellos que todavía pensaban que el arte tenía alguna función práctica revolucionaria fue tan desconcertante como la evaporación de la izquierda radical norteamericana después de 1970. Pero las ideas existen mientras la gente las usa y ya alrededor de 1976 avant-garde era un término inútil: la realidad social y el comportamiento real lo habían tornado obsoleto. El ideal de renovación social a través del desafío cultural había durado cien años, y su evaporación marcó el fin de toda una relación del arte con la vida, relación ansiosamente buscada pero no alcanzada.

La esencia del mito de la avant-garde es que el artista es un pre-

cursor; la obra de arte genuinamente significativa es aquella que prepara el futuro. El foco tradicional de la cultura, por otra parte, tiende a tratar al presente (a los artistas vivos) como la culminación del pasado. Un ejemplo familiar para nosotros es aquel del artista y cronista del siglo dieciséis, Giorgio Vasari, padre de la historia del arte, entregándonos su versión del desarrollo del arte, en el sentido de que se arrastró desde sus burdas barbaridades góticas (como él las veía) hacia el perfecto modo de representación resumido en un nombre, el del divino Michelangelo Buonarroti, síntesis viviente de la antigüedad y de lo "moderno". Si bien la época de Vasari estaba saturada con la influencia de Michelangelo, Vasari igual no se atrevió a llamar a Miguel Ángel "precursor" de alguien o de algo. El culto del precursor significa que uno sustituye una presunta —y por tanto imaginaria— relación entre el presente y el futuro por la tangible y perceptible relación entre el pasado y el presente. Con todo lo lento que pueda parecer, el proceso mediante el cual el pasado se absorbe en el presente al menos opera en favor del artista viviente: le confiere a él o a ella una solidez, una situación espacial, mientras que el papel del precursor, llevado a sus límites, convierte al artista en un expediente histórico cuyo papel ha de ser menos existir que ayudar en la tarea de llegar a existir. El o ella se ven atenazados en un paréntesis entre el pasado muerto y el futuro todavía no nacido, y ese papel ha obsesionado a la cultura modernista durante el último siglo.

¿Dónde comenzó? La idea de una avant-garde cultural era inconcebible antes del 1800. Fue alentada por el surgimiento de la burguesía europea y sus creencias liberales. En un mundo en el cual el gusto de las cortes, fuesen religiosas o seculares, determinaba el mecenazgo, no podría haber surgido la idea de una innovación "subversiva" como base del desarrollo artístico. Tampoco podría haber surgido la idolatría romántica de los poderes creativos del artista. No fue hasta el siglo XIX, en el que Dios comenzó a morir de veras, cuando sus cualidades de omnipotencia y autosuficiencia pudieron ser trasladadas a la figura del pintor o del escultor, así, el arte mismo pasó a convertirse en un sustituto de la experiencia religiosa. El hecho de que el significado de las obras de arte debiera ser controlado por el mecenazgo y, en consecuencia, por el dogma, la ideología y las necesidades políticas, fue simplemente uno de los donnes del trabajo creativo antes del triunfo de la burguesía, en 1789, y no en absoluto una intolerable invasión del ámbito del artista.

¿De dónde se obtenía en la Florencia del siglo XV o en el Flandes del XVII la información necesaria sobre el mundo y las claves de su interpretación? No de las revistas o periódicos, que no existían entonces; tampoco de los libros, dado que la mayoría de los europeos eran totalmente analfabetos y las habilidades de Gutenberg y de Aldus sólo beneficiaban a una mínima fracción de la sociedad, aquella fracción de la fracción superior que podía tanto pagar como leer un texto de limitada edición y oneroso empaste.

Antes de que la revolución industrial mecanizara las prensas del mundo, la idea de alfabetización masiva no pasó de ser una idea, y no siempre una idea bien mirada. Eso dejaba dos canales de información: la palabra hablada (que incluía todo, desde el cotilleo de la plaza del pueblo hasta la elevada retórica de la tribuna y del pulpito) y las imágenes visuales: la pintura y la escultura. A ello se debe, entonces, el importantísimo papel jugado por el arte didáctico—desde las iluminaciones medievales, pasando por los grandes ciclos de frescos del siglo XVI, hasta los iconos políticos seculares como *El juramento de Horacio* de Jacques-Louis David— en la determinación no sólo del gusto público sino que también de las convicciones sociales y religiosas de las masas. Bajo tales condiciones, obras de arte cuyos mensajes no tienen para nosotros más realidad que un cuento de hadas (pensemos en *La leyenda de Santa Ursula* de Carpaccio), podían adquirir, para su público, la fuerza de la historia y la urgencia de la revelación. Hacían tangibles y creíbles las leyendas, insertándolas incondicionalmente en las vidas de sus espectadores, imponiendo creencias y alterando así el comportamiento. Ese fue siempre el papel que le correspondió al arte público; y uno de los primeros pasos para comprender a un gran artista público como Gianlorenzo Bernini —ese amplificador en mármol del dogma papal del siglo XVII— es tener conciencia de su absoluta aceptación de la doctrina. No hubo ángulo de refracción entre sus ideas y las de los Papas, de Urbano VIII a Alejandro VII, sus mecenas. Si hubiera habido tal ángulo de refracción, hoy no tendríamos ni Baldacchino ni Plaza de San Pedro.

La avant-garde se originó en otro tipo de mecenazgo y en un clima de expectativas diferente: el triunfo de las clases medias europeas y el advenimiento de la democracia capitalista. Mientras el signo cultural de los antiguos régimes había sido la centralización del gusto aceptable, el mercado libre halló su equivalente, en la esfera del mecenazgo, en el salón, forma básica de la presentación de las obras de arte en la Francia del siglo XIX. En lugar de ver la obra de un solo artista, escogida como voz ejemplar por un soberano o un pontífice, uno podía acudir a un salón y descubrir allí una verdadera Babel de imágenes, estilos y modos en competencia. Dentro de ciertos límites, la carga de la opción estética —lo que uno prefería mirar y juzgar como algo superior perteneciente al arte— fue colocada directamente sobre la espalda de quien acudía al salón, carga que nunca llegó a sentirla el feligrés que contemplaba un Juicio Final en su parroquia local. El salón alentaba las comparaciones; la obra encargada, la fe. El público burgués no inventó el salón; el primero de ellos fue abierto a instancias de Colbert y bajo los auspicios de la Académie Royale, en 1667, pero sí creó los permisos en cuyo marco la variedad artística que llegaría a expresar el salón hacia 1820 podía fermentar y nutrir a la vanguardia. Como destaca Hilton Kramer, la idea de que la avant-garde y la burguesía eran

enemigos naturales y empecinados constituye uno de los menos útiles mitos del modernismo.

La relación de la avant-garde con la clase media es enormemente complicada porque, como casi todas las cosas en la cultura moderna, ha sido tan cambiante. El desafío inicial siempre se resolvía en un abrazo, dentro de una misma generación. Es un gran error de la historia, tanto de la del siglo XIX como la del siglo nuestro, insistir en la noción de una avant-garde en permanente guerrilla cultural realizando ataques furtivos a las fortalezas de la clase media. En realidad, eran más bien como una familia, en la cual había conflictos generacionales.

"Hypocrite lecteur, mon semblable, mon frere", el burgués, blanco y enemigo nominal de la avant-garde, era también su público principal. Todo el mundo sabe algo acerca de la nube de escándalo e injurias que se precipitó sobre los impresionistas en los años 70 del siglo anterior. ¿Pero quiénes se constituyeron en el público de las obras de Monet y de Renoir? Nadie más sino los hijos de los antiguos escarnecedores burgueses, para quienes esas vistas idílicas y pletóricas de luz se convirtieron en un paisaje de la mente, en un paraíso terrenal. El impresionismo fue creado por la clase media para la clase media, tal como las boiserías del Rococó fueron labradas por artesanos para aristócratas. A su vez, los coleccionistas encantados con el impresionismo se burlaron de los cuadros fauve de Matisse en 1905, cosa que no hicieron sus hijos. Y así siguieron las cosas; el público generalmente estaba a la zaga del arte en una generación, pero no en más, hasta alcanzar el punto, en 1970, en que el público de la clase media finalmente aceptó de una vez para siempre cada aspecto del arte "avanzado", hasta el punto de que la novedad de una obra de arte llegó a ser una de las condiciones para su aceptación. En comparación a los ultrajes que el arte debió sufrir bajo los gobiernos marxistas y nazi, las incomprensiones de las diversas clases medias a partir de la época de Napoleón III, fueron un mero cosquilleo —una negación de favores— a lo más la expresión de un estúpido y burlón gusto pedestre, pero jamás el exilio forzado o el Gulag.

Sin embargo, con todo lo obvia que puede ser actualmente la relación entre la burguesía y el arte de avanzada, no siempre fue así; y, en efecto, el primer empleo "cultural" del término avant-garde (que era un término militar en los manuales estratégicos franceses, significando una partida de avanzada que va delante del grueso de la fuerza e inicia una escaramuza, pero que no juega el papel decisivo en la batalla) fue realizado por el socialista utópico Henri de Saint-Simon, en 1825. En una conversación imaginaria entre un artista y un científico en el libro *Opinions Littéraires* de Saint-Simon, el primero dice que "somos nosotros, los artistas, quienes les serviremos de avant-garde", y reclama para su labor una "función sacerdotal": "El poder de las artes es, en efecto, muy inmediato y muy rápido: cuando deseamos esparcir nuevas ideas entre los hombres, las

inscribimos en mármol o sobre tela". La mayoría de los ciudadanos inteligentes, fueran de derecha o de izquierda, pensaban que el arte podía jugar ese papel. Las ideas de lo que la pintura y la escultura podrían hacer a la gente eran obviamente consideradas como mucho más preponderantes hace 150 años que en la actualidad.

El público del arte moderno fue generado, o precipitado, a partir del público masivo mixto de los salones de mediados del siglo XIX, y el hombre que hizo más para provocarlo —el primer pintor avantgardista representativo, en el pleno sentido de la palabra, que ofrecía tanto novedad como confrontación— fue Gustave Courbet (1819-1877). En Courbet, el amigo de Proudhon (cuya observación de que "la propiedad es robo" sigue siendo un lema indeleble de la imaginación anarquista), aquel socialista comprometido y decidido materialista, la imagen del artista-contra-el-sistema, fue redondeada en todo sentido. Courbet fue el Santo Tomás de la pintura del siglo XIX; no estaba dispuesto a aceptar nada que no se pudiera tocar, que no se pudiera verificar en cuanto hecho físico, en todo su peso, su densidad y encarnación en el mundo. Ciertos aspectos de su arte, sobre los cuales nos deslizamos distraídamente en la actualidad, parecían amenazadores para su público: por ejemplo (para sólo tomar uno entre muchos), su interés en pintar las diferencias de clases precisas de la sociedad rural. Presentaba, así, al público del salón el poco bienvenido hecho de que el campo, lejos de ser un refugio idealizado de las desigualdades de la ciudad, que habían explotado en la Revolución de 1848, podría ser tan explosivo como el propio París, que el proletariado había hecho una metástasis en cuanto a clase y, con su conciencia de clase, se hallaba en todos los rincones de Francia. Fue entonces considerado ora un primitivo, ora un revolucionario, o ambas cosas a la vez, fue visto como "un carpintero o un albañil que, impulsado por su genio innato, decidió un buen día pintar, produciendo de inmediato obras maestras", como escribió sobre él uno de sus amigos en 1851, o también como "un terrible socialista, a la cabeza de una banda de conspiradores".

El propio Courbet disfrutó de esa reputación, particularmente debido a que hacía pareja con su propio egotismo: "Yo soy courbetista, eso es todo", espetó en una ocasión en que se le preguntó a qué escuela pertenecía. "Mi pintura es la única verdadera. Soy el primer y único artista de este siglo. Los otros son aprendices o tontos". Hasta la fecha, ningún artista había adoptado una postura tan firme contra el gusto reinante en su época y ninguno desde Jacques-Louis David había tenido un sentido más acendrado de misión política. Más aún, a diferencia de los grandes artistas de salón que lo antecedieron, Courbet fue capaz de derrochar enormes cantidades de trabajo en una obra destinada a ser imposible de vender, debido a que carecía de un mensaje inmediatamente comprensible a pesar de estar adecuada al tamaño de la pintura histórica oficial: fue su obra maestra, *El estudio de un artista*, de 1855, que él mismo tituló, "una verdadera alegoría, que anticipa un período de siete años de

mi vida artística". Litros de tinta han corrido en las polémicas en torno del significado de esta "verdadera alegoría". En el proyecto, debía ser el Juicio Final de Courbet una separación de las ovejas y las cabras. A la derecha del artista, ante su caballete, situó a "los activistas" como los llamó, "es decir, amigos, trabajadores, amantes del mundo del arte", que incluían a Proudhon, Baudelaire y el crítico de arte Champfleury; a la izquierda, "el otro mundo de la vida cotidiana, el pueblo, la miseria, la pobreza, la riqueza, los explotados y los explotadores, aquellos que engordan con la muerte". "Entre ellos podían distinguirse algunas figuras alegóricas de estados tocados por las urgencias revolucionarias de 1848, personificados por sus líderes populistas: Hungría por Kossuth, Polonia por Kosciuszko, Italia por Garibaldi, etcétera. El hecho de que Courbet fuera masón puede haber contribuido a algunos de los puntos oscuros de *El estudio*. A pesar de sus grandezas políticas, se trata de uno de los productos más sorprendentes del siglo XIX, y no hay pintura que ofrezca más pie para la discusión en torno a su significado hasta que aparece *La novia desvestida por sus pretendientes*, de Marcel Duchamp.

Todo lo relacionado con Courbet parecía atemorizante y fue caricaturizado acordemente: sus puntos de vista socialistas y amigos de izquierda, su contextura corpulenta, sus manifiestos realistas y, sobre todo, su obra vasta, brillante y carente de idealismo. "¿De qué fabuloso encuentro entre un pavo real?", inquirió Alejandro Dumas, hijo, "y la escoria, de qué antítesis genital, de qué exudación grasosa, puede haberse generado esa cosa llamada M. Gustave Courbet? ¿Bajo qué campana protectora, con la ayuda de qué abono, del resultado de qué mezcla de vino, cerveza, moco corrosivo y exabruptos flatulentos, puede haber crecido este impresionante y velludo calabazo, esa barriga estética, esa imbécil e impotente encarnación del yo mismo?". Ya nadie escribe este tipo de cosas en relación al arte o los artistas, y la razón es muy simple: la pintura contenía posibilidades de amenaza social y disturbio intelectual que ya no posee. El lenguaje usado por Dumas fils es del tipo que emplean las sociedades para castigar a sus malhechores, pero ¿quién, un siglo más tarde (Dumas escribió en 1871), se ocuparía de tratar al arte, ese inocuo depósito de inversiones, esa mera valla contra la inflación, como si pudiera amenazar a alguien? Courbet no inventó para sí la credibilidad social del arte; era su legado de siglos anteriores, en los que siempre, y por antonomasia, había servido a la derecha. Pero si bien él cambió la historia del arte, su efecto sobre la historia de la tensión social es obvia, aunque su obra y su vida iluminan esa historia de mil formas. Las luchas entre la izquierda y la derecha en Francia hasta la muerte de Courbet, en 1877, habrían tenido el mismo resultado si no hubieran sido pintados *El estudio*, *Los canteros* o *El Funeral en Ornans*. Pues el arte no actúa directamente sobre la política del modo como el ala "comprometida" de la vanguardia, de Courbet en adelante, esperaba que se hiciese. Todo lo

que puede hacer es proveer ejemplos de sentimientos extremos y modelos de disensión, a menos que simplemente desee confirmar el statu quo.

Sin embargo, la idea de una fusión entre el arte radicalizado y la política radicalizada, de un arte como medio directo para la subversión social y la reconstrucción, ha obsesionado a la avant-garde desde los tiempos de Courbet. A primera vista incluso tiene cierta lógica. Al alterar el lenguaje del arte, se afectan los modos de pensamiento; y al cambiar el pensamiento, se cambia la vida. La historia de la vanguardia hasta los años de la década de 1930 estuvo inundada por reiterados y ulteriormente fútiles llamados a la acción revolucionaria y a la renovación moral, todos emanados de la creencia de que la pintura y la escultura seguían siendo las formas predominantes de la comunicación social. Al articular dichos llamados revolucionarios, algunos de los más brillantes talentos de la vanguardia se condenaron a sí mismos a un permanente autoengaño en relación a los límites de su propio arte. Si bien difícilmente altera sus avances estéticos, hace parecer inflada la leyenda sobre sus actos. Uno está acostumbrado a leer cómo los dadaístas, en el Zurich de la primera guerra mundial, alarmaban a los burgueses suizos con sus contorsiones, poemas fonéticos y azarosos collages del Café Voltaire. Pero su impacto real sobre Zurich fue nulo, causando apenas una ola más en su lago, en contraste con la importancia que han adquirido desde entonces en la historia del arte los relieves dadaístas en madera de Jean Arp. Incluso, cuando el Dada fue politizado después de la guerra, su efecto real sobre la política alemana fue igual a cero y su impacto sobre el pensamiento extremista o radical probablemente fue mucho menor de lo que nos quiere hacer creer la leyenda modernista, a pesar de que los dibujos de George Grosz y los collages de Hannah Höch se cuentan entre los más vividos "souvenirs" que nos han quedado de aquel atormentado momento histórico. Cuando uno de los dadaístas, el Oberdada Johannes Baader, intentó convertirse en una figura pública, fue simplemente tratado como un buen chiste. (No estaban los tiempos para payasos santos; cincuenta años más tarde, Joseph Beuys realizó un viraje político-visionario semejante y con enorme éxito.) El único movimiento de vanguardia de nuestro siglo que efectivamente tuvo algún efecto formativo sobre la política —y aun eso es discutible— actuó sobre la derecha, no sobre la izquierda. Fue el futurismo, cuyas ideas y retórica (más que los lienzos pintados por Baila, Severino o Boccioni) anticiparon algo de la mitología del fascismo italiano. El carácter particular del futurismo, tal como fue delineado por Marinetti antes de la primera guerra mundial, entregó el andamiaje retórico para el advenimiento al poder de Mussolini y preparó la escena para su aparición, con su culto a la velocidad, ala potencia del macho, y con su antifeminismo y elogio de la lucha violenta. Pero esto podría sólo significar que el impacto de la tecnología sobre las mentes más febrilmente nacionalistas-románticas de la Italia de entonces produjo desahogos bastan-

te similares en la política y en el arte. El futurismo surtió escaso impacto sobre las masas italianas, fuente del poder de Mussolini; afectó a los intelectuales y a los periodistas, a quienes tal vez dispuso ligeramente en su favor.

En cuanto al destino trágico de la avant-garde en Rusia, ya sabemos que los constructivistas deseaban cambiar su país a través del arte y del diseño, creando no sólo un estilo, sino que un nuevo hombre "racional"; sabemos que en Rusia se daban todas las condiciones bajo las cuales el arte puede ser políticamente efectivo: analfabetismo, carencia de medios de comunicación masivos, fe en iconos, etcétera; también sabemos que los esfuerzos de un núcleo de artistas soberbiamente dotados habían sido totalmente extinguidos por Stalin hacia 1930.

Las vanguardias artísticas se marchitan bajo los regímenes totalitarios, sean de izquierda o de derecha. Los esfuerzos colectivos de Rodchenko, Lissitzky, Tatlin y el resto sólo fueron posibles, podría conjeturarse, porque no se percataban de cómo era en realidad el leninismo totalitario. Los oligarcas, colectivos o individuales, no gustan de la idea de una vanguardia en las artes, porque crea nuevas élites. Como observó Ortega y Gasset, su primer efecto es dividir; separa al público en aquella parte que comprende y en aquella que no. Esa división no necesariamente coincide con líneas políticas, y por tal motivo puede no adecuarse a los estratos de poder existentes. La vanguardia siempre tendió a generar ese tipo de élites, no necesariamente por poder, dinero o influencia social (aunque estos factores juegan su parte), sino que por mera simpatía, por ese proceso que Goethe llamó "afinidades electivas". Pero esas élites no responden a clases sociales. Son sólo grupos de individuos. El arte de excepción es para su público de excepción una suerte de texto sagrado; su oscuridad liga a la camarilla con el artista, tal como los discípulos están ligados al sacerdote. Lentamente va cristalizando una secta. Su naturaleza fue una vez descrita por Paul Valéry, quien escribió acerca de su mentor poético, Stéphane Mallarmé:

Alguna vez dije a Mallarmé: "Hay aquellos que os culpan, y algunos que os desdennan. Para los reporteros ha llegado a ser cosa fácil entretener al pueblo a vuestras expensas, mientras vuestros amigos agitan la cabeza. ¿Pero no sabéis acaso, no percibís acaso, que en cada ciudad de Francia un joven se dejaría cortar en pedazos por vuestros versos y vuestra persona? Sois su orgullo, su ocupación, su vicio. Ese joven se aísla de todos en su amor por, y su fe en, vuestra obra, tan difícil de hallar, de comprender y de defender".

Ahora bien, buscar ese público, pensar en ese público como el normal y apropiado para el arte de vanguardia, era en realidad dar un paso atrás respecto del ideal del artista como hombre público, que se había encarnado en la carrera de Courbet. Significaba conver-

tirse en el candidato de los partidarios de la excepción y de lo bizarro, no en el de la mayoría. Si bien los contrincantes de Courbet hallaban misterioso y difícil de calificar al público de Courbet, no negaban que era bastante grande; su cantidad misma los preocupaba. Sin embargo, para hombres tan inteligentes como, digamos, Edouard Manet o Gustave Flaubert, les era difícil imaginarse como la voz de su tiempo. Una de las ramas principales de la avant-garde, surgida en el siglo XIX y afincada en el siglo XX odiaba a las multitudes y a la democracia, deseaba ausentarse del agora política y se sentía con pleno derecho a desenvolverse en el marco de lo que James Joyce llamó "silencio, exilio y sagacidad". El ejemplo sobresaliente de este distanciamiento de las metáforas de la revolución entre los vanguardistas franceses fue Charles Baudelaire, quien apareció inesperadamente en las barricadas de 1848 blandiendo un trabuco de dos cañones —hecho misterioso al menos, considerando los sentimientos violentamente proburgueses que había expresado en panfletos anteriormente dados a luz— para inmediatamente después desconocer sus simpatías republicanas y adscribir las luchas callejeras en París a "la locura de la gente corriente y la locura de las clases medias. El amor natural por el crimen". Más tarde, en lo que constituyó una sorprendente ecuación de la democracia con el pecado y la enfermedad, declaró que "todos nosotros tenemos el espíritu republicano en nuestras venas, así como llevamos la sífilis en nuestros huesos; estamos democratizados y sifilizados". Desde el punto de vista del dandy, el arte estaba por sobre la política y debía estarlo, si verdaderamente deseaba desarrollarse. ¿Podía uno realmente crear algo a partir de la comunión democrática con la propia época?

El realismo de un Flaubert, un Manet, un Degas, indicaba que no, y ello fue en parte decidido por la posición social. Estos hombres eran rentiers, y ni la distancia de la muchedumbre que exigía su obra ni el violento rechazo a la época que tantas veces implicaba, para ni siquiera hablar de la gélida perfección de su compromiso con el matiz, habrían sido posibles sin un ingreso privado. Este tipo de realismo era demostrativo, no didáctico. No pretendía mostrar las cosas como podrían ser —el argumento de todo arte político— sino cómo en realidad eran. Su modelo, a menudo invocado por Flaubert, era el procedimiento objetivo del pensamiento científico, y su fin era producir un arte perfectamente límpido, en el cual pudiera reflejarse el mundo. Hay muchas cosas en común entre el inexorable detalle con que se muestra el hastío y la futilidad de la vida de Emma Bovary, y la detalladamente articulada mezcla de reflejos tras la pálida nana en el cuadro *Bar del Folies-Bergere* de Manet, y en cierto sentido ambas obras apuntan hacia las "objetivas" y moleculares constelaciones de luz reticulada a partir de las cuales Seurat arma sus figuras sobre el puntillado prado de la *Grande Jatte*. Si los orígenes de uno de los aspectos de la avant-garde han de buscarse en Courbet, aquéllos de la otra aparecen en Manet: con indiferencia e ironía, el arte contempla su naturaleza como un lenguaje, sin espe-

ranzas de poder cambiar el mundo. La búsqueda de la perfección formal, y la renovación del lenguaje visual, son suficientes. De 1880 en adelante, gran parte del arte de avanzada sería más gratuito, relativista, irónico y autosuficiente (en el sentido de su indiferencia respecto de los tradicionales objetivos sociales de la pintura y la escultura) que nunca antes. Si la línea que arranca de Courbet incluye al Dada "político", al realismo de la *Neue Sachlichkeit*, al futurismo, al surrealismo y a la mayor parte del constructivismo ruso, la línea que deviene a partir de Manet incluye las visiones de renovación espiritual o religiosa que obsesionaron al expresionismo, así como a muchas de las pinturas abstractas de Mondrian, Kandinsky y Malevich, pasando por Rothko, los fauves, los cubistas y Marcel Duchamp. También se inscribe en esta corriente la idea misma de que la actividad de la avant-garde era algo "especial", abierto a pequeños círculos de personas que requerían saber bastante acerca de otro tipo de arte para poder apreciar las sutilezas del nuevo. El arte moderno se veía esotérico porque lo era. Para apreciar cómo una pintura cubista de Braque o de Picasso de 1911, por ejemplo, se conectaba con las realidades de la vida moderna, con su acelerado enfoque de múltiples puntos de vista, su juego entre lo sólido y lo transparente, sus tremendas tensiones entre los signos, letras y números, por una parte, y la extrema ambigüedad pictórica por otra, exigía aquel tipo de atención favorablemente dispuesta que muy pocos estaban preparados para dar. Antes de 1880, la idea de que toda obra de arte contiene y apostrofa su propia historia y que esa conversación es parte de su significado, se daba más o menos por sentada como trasfondo de la experiencia estética. Pero con el modernismo pasó a ocupar el primer plano, influyendo sobre la mayor parte de los conceptos en relación a qué constituía y qué no arte moderno. Mientras más privado se tornaba el arte, más aumentaba este aspecto. El arte de avanzada era solitario.

Este cambio es imposible de imaginar sin los permisos y oportunidades intelectuales para practicar la ironía que otorgó a los artistas burgueses una sociedad burguesa. Al alero de tal dispensa, el arte reclamó para sí los mismos derechos de la ciencia, que Flaubert había adoptado como modelo literario: en particular, el derecho a no ser entendido demasiado rápidamente, o por demasiados. La impopularidad y la marginalidad —la "inutilidad"— otorgaron a la nueva obra de arte una oportunidad para desarrollar sus resonancias antes de que encarara toda la tensión de la inspección pública. Como dijo Marcel Duchamp durante una cena que le ofreció un grupo de artistas británicos en la Galería Tate, en 1966: "¡Cuidado con la pintura húmeda!".

A partir de entonces, el arte de vanguardia parece haber perdido su papel "político". Paralelamente, y a pesar de que todavía tenemos mucho arte —uno de cuyos cauces nutre a un mercado aparentemente insaciable, ofreciendo, también, infinitas oportunidades para la discusión, la exégesis y la comparación— la pintura y la es-

cultura han dejado de actuar con la urgencia que alguna vez fue convenida en el contrato modernista. Ellos cambian, pero sus cambios ya no parecen tan importantes como lo eran en 1900, 1930 y todavía en 1960. Cuando uno habla del fin del modernismo —y ya no resulta posible evitar hacerlo, pues la idea de que nos encontraríamos en una cultura "post-modernista" ha sido un lugar común desde mediados de la década pasada en adelante— uno no invoca un repentino término histórico. Las historias no terminan limpia y nítidamente, como un corte hecho en vidrio; más bien se deshilaclian, estiran y se deshacen, como una cuerda. No hubo un año específico en que terminara el Renacimiento; pero terminó, a pesar de que la cultura toda está aún permeada por los remanentes del pensamiento renacentista. Así ocurre también con el modernismo, y todavía más, porque estamos mucho más cerca de él. Sus reflejos aún se contorsionan, sus miembros cercenados están vivos y se crispan, las partes del movimiento están todas allí todavía; pero ya no están conectados ni funcionan como un todo orgánico vivo. Los avances del modernismo seguirán afectando a la cultura durante por lo menos un siglo más, porque fueron grandes, se impusieron y fueron irrefutablemente convincentes. Pero la dinámica del movimiento está perdida y nuestra relación con él se torna arqueológica. Picasso ya no es un contemporáneo, ni una figura paternal; es un remoto antepasado, que puede inspirar admiración pero no oposición. La era de lo moderno ha entrado a la historia, como entró a la historia la era de Pericles.

En retrospectiva, puede apreciarse cómo algunas de las teorías sobre la avant-garde estuvieron embebidas de nostalgia por ella: en los años 50, cuando Harold Rosenberg expuso su idea acerca del expresionismo abstracto, que llamó "Action Painting", lo que en realidad esperaba era dotar a las pinturas con la efectividad de los hechos, de modo de construir un modelo político del arte que hiciera irrelevante para sus fines a la estética o la psicología. Pero la "Action Painting" resultó ser tan quimérica como la idea maoísta de la "revolución perpetua", dado que —con todo lo intensa que fuera la reflexión o espectacular la danza de guerra en el taller mientras se pintaba el lienzo— una obra de arte no es un acto sino una cosa.

Los críticos marxistas tienden a acusar al arte abstracto como una "retirada" del mundo, de una supresión del público y de lo concencioso. Esto constituye, desde luego, una simplificación extrema. No todos los artistas de los 60 rehuyeron la polémica. Hay pocas imágenes sociales más vitriólicas y feroces que los montajes de Edward Kienholz (nacido en 1927). En una obra de Kienholz como *The State Hospital*, de 1966, la imaginería de la violación, la pérdida y el atrapamiento es tan palpable como un muro. El solipismo de las figuras se ve todavía reforzado por la metáfora de Kienholz del globo fluorescente con tiras cómicas, que surte el efecto de que el maltrecho cuerpo en la litera inferior parece estar so-

ñando sólo con la idéntica miseria del paciente que está en la litera superior.

Sin embargo, sí hubo un distanciamiento de la postura exhortante entre otros artistas, tanto figurativos como abstractos. Hay un abismo de diferencia entre las ambiciones de Courbet y las de un escultor realista norteamericano como George Segal (1924), cuyo objeto no es tanto la sociabilidad humana como la dificultad de establecer cualquier comunicación. Arrebozadas en la forma, teñidas con las características de la crisálida desechada, sus figuras de yeso han salvaguardado su lugar en el borde mismo del modernismo durante la mayor parte de estos últimos veinte años. Al comienzo se las identificó con el Pop, dado que algunas de sus obras tenían un carácter agresivo, urbano, y porque empleaba puntales sacados de la realidad: pilas de latas de aceite, titilantes avisos luminosos de marcas de cerveza, incluso una parte de un carro de ferrocarril subterráneo dado de baja. Hoy en día, sus conexiones con el Pop nos parecen tenues. Son las figuras y su estado de ánimo lo que uno tiende a ver antes que los artefactos que los circundan; y se vinculan con una tradición realista más antigua, muy alejada de la sensibilidad consciente de sí misma y allegada a los medios de comunicación de masas del Pop. Evocan, como dijo Mark Rothko en una ocasión, "turbas inquietas", equivalentes escultóricos de las pinturas de los maestros norteamericanos que representan bares nocturnos y sus figuras expectantes. Las obras de Segal tienen un algo de los años 30, recargadas, entonces como ahora, de una punzante curiosidad erótica. A uno se le hace parte de una perseverante seriedad, de una preocupación moral por los vacíos entre la gente y la circunspección de sus gestos. Las figuras de Segal difícilmente pueden ser identificadas como retratos. Son presencias generalizadas y espectrales, arrebozadas en los pliegues de gasa calcificada (alguna vez hubo una persona en el interior de esas cascadas, de modo que ostentan la pavorosa imparcialidad de los fósiles), con su piel endurecida con gotas y grumos que son residuo del expresionismo abstracto. Aparte de Kienholz, ningún otro escultor norteamericano ha aproximado más su obra a lo teatral. Sin embargo, un sentimiento fuerte no hace un arte fuerte, y los "tableaux" de Segal bien podrían permanecer en la categoría de las curiosidades espectaculares. Sólo por sus cualidades formales de disposición.

¿Es que la futilidad del arte frente a la política torna a la conciencia política —entendiéndose por tal todo el sentido de la existencia social que uno lleva dentro— en algo inaccesible para el arte? Obviamente que no. Sólo se ha derrumbado la pretensión vanguardista de transformar las condiciones objetivas de la vida a través del arte. Pero el hecho de que la pintura puede contemplar un campo más amplio que el de sus propios procesos, produciendo imágenes memorables de ello, no se ha extinguido, y sobrevive con especial pertinencia en la obra de R. B. Kitaj (1932). "A mí me parece", señaló Kitaj en 1976, "por lo menos tan avanzado o radical intentar

un arte social que no hacerlo". Su idea de un arte más social poco tiene que ver con el realismo socialista. Está más cerca de la pintura histórica fragmentada (un intento realizado por Rauschenberg en la década de los 60, aunque fue más desconexo y alusivo). La empresa de Kitaj consiste en contemplar la historia a través del lente de otros medios —libros, fotografías, clips de películas y otras fuentes similares de "materia prima"— combinados en un montaje pintado. La obra responde a un paisaje de sensibilidad límite: la Europa septentrional de los dictadores, en las décadas de 1920 y 1930. Y cuando aparece el Mediterráneo, no se trata del suntuoso paisaje de placer imaginado por Matisse o por Picasso, sino que más bien la atribulada Cataluña o el inmoral ambiente levantino de la Alejandría de Cavafis. Sus héroes, cuyas fantasmales presencias son a menudo invocadas por las pinturas de Kitaj, son los Palinurosos del modernismo: desarraigados trashumantes urbanos, como la pareja de *Where the Railroad leaves the Sea*, de 1964. Kitaj pinta a judíos errantes y a perdedores del juego del poder: Walter Benjamin, León Trotsky, Rosa Luxemburgo. Hay muchas brechas para que entre una nostalgia gratuita a su arte novelesco, y los lienzos pueden resultar tan irritantes como cualquier texto con exceso de notas a pie de página. Pero lo que generalmente salva a la obra de Kitaj de su inherente congestión, es su elegancia visual y sus dibujos virtuosos, excesivamente practicados, que pueden acoger toda una gama de efectos gráficos, desde la parodia caricaturesca hasta el lirismo, recapitulando a su particular modo el impacto de la variedad de las imágenes visuales que fluye de una cultura de reproducción masiva.

Los años 60 y 70 vieron los últimos intentos de la vanguardia por actuar como si el arte realmente afectara a la política. Los artistas "radicales", especialmente en los Estados Unidos, parecían dispuestos a confundir el mundo del arte con el mundo real, ignorando el pasmoso pero realista dictum del dadaísta Tristán Tzara respecto de que la política del arte es una minúscula parodia de la política del poder real. Hubo mucho parloteo sobre huelgas artísticas y coaliciones artísticas extremistas, pero la amenaza de huelga de los hacedores de un producto tan marginal como el arte de vanguardia no pareció intimidar a nadie, especialmente no al establishment, el cual, como ocurre casi siempre, ni se había enterado de la existencia de esos artistas. El engreimiento del mundo del arte había sido tan inflado por el repentino **boom** mercantil de los años 60 que casi cualquier acción de insurrección cultural en su seno podía lograr en cosa de minutos alguna estatura moral. Así ocurrió con el artista minimalista y conceptual Robert Morris, quien en 1970 clausuró una exhibición de sus obras en el Museo Whitney de Nueva York en protesta contra los bombardeos de Camboya, como si Nixon y Kissinger fueran a impresionarse lo bastante con los reclamos de los admiradores de los leños y cajas de Morris como para ordenar la vuelta a sus bases de los B-52. Tal vez el gesto radical más importante de la época fue hecho por una artista neoyorquina llamada Lee Lozano,

quien anunció la puesta en escena de una "pieza" en la cual "gradual pero decididamente voy a evitar estar presente en las funciones o acontecimientos sociales del 'uptown' neoyorquino relacionados con el 'mundo del arte' a fin de practicar la investigación de una revolución pública y personal total". Lo que ocurrió con este Timeo es algo que nadie sabe.

El único artista que sobrevivió a los años 70 con una reputación intacta de visionario político fue Joseph Beuys (1921). Escultor, autor de "happenings", gurú y visionario, se convirtió en la figura más influyente del mundo del arte europeo postmodernista. Ello se debió en parte a su magnético y benevolente carácter, que, al igual que el flautista de Hamelín, atrajo a cientos de jóvenes al foro, un foro ofrecido por una institución flotante, financiada por los elevados ingresos que alcanzaban las obras de Beuys, la Universidad Libre Internacional, situada en la ciudad natal del artista, en Dusseldorf. También se debió a su talento publicitario innato, que rivaliza con el de Andy Warhol. Percatándose astutamente de que un artista que desea la atención de los medios de comunicación masivos debe llevar un uniforme y obedecer a un estereotipo, a fin de poder ser identificado como un producto aparte de su obra, Beuys convirtió su sombrero de fieltro gris y su casaca de pescador (que jamás se sacó en público) en una marca registrada tan fácil de reconocer como los visos plateados en la cabellera de Warhol durante sus días en lo que llamaba su "industria Warhol". Beuys es contemplado por la derecha como una demente amalgama de gángster y payaso, por el centro como una buena inversión y por parte de la izquierda estudiantil menos militante como un Mesías. Beuys es, en efecto, el descendiente de aquellos "santones de la inflación" que acudieron en masa al Bauhaus de Weimar, un moderno Johannes Itten, aunque dotado de un firme asidero sobre los mecanismos sociales de la celebridad.

Beuys no se convirtió en artista profesional hasta los cuarenta años y tras haber sobrevivido a una serie de lisiadoras depresiones; en efecto, la tardía conversión de este ex piloto de la Lufwaffe, y la angustia espiritual que la precedió, se han transformado en parte importante de la leyenda que gusta a sus seguidores, que toman su papel de profeta penitente casi tan en serio como si fuera el mismísimo Lutero. Para ellos, los sufrimientos de tiempos de la guerra de Beuys se han colocado al lado de la oreja de Van Gogh en la hagiografía del arte moderno; y particularmente el instante del año 1943 cuando se estrelló con su avión Ju-87 y fue salvado por tribenos nómades tártaros, que envolvieron su herido cuerpo en fieltro y grasa, plantando con ello la semilla del más tarde obsesivo interés de Beuys en el fieltro y la grasa como materiales artísticos, verdaderos emblemas de duración y magia.

Como artista político, Beuys optó por una vaguedad global y metafórica; su obra, en la práctica, está exenta de ideología. En esencia, su respuesta a la incapacidad del arte para transformar a la

sociedad de manera directa fue extender la palabra "artista" por sobre todos los individuos —a fin de que el arte fuera cualquier tipo de existencia o acción, más que un quehacer específico— para, acto seguido, designar a toda la trama social, a la política y todo lo demás, como "escultura social". Dado que bajo el clima intelectual actualmente vigente en Alemania es bastante difícil rascarse la nariz sin que alguien diga que se trata de un acto político, las expresiones de todas esas recién designadas partes de la "escultura social" inmediatamente fueron acreditadas como potencialmente revolucionarias. No es difícil percibir las raíces expresionistas de Beuys. Su producto es la celebridad como Luftmensch* político, capaz de desenvolver inofensivas generalizaciones utópicas respecto de una renovación social a través de la creatividad universal. Beuys es el Duchamp de los engagés, posición que se autoarrogó formalmente en 1964 al exhibir una pancarta por la TV alemana que rezaba: "El silencio de Marcel Duchamp es sobreestimado". "Pienso que el arte constituye una metáfora básica para todas las libertades sociales", declara Beuys, "pero no debiera ser sólo una metáfora; debiera ser un medio verdadero, cotidiano, para ir y transformar los campos de poder de la sociedad".

Las esculturas de Beuys (no la ilusoria "escultura social", sino que las cosas exhibidas y vendidas en las galerías) están tan empapadas en su mito personal que parecen igualmente buenas a sus devotos, como debe suceder con toda reliquia. Para los menos comprometidos, son muy disparejas; pero Beuys posee brillo para emplear objetos lacónicos, bastos, arenosos y abandonados de modo de sugerir un sentido trágico de la historia. Un ejemplo al caso es su pavoroso relicario de Auschwitz, cuyo impacto deriva —como podría ocurrir en el caso de una imagen expresionista— de la tortuosidad: no es más que un conjunto de objetos en una caja de vidrio, bloques de grasa sobre una cocinilla eléctrica estropeada, salchichas enmoheciudas, una rata momificada en una caja llena de paja, parodiando al Cristo niño en el pesebre, un grabado del campo de concentración con sus edificios seriados, el dibujo de un niño. La cualidad estricta, "no-artística", de los objetos hallados por Beuys es ulteriormente convincente; son como imágenes de un documental histórico.

Muchas de sus obras mayores ocupan un terreno intermedio entre la amenaza y el humor: su enjambre de trineos de supervivencia —dotados cada uno de una frazada, una linterna y una ración de grasa "comestible"— que se precipita fuera de un viejo furgón Volkswagen; o su piano recubierto de fieltro, silencioso y perpetuamente arrebozado, que proyecta la imagen de un destartado elefante con dos cruces rojas cosidas a mano sobre su pellejo. Su obsesión con el chamanismo y la invocación de animales totémicos —liebre, abeja, venado y otros similares, trazados despreocupadamente en infinita cantidad de dibujos, vaciados en cera y rasguñados sobre

* Hombre de aire.

pizarra— tiene mucho mas que ver con el panteísmo de los románticos septentrionales de comienzos del siglo XX, como Klee o Franz Marc, que son la verdadera antropología, a pesar de la insistencia de Beuys en la necesidad de un arte "antropológico", que podría conferir a las acciones humanas cotidianas el carácter de un ritual. La más recordada de las imágenes en que representaba su creencia en la especial relación entre el artista-como-un-chamán y el-animal-como-totem fue su happening de 1965, titulado *Cómo explicar imágenes a una liebre muerta*, en que apareció con su cabeza recubierta de miel, una plancha de hierro amarrada a uno de sus pies y musitando algo inaudible al cadáver de una liebre que mantuvo amorosamente ceñida por espacio de tres horas.

Estos rituales chamánico-bufos, estos despliegues de leños y grasa, huesos y óxido, sangre (o prietas), fieltro rugoso, barro, oro, varas mágicas y animales muertos, buscan encarnar un estado de conciencia pre-civilizado. Son una nueva extensión del proceso que se inició en el arte moderno cuando Gauguin y Munch copiaron la momia incásica de la Feria Mundial de París, o cuando Picasso colocó máscaras africanas sobre los rostros de Les Demoiselles d'Avignon. Pero sugieren, como jamás lo hicieron los usos "primitivos" de aquellos objetos, que es inminente un retorno al barbarismo, que Europa caerá y que sus políticos volverán a la magia. He allí las causas de la popularidad del arte de Beuys entre los jóvenes románticos. Ofrece la deliciosa frisson de la imaginería telúrica y racial a personas que viven en un alto nivel de desarrollo material. En Alemania, la sola idea de un arte basado en los primitivos orígenes teutónicos se ha visto fatalmente contaminada durante los últimos cuarenta años por las fantasías nazis. Uno de los efectos perdurables del nazismo sobre la Alemania de postguerra y sus artistas fue convertir la tradición romántica alemana —e incluso algunas áreas del expressionismo de nuestro siglo— en algo virtualmente inmencionable. Joseph Beuys fue el primer artista germano de después de 1945 que osó desplazarse por sus áreas más *völkisch** —algunas todavía demasiado anatimizadas para ser tocadas— a fin de armar a partir de algunos de sus elementos un arte de obstinada idiosincrasia personal. Como inventor de memorables imágenes y fabricante de contextos para las mismas, Beuys no halla rivales en Europa. También él es una figura emblemática, característica del dilema del modernismo tardío: un crítico social cuya obra es considerada un importante bien cultural por el gobierno federal alemán, y que es coleccionada por un banquero de cada tres de la Bundesrepublik.

Uno de los hechos ineludibles de los años 1970, y que nadie podría haber previsto en 1920, ni siquiera en 1930, fue el modo en que el significado de todas las actividades de la vanguardia artística —políticamente orientadas o no, socialmente enfocadas o no— iban a ser engullidas por el mercado. No hace veinticinco años, uno podía pasar una tarde completa en un museo sin jamás preguntarse cuánto podría costar lo que allí se exponía. El precio no era rele-

vante para la experiencia de la obra. El precio y el valor eran dos cosas totalmente diferentes; la primera no interesaba, la segunda sí. Pero a mediados de los años 60 hubo una vuelta de tuerca, causada por los "merchants", y, especialmente, por las casas de remate, las cuales —encabezadas por Sotheby— comenzaron a emplear técnicas de mercadeo más agresivas. Primero hubo un goteo, en seguida un chorro y finalmente una inundación de propaganda sobre las ventajas de las inversiones en obras de arte. El precio de una obra de arte se convirtió así en una de sus funciones. Redefinió la obra, cuya nueva tarea era simplemente colgar del muro y tornarse más cara. Hacia fines de la década de los 70, se llegó al punto de que cualquier cosa que pudiera ser mirada como una obra de arte —aunque estuviera distante de serlo— era antes que nada estimada, no por su capacidad de comunicar un significado, o su empleo como prueba histórica, o su capacidad para generar placer estético, sino por su convertibilidad en dinero contante y sonante.

Hacia mediados de 1980, tres pinturas de Jackson Pollock habían sido vendidas —a Australia, la National Gallery de Washington, y el Sha de Irán— por un total de seis millones de dólares; el precio de *Mujer*, de De Kooning, pintada a comienzos de los 50, alcanzó al millón de dólares. Un mediocre Picasso de 1923 logró tres millones de dólares; alguien también había pagado 750 mil dólares por una pintura de Man Ray de los labios de Kiki de Montparnase que flotaban, como un plato volador, sobre el cielo; mientras, uno de los paisajes de Arles de Van Gogh, *El jardín del poeta*, había alcanzado los 5.2 millones en Nueva York, convirtiéndose, así, en la tercera pintura más cara vendida en un remate de aquella época (el primero fue *Juliet y su doncella* de Turner, vendido en 6.4 millones, y el segundo, *Juan de Pareja* de Velásquez). Sería ingenuo presumir que tales precios no afectan el modo como la gente contempla al arte. El ciego y gratuito espectáculo de tan altos ingresos fue inexorablemente impuesto al significado del arte. Dado que el precio confirmaba el "valor", ya no habría conflicto, ni siquiera tensiones, entre el arte heroico —arte opuesto al status, partidario de una conciencia no mediatizada e intransigente y que expresaba momentos de profunda disensión e iluminación, como el de Van Gogh o el de Pollock— y el arte socialmente aceptable; el fetiche del precio fusionó ambos en un nivel compartido de espectáculo y amenidad. Mientras las obras de arte anteriormente habían sido como extraños con los que uno podía conversar y llegar a un paulatino conocimiento mutuo, ahora asumían el carácter de estrellas del cine con el museo por limusina. En consecuencia, es casi imposible, y pronto lo será completamente, que alguien contemple un cuadro cubista de Braque, o un Rothko, o un collage de Lissitzky, sin ser hondamente afectado por la conciencia de que el precio de tales cosas es disparatadamente elevado (cosa que puede deplorarse o celebrarse, dependiendo de lo que uno estime es la función del arte) y que esto, de algún modo bastante crucial, las ha alejado de la experiencia normal. In-

cluso las convenciones sobre apreciación del arte se convierten, vis-a-vis de la espiral del mercado, en un lenguaje muerto, análogo al de la publicidad, produciendo el mismo tipo de sumisa reverencia en una cultura brutalizada por deseos imposibles de satisfacer.

La espiral de precios condujo a la desazonadora paradoja de que las obras de arte, alguna vez diseñadas para estar al margen de la esfera de lujo de la burguesía con el fin de desplegar su inexorable resistencia contra los valores capitalistas, se convirtieran en los objetos más ansiosamente buscados y mejor pagados. Un espectacular ejemplo del caso fue la persecución del constructivismo ruso en los años 70; aquí el mercado hasta inventó el significado de las obras. Para muchos artistas vivos, el constructivismo seguía siendo un noble ejemplo de una desinteresada formación de imágenes de vanguardia, precisamente porque sus motivos eran incuestionables, incorruptos e históricamente puros. Su respeto por esas obras contribuyó a conferirles status a los ojos de los coleccionistas, que fueron tras ellas como los colonizadores tras las riquezas africanas cien años antes. "Muera el arte, aquellos relucientes parches sobre la vida falta de talentos de los hombres ricos", había exclamado Rodchenko. Pero en eso exactamente se estaban convirtiendo las reliquias del constructivismo, en la medida en que esas obras de arte "de 5 kopecs", como las había llamado el comisario de Educación de Lenin, Lunacharsky, comenzaron a recaudar decenas y luego centenas de miles de dólares en las salas de ventas. Uno de los ejemplos más sorprendentes de este nuevo fetichismo lo entregó Joseph Beuys en 1977, cuando un objeto de una de sus obras —una bañera infantil sobre un estrado, toda punteada con trocillos de una masa pegajosa fue erróneamente empleada para enfriar cerveza durante una celebración en el museo donde se hallaba guardada. La bañera no resultó en absoluto dañada, pero el propietario demandó al museo y recibió 94 mil dólares por daños y perjuicios, veredicto que Beuys recibió alborozado como victoria sobre el "egoísmo explotador" de los bebedores de cerveza. No cabe duda, algo ocurrió a la vanguardia en el medio siglo transcurrido desde que Duchamp propuso usar en Rembrandt como tabla de planchar.

Los años posteriores a 1965 vieron el eclipse de los movimientos artísticos. La misma palabra "movimiento" se había convertido en divisa de curadores de museos para las generalizaciones (la idea de la "corriente central", el inevitable curso de la historia, siguió obsesionando a los vanguardistas durante los últimos años del movimiento), aunque siguió siendo útil como artimaña de los comerciantes para aguijonear al mercado, ya que prestaba al nuevo arte que iba surgiendo un peso pseudohistórico. Después del Pop era necesario encontrar como fuera un nuevo movimiento. La dialéctica de lo moderno se fue haciendo indistinta de la estética de Detroit en los grandes días de la industria del automóvil: dinámica de la obsolescencia, un nuevo paquete de estilos cada año. El nuevo arte que resultó de todo esto, en ocasiones contenía nostálgicas evocaciones de

esperanzas modernistas más antiguas y más honestas. Así, buena parte de la retórica que rodeó el mecanizado arte cinético de los años 60 fue sólo una reedición de los manifiestos utópicos que vieron la luz en Alemania y Rusia en la década del 20. El cinetismo, le decían a uno, suplantaría a la mayor parte de las restantes actividades artísticas. Especialmente, lanzaría a la pintura de caballete al cementerio de elefantes de la historia. Si una escultura se movía y podía ser programada, involucraría a sus espectadores en un campo que se proyectaba más allá de las obtusas coordenadas de alto, ancho y largo, las tres dimensiones convencionales de la experiencia artística. Al desplegarse en una cuarta dimensión, el tiempo forjaría un vínculo entre la tecnología y el arte, confiriendo nueva urgencia a la propia percepción de las imágenes, envolviendo al espectador en una matriz en lugar de dejarlo a ella o él fuera del marco. Todo eso ocurriría en el futuro. Lo que podía ofrecer el presente eran lustrosos y pequeños juguetes creados por artistas como Julio Le Parc y Nicolás Schöffer, que zumbaban y revoloteaban como batidores de huevos saturados en anfetamina, hasta que llegaba el momento en que fallaban y se convertían en versiones tipo Hammacher Schlemmer del constructivismo ruso. Tales rudimentos de utopía estaban destinados a ser admirados no tanto por lo que eran, sino por lo que podrían llegar a ser con el paso del tiempo, con lo cual se implicaba que si uno no creía en el poder del nuevo arte para desarrollarse de acuerdo a líneas científicas "racionales", uno pertenecía a la clase de gente que no sólo se burlaba de Cezanne sino que también de Wilbur y Orville Wright.

Actualmente parece claro que el arte no imita los procesos del descubrimiento científico o del desarrollo tecnológico. Las obras de arte no se desplazan unas a otras, así como los transistores desplazaron a los tubos catódicos. No hay una sola línea histórica. Picasso, pintando *Les Demoiselles*, era un perfecto contemporáneo de Monet, pintando los nenúfares de Giverny. ¿Y quién puede ahora decir cuál de los dos fue un artista más "moderno"? Alrededor de 1970, el sentido del pluralismo cultural había crecido tanto que simplemente disolvió la idea de la dialéctica lineal del nuevo arte, aquel sentido de la historia que se desplegaba a lo largo de una línea trazada entre la primera profecía y el milenio imaginado, y que dio pie a tanta prédica esperanzada de la avant-garde.

Dada la presión del mercado, y dada la disolución del viejo sentido de comunidad, cuya expresión era el movimiento artístico, ¿qué podía hacer al respecto un artista vanguardista de los años 70? En la práctica, bastante poco. Dado que las obras de arte eran consumidas tanto por sus antecedentes radicales como por su estatura histórica, el único objeto que se podía declarar a sí mismo libre de contaminación, era la obra de arte fallida. Así, el problema dio nacimiento a una interrogante: ¿Cómo puedo convertirme en una estrella que no se consuma? Mucho ingenio se gastó en los intentos por responderla y el guía aceptado fue Marcel Duchamp. En la década

de los 60, Duchamp había adquirido la estatura que Picasso tuvo en la de los 40. Pero había una importante diferencia, dado que Picasso era el prototipo del modernista "heroico", enfrentado a todas las sensaciones que el mundo puede ofrecer y transformándolas con energía gargantuesca, imponiéndose a sí mismo a la vida con la potencia de un Rubens; Duchamp, por otra parte, fue un poeta de la entropía. Cada proposición que hizo (a excepción de la *de Le Grande Verre*, que era demasiado sorprendente) parecía liberadora, mientras que el efecto de la obra de Picasso fue el de cerrar las tradiciones con el acto de reinventarlas. Duchamp abrió un área pequeña pero decisiva de libertad, en la cual fueron admitidos vastos grupos de artistas jóvenes. La libertad era totalmente gratuita. No buscaba imponer nada sobre el mundo, como lo buscaba Picasso. Era la libertad disfrutada por el dandy: el derecho de hacer un gesto perfecto tan pequeño como se quisiera. Duchamp inventó una categoría que llamó infra-mince, sub-ínfimo; se ocupa, por ejemplo, de la diferencia de peso entre una camisa limpia y esa misma camisa una vez que ha sido usada. Infra-mince era el peso de una pequeña ampolla de vidrio llena de aire parisino que guardaba Duchamp. El artista había propuesto la construcción de "un transformador para el aprovechamiento de pequeñas energías dilapidadas", como un gorjeo, o la expulsión del cuerpo del humo de cigarrillo. En cierto sentido, ocuparse con tales insignificancias es dandismo puro, garabatear, apenas un modo de ocupar el tiempo, sólo más privado que caminar por las calles. Pero en otro sentido reclama un propósito crítico. Dice, en efecto: el arte, en el contexto más amplio de las cosas, es muy insignificante, y uno lo hace sólo para pensar algo más claramente. No hay otra razón posible. Nadie, o nadie inteligente (en la perspectiva implícita de Duchamp) puede presumir de cambiar a la sociedad a través del arte. Por tal motivo fue que Beuys atacó el silencio de Duchamp como exageradamente ponderado, aunque tal vez no lo fuera más que el ruido del propio Beuys.

El culto del infra-mince ayudó a estimular una reacción general contra lo que se había convertido en el arte modernista estándar de los museos norteamericanos: la gran tela perfectamente pintada, opulentamente coloreada y que se consideraba como "post-pictórica". En su lugar se propuso un arte tan pequeño, tan insignificante, en efecto, que uno apenas podía saber si estaba allí. Así, encontramos entonces las esculturas de artistas como Richard Tuttle, que podían consistir de un trapo grisáceo o un trozo de alambre doblado. Tuttle fue seleccionado para representar a los Estados Unidos en la Bienal de Venecia de 1976, y presentó una varilla del largo de un lápiz y un grosor de dos centímetros, cortada de un madero normalizado de una pulgada, sin pintar y colgado en solitaria magnificencia sobre el muro del pabellón norteamericano.

Pero, incluso gestos reductivos como éste —al lado del cual los muy abominados ladrillos de Carl André en la Tate Gallery parecen

casi obras de Bernini por su tamaño— no fueron suficiente para algunos artistas. En la búsqueda de una pureza inviolable era necesario que la obra de arte en cuanto tal desapareciera, se despedazara y se deshiciera de su "carácter de objeto" y emergiera como "idea". El resultado fue el arte conceptual, con sus listas, proposiciones y catálogos de pequeñas acciones gratuitas, y sus arbitrarias e hipotrofiadas reflexiones sobre fenómenos carentes de toda importancia. Sus ancestros se retrotraen hasta la *Caja Verde* de Duchamp y dos de sus posibles padres fueron el artista francés Ives Klein (1928-1962), que una vez realizó una muestra en París consistente en una galería vacía, y el italiano Piero Manzoni (1933-1963), entre cuyas travesuras se contó la edición de una serie de pequeños tarritos, cada uno de los cuales contenía treinta gramos de fecas del artista: un comentario sobre el culto a la personalidad en el mercado del arte occidental cuya concisión difícilmente será superada. Pero la mayor parte del arte conceptual posterior carecía del carácter epigramático de tales gestos. Luego, Douglas Huebler anunció en 1971 el lanzamiento de su *Pieza Variable N° 70 (En proceso) Global*, cuyo proyecto era "solamente documentar, durante el resto de la vida del artista y hasta el límite de su capacidad, la existencia de todos los individuos, a fin de producir la más inclusiva y auténtica representación de la especie humana. . . Las ediciones de esta obra serán periódicamente publicadas en una variedad de modelos: 100.000 personas', '1.000.000 de personas', '10.000.000 de personas', etc." (¿Estará Huebler todavía trabajando en su obra de arte después de tantos años?, habrá uno de preguntarse. ¿En qué momento expira un hombre sobre sus limitaciones taxonómicas?) En una vena similar, la artista alemana Hanne Darboven cubrió miles de hojas de papel al año con oscuras sumas, escribiendo números —"einszweidreivierfünfsiebenachtneuenzehnellzwoölf"— y copiando frases, una y otra vez, en una suerte de trance autista. Las obras fueron debidamente elogiadas por los coleccionistas y los críticos, especialmente por su caligrafía. Este anodino procedimiento fue descrito en los siguientes términos por la artista: "Yo escribo, pero no describo. Tomemos un ejemplo trivial, la fecha 1 de enero de este año. Escribo, como a menudo hacemos, 1.1.78. Saquemos los puntos y tendremos $1+1+7+8=17$. Si lo escribo de una tirada, tendré "diecisiete". . . Pienso que por esta vía uno puede alcanzar. . . una visualización del flujo del tiempo". Desde luego un reloj lo visualizaría mejor, pero el movimiento de sus agujillas no podría ser adquirido por los coleccionistas.

Una alternativa para proliferaciones así carentes de sentido fue un estrechamiento igualmente carente de sentido. El artista francés Daniel Burén comenzó a defender la postura de que "todo arte es reaccionario", y que el artista en cuanto tal sólo es el empresarial intérprete de las fantasías de otra gente: "El es hermoso para otros, talentoso para otros, ingenioso para otros, constituye un modo desdenoso o superior de considerar a los otros", exclamó Burén en un

rapto de égalité en 1967. Su solución fue exhibir, al interior del Salón de Mai de 1968, sobre doscientos carteles repartidos por todo París y también sobre las espaldas de un hombre-sandwich que se paseaba al exterior de la galería, pequeños trozos de tela con franjas blancas y verdes, que para el ojo no iniciado parecían simple y vulgar lona. No tenía ningún contenido y no podría interpretarse como elitista. "Tal vez la única cosa que se puede hacer tras haber visto una tela como la nuestra", dijo Burén con modestia a un entrevistador, "es la revolución total". Y los disturbios de mayo de 1968 efectivamente estallaron poco después, aunque no se puede estar seguro de cuál papel —si es que hubo tal papel— pueden haber jugado los trocitos de tela de Burén en provocarlos. Dado que desde entonces ha exhibido telillas semejantes en los museos del mundo y en los festivales artísticos desde Kassel a Sidney, sin causar ningún revuelo y mucho menos una revolución, puede inferirse que no fueron el factor decisivo.

La oscuridad de la mayor parte del arte conceptual fue hecha todavía más impenetrable por la jerga en que fue envuelta. "Suponiendo", comenzaba diciendo un fragmento publicado en *Art-Language*, un periódico conceptual de los años 70, "que uno de los individuos cuasi-sintácticos es miembro del set provisional ontológico apropiado —de un modo histórico, no sólo de un modo apriorístico (es decir, es histórico); entonces, una concatenación del individuo nominal y del set ontológico en *Teorías de Ética* (de acuerdo con la 'definición'). . ." Uno podría pensar que este tipo de plancha de caldera podría proteger a cualquier movimiento contra los mimos de los coleccionistas; pero se equivocaría. El arte conceptual encontró compradores ansiosos, especialmente en Alemania y los Estados Unidos, y esas fotocopias y pilas de borrosas fotografías "informativas" pronto alcanzaron precios bastante increíbles. Como admitió tristemente Lucy Lippard, una importante crítico radical de los años 70: "Las esperanzas de que el arte conceptual podría ser capaz de soslayar la generalizada comercialización, el destructivamente 'progresista' enfoque del modernismo, se vieron pronto frustradas. . . Sean cuales sean las revoluciones menores en las comunicaciones que se suscitaron gracias al proceso de desmaterializar el objeto de arte, el arte y los artistas siguen siendo lujos en una sociedad capitalista".

La fuerza de la verdad quedó en evidencia en 1977, con ocasión de la "Documenta 6" de Kassel, donde se expuso una escultura del artista norteamericano Walter de Maria. Era una perforación en el suelo de un kilómetro de profundidad, dentro de la cual se insertó una vara de bronce de un kilómetro de largo. La perforación fue enseguida sellada con una plancha metálica. Ese objeto invisible —pocas obras de arte han exigido semejante acto de fe en su existencia, que es el motivo por el cual la publicidad fue parte esencial de *Kilómetro Vertical*— costó alrededor de un tercio de millón de dólares para su confección. Ese costo fue cubierto por una fundación

norteamericana exenta de impuestos, creada por una de las ramas de una familia de Houston, extremadamente rica, cuya fortuna proviene, en parte, de la manufactura y arriendo de equipos para la prospección petrolera. Una de sus perforadoras fue empleada para cavar el hoyo en Kassel. De este modo, la escultura representaba un circuito cerrado, un sistema perfecto. Un excedente económico extraído de la tierra en Texas fue devuelto a la tierra en Alemania con ayuda del mismo equipo mecánico; la obra de arte, protegida bajo el manto de su dandificada futilidad, fue hecha tan inaccesible al ojo humano como lo había sido el petróleo; el costo fue cubierto, a fin de cuentas, por los contribuyentes estadounidenses. La respuesta inmediata a las críticas de tales eventos es comparar su costo con el gasto militar. ¿Qué pueden importar 0.3 millón o 1 millón o 5 millones de dólares al lado del costo de un F-14 o de un misil Lance? Tal vez no mucho, en términos económicos reales. Pero por otra parte a uno le gustaría acceder a una grabación del artista explicando a un grupo de camboyanos por qué en ocasiones es culturalmente preferible gastar 0.3 millón de dólares para cavar un hoyo en el suelo en lugar de donarlo en arroz o antibióticos: esa grabación bien podría colocarse, en un happening, al lado de la explicación que daba Beuys sobre sus propias pinturas a una liebre muerta.

Tal como alguna vez se esperó que la avant-garde actuara como ejemplo moral para aquellos que la podían seguir, por virtud de su precisión y honestidad en relación a la experiencia y su disposición a embarcarse en lo difícil, así las extravagancias como *el Kilómetro Vertical* de De María tienden a trivializar la experiencia del arte, al actuar como epigramas del derroche. No es la cantidad derrochada, sino que la actitud dilapidadora, lo que se torna simbólico. Pero esa situación no podría haberse suscitado sin las leyes tributarias norteamericanas, las que, en su benevolencia hacia las artes visuales, han creado la estructura institucional más grande y más poderosa que el arte viviente jamás haya tenido a su disposición dentro de su propia cultura (con la posible excepción de la Roma del siglo XVII y el Egipto de los faraones), destruyendo así el status de "marginal" de aquello que solía ser la vanguardia. El modernismo es ahora nuestra cultura oficial y no tenemos otra. La indicación más vivida de este fenómeno es el museo norteamericano.

Durante el último medio siglo, el museo ha suplantado a la iglesia como foco principal del orgullo cívico de las ciudades norteamericanas. (Paralelamente, las iglesias de Europa estuvieron muy ocupadas convirtiéndose en museos con el fin de su supervivencia.) La forma básica del despliegue social virtuoso de los norteamericanos de comienzos del siglo XIX fue el otorgamiento del diezmo a las iglesias y el apoyo prestado a las obras filantrópicas de las instituciones religiosas. Pero los últimos decenios del siglo pasado vieron surgir, en Norteamérica y muchas otras partes, una intensa fe en los poderes reformadores y refinadores del arte, que constituyó, en sí, una de las raíces primarias del advenimiento de la avant-garde. Las pin-

turas (en especial los paisajes), fueron concebidas como vehículos de instrucción moral, y el museo, al reunirías, cumplía una de las funciones asociadas a un lugar de reunión religioso. El arte conquistaría al provincialismo norteamericano, suavizaría su brutalidad de país joven, refinaría su materialismo de bucaneros y repuliría los cantos del nuevo capitalismo. La idea de un ascenso social a través del arte tocó una cuerda sensible de los ricos norteamericanos, que procedieron a verter millón tras millón de dólares en la construcción y alhajamiento de museos y la obtención de colecciones que a la larga los llenarían. Los ricos también consiguieron que el Congreso redactara las leyes que hacían descontables de los impuestos las donaciones a los museos, cosa que no ocurre ni en Alemania ni en Inglaterra ni en Francia.

Al proceder de este modo, pusieron en movimiento un formidable sistema de mecenazgo cultural. En esa época, casi todos los museos europeos eran administrados y financiados por el estado; pero en los Estados Unidos, el control siguió siendo privado. Ello implicó que la agresividad y movilidad del capitalismo norteamericano entraron a competir con las parsimoniosas burocracias culturales de Europa. Los sabihondos proceres de la Norteamérica eduardiana —los Frick, Mellon, Carnegie, Kress y Morgan— habían amasado monumentos del arte del pasado y los habían alojado en templos griegos destinados a museos de bellas artes o en palacios renacentistas levantados con el mismo fin. Esos museos no eran esencialmente diferentes a los europeos en su política y actitud; pero el gran cambio sobrevino en 1929, año en que se fundó el Museo de Arte Moderno (Moma) de Nueva York.

Hasta entonces, las palabras "museo" y "arte moderno" habían parecido incompatibles para la mayor parte de las personas. "Los museos son sólo un montón de mentiras", había dicho Picasso. "Trabajen para la vida", había exhortado Rodchenko a sus compañeros constructivistas, "y no para los palacios, templos, cementerios y museos". La invectiva futurista contra los museos fue la que más se grabó en la vasta opinión pública: "¡Vamos. Prended fuego a los estantes de las bibliotecas! ¡Desviad el cauce de los canales e inundad los museos!". Ningún museo europeo estaba dedicado a coleccionar arte moderno de un modo sistemático. La idea de una lucha a muerte entre lo antiguo y lo nuevo estaba todavía demasiado vigorosamente implantada en las mentes de sus directores, síndicos y directorios. Pero para un círculo de iluminados coleccionistas de Nueva York ese no parecía ser el caso; y el director que nombraron para encabezar el incipiente museo, Alfred Barr, recogió con entusiasmo el desafío del reconocimiento institucional de lo nuevo. El trabajo de Barr tenía el aspecto de una cruzada. En 1938 escribió:

"Algunos de los más jóvenes de entre nosotros acababan de dejar la universidad, cuyos cursos de arte moderno comenzaban

por Rubens y concluían con un par de hostiles observaciones sobre Van Gogh y Matisse. . . Otros de entre nosotros, surgidos de las escuelas de arquitectura, habían iniciado sus estudios realizando gigantescos dibujos de capiteles dóricos. . . No debe sorprendernos entonces, que los norteamericanos jóvenes comenzaran a dirigir su vista hacia el Bauhaus en su calidad de única escuela en el mundo donde se enfrentaban los modernos problemas del diseño en forma realista y en una atmósfera moderna".

Barr estaba decidido a presentar al modernismo no como algo extravagante o como a un enemigo de *le beau et le bien*, sino que como un hecho histórico consumado: la cultura de su tiempo. La colección, en consecuencia, sería ecuménica, regida sin especiales consideraciones de orgullo nacional o de línea ideológica. También intentaría mostrar —o al menos no intentaría ocultar o escatimar— el hecho de las profundas conexiones entre el arte moderno y la pintura y escultura de los siglos precedentes: conexiones que las ramas más ruidosas de la *avant-garde* a menudo habían intentado negar, en orden a aparecer más radicales de lo que en realidad eran.

El museo sería imparcial, en teoría, excepto en el aspecto calidad y significado histórico. Picabia alguna vez caricaturizó a Cézanne como un mono, pero Barr deseaba los mejores cuadros de Picabia y los mejores cuadros de Cézanne. Había profundas diferencias entre el panteísmo de Van Gogh y el materialismo de Gabo, pero ambos estarían en el museo. De Chirico y los surrealistas terminaron odiándose mutuamente, pero a los ojos del Moma ambos eran hechos culturales. El nuevo panteón lo deseaba todo. . . y su contrario. Intentó así diluir las tensiones de todos los momentos de las luchas intestinas de la vanguardia al convertirlos en históricos. La objetividad más que parcialidad era su ideal —aunque las energías partidistas del Moma fueron profundamente absorbidas en la promoción del modernismo como totalidad. A esas alturas el modernismo, y con él la idea de la vanguardia, entró en un presente histórico continuo, en el cual se resolvieron —al menos en teoría— la mayor parte de las lides ideológicas y diferencias de opinión expresadas a través del arte. Para ello sirvió un factor común: la calidad del producto. De ahora en adelante, el modernismo tendería a parecer noble y ejemplar más que tenso y problemático. La *avant-garde* ya no necesitaría luchar contra la Academia: se había convertido en Academia. A fines de los años 70 fue construido en Washington un símbolo vivo de este cambio: el diseño de I. M. Pei del ala oriental de la National Gallery, que costó algo más de cien millones de dólares, sólo una tercera parte del costo de un submarino nuclear, para verlo desde otra perspectiva, pero más del doble del producto nacional bruto de algunos países africanos, para agregar todavía una perspectiva más. En su enorme nave, poblada por sólo media docena de obras de Calder, Miró, David Smith y otros (los paneles de exhibición

principales están en los rincones), el público puede deambular libremente y disfrutar de la sensación de hallarse en la catedral del arte, sin estar obligado a rezar. Si alguna vez se construyó un edificio museológico cuya función principal es alabar su propia estatura como institución, es éste.

A mediados de la década de los 60, el museo era ya el habitat natural del arte de "vanguardia", y éste adoptó algunos nuevos rasgos de ese entorno. El museo estaba tan ansioso de propagar lo nuevo, que se convirtió en cómplice del artista, en un socio casi igualitario, ofreciendo un conjunto de permisos que el arte jamás antes había logrado, y jamás siquiera se había molestado en solicitar. Así ocurrió con, entre otras obras, la de Carl André, el escultor minimalista. La diferencia esencial entre una escultura como *Equivalent VIII* de André, de 1978, y cualquiera que hubiera existido en el pasado, es que el arreglo de ladrillos de André depende no sólo en parte, sino que completamente, de su contexto, que es el museo. Un Rodin en un estacionamiento sigue siendo un Rodin mal ubicado; los ladrillos de André en el mismo lugar, sólo pueden ser una pila de ladrillos. Sólo el museo entrega la etiqueta que los identifica como arte, insertando los ladrillos en el debate formal en torno de los contextos, que permite a un montón de material visualmente inerte ser contemplado como parte de un movimiento artístico llamado "minimalismo". La paradoja de tales obras fue que apostaban todo al contexto institucional para su efecto, mientras presumían tener la densidad y singularidad de las cosas en el mundo real. Para aquellos que sólo visitaban ese mundo de cuando en vez, el trabajo de André estaba obviamente realizado por su trasfondo: el artista había trabajado durante un breve tiempo como guardafrenos en trenes de carga, lo que confería a sus ladrillos, castillos de maderos y planchas de metal, una autenticidad especial, un aire de sinceridad laboral, como si él fuera un nuevo John Henry. Las convenciones radicales del parasitario mundo del arte que rodeaban a ese tipo de reputaciones eran, a comienzos de los 70, casi lo único que sobrevivía de las antiguas tensiones de la avant-garde. En efecto, la diferencia entre las vanguardias de hace medio siglo y nuestro arte rutinariamente "avanzado" y ligado a los museos, se resume en el desnudo contraste entre el *Monumento a la Tercera Internacional* de Tatlin y los ladrillos de André: uno vigorosamente expresivo, maniobrando los elementos de la forma abstracta hasta alcanzar un climax de significado social; el otro, pasivo y frío, un conjunto privilegiado de material rutinariamente ordenado, carente de toda intensidad metafórica.

Como hemos visto, a comienzos de los años 20, Alfred Barr tenía dificultades en hallar un curso aceptable sobre arte moderno en alguna universidad norteamericana. En 1945, esa situación no había cambiado mucho, aunque con el boom de postguerra en los Estados Unidos y la creciente inversión de las esperanzas educacionales y del orgullo cívico en el modernismo como tal, la situación se alteró totalmente. Los valores propagados por el Moma permearon el siste-

ma educacional estadounidense, desde la enseñanza media para arriba. (También se filtraron hacia abajo, a las guarderías infantiles, aumentando considerablemente el status de la "creatividad" y "expresión de sí mismo" en la educación primaria.) En los años 70, el estudio histórico del modernismo se había expandido al punto que los estudiantes debían esforzarse para hallar un tema inexplorado para sus tesis. El estudio del carácter distintivo del modernismo ya no era asunto tangencial en la historia del arte; se había convertido en una industria, conectada por mil lazos a la praxis museológica, al mercado y a las actividades y esperanzas de los propios artistas. El mero volumen de interpretaciones y comentarios sobre el arte nuevo o nominalmente vanguardista se extendió por encima de cualquier cosa que hubiera podido soñarse en los tiempos de Courbet, de Cézanne e, incluso, de Jackson Pollock. Más aún, con el colosal aumento del público a los museos, al punto de que los más exitosos deben actualmente ser considerados medios de comunicación masiva de bajo "rating" (tan preocupados, a su modo, de los niveles de asistencia como las redes de televisión), la antigua distancia entre el grupo de iniciados y el público masivo fue prontamente eliminada. La labor del arte ya no estaba rodeada de un silencio a cuyo alero podían desarrollarse sus recursos. Debía sobrellevar el stress de su consumo inmediato. Cuando la gente está comprometida con el ritual de enunciar juicios autorizados sobre algo que aconteció hace dos minutos, cuando no hay espacio para una maduración, el discurso no podrá sino degenerar en pronunciamientos exagerados y parciales sobre la calidad, no podrá sino formar y promover el surgimiento de camarillas y de movimientos irreales. Ello sirve a los intereses del mercado, pero confirió a los años de decadencia del avant-gardismo un aire frenético: ¡Alcanza a la historia antes de que la historia te alcance a ti!

Si la buena voluntad de los museos, las universidades y otras instituciones del pensamiento liberal habían privado al arte moderno de su función como vanguardia, ¿no podría acaso inventarse un arte que no pudiera poseer ningún museo ni atrapar la codificación? Este deseo formó parte del ímpetu de crear arte telúrico o land-art: un último acto de renunciación, un literal retiro al desierto, lejos de aquellos que sofocarían a la obra con su amor, el deseo de respirar el aire de un aislamiento físico que reemplazara el aislamiento social y cultural de la avant-garde original. La obra *Spiral Jetty*, de Robert Smithson, 1970, una espiral de roca realizada con una retroexcavadora y sobre cuyo lomo uno podía caminar, fue construida en uno de los extremos del Gran Lago Salado, en Utah, y se proyectaba un cuarto de milla dentro de las salobres aguas lacustres. En la actualidad, ya no puede verse, porque subió el nivel de las aguas del lago y quedó cubierta. Pero cuando todavía podía ser vista, toda visita a la *Spiral Jetty* adquiría el sabor de un peregrinaje, porque estaba tan lejos y era tan difícil de encontrar. Uno ya le había conferido mayor aprobación aun antes de avistarla de lo que lograría la mayor

parte de las esculturas instaladas en lugar más accesible. Más aún, nuestra primera impresión fue que no estábamos frente a una obra de arte nueva, sino que frente a una extremadamente antigua; Smithson creó la impresión —efímera, obviamente, pues la gente que visitaba la espiral sabía casi todo en relación a ella— de que su gigantesco petroglifo, impuesto a la superficie del lago, había estado allí casi desde siempre. Aparentemente situada fuera del torrente de la era modernista, también evitaba el debate modernista (mientras uno la contemplaba). Su forma espiraloide estaba llena de implicancias arcaicas, constituyendo un meandro laberíntico, un distante pero definido eco del antiguo símbolo del laberinto como rito de iniciación, una transformación de la conciencia misma. La historiadora del arte Rosalind Krauss señala que el "emplazamiento mitológico" de *Spiral Jetty*, que fascinó a Smithson, fue la antigua convicción de los mormones de que el Gran Lago Salado era un antojo de la naturaleza, sin fondo, conectado al océano Pacífico por un vasto canal oculto cuya succión causaba la formación de grandes remolinos en la superficie de las aguas. "Al emplear la forma de la espiral para imitar los míticos remolinos de los colonizadores mormones", escribe la Krauss, "Smithson incorpora la existencia del mito al espacio de la obra". Si uno considera que el laberíntico meandro construido en forma de espiral parece haber sido iniciado como una representación mítica de los intestinos de la tierra, imaginando a la tierra como una bestia subterránea cuyas entrañas formaron el meandro, se verá que la imagen de Smithson era desacostumbradamente rica y que su tamaño —verdadero desafío para los museos— que obligaba al espectador a repetir el paso del que se iniciaba por sobre la espiral, no era mera infatuación sino que un elemento necesario de la obra.

Casi privadas de público debido a su distancia física del espectador de las obras de arte, la soledad de algunas obras telúricas las hace parecer sorprendentes, incluso heroicas en su aceptación de la dificultad técnica. Iniciada en 1972 y aún inconclusa, *Complex One* de Michael Heizer, está situada en un desértico y plano valle de Nevada, a cuatro horas de viaje por mal camino de Las Vegas, y a 5500 pies sobre el nivel del mar. Su forma es la de una colina geométrica de tierra acumulada, encuadrada entre dos triángulos truncados de concreto reforzado, curvados mediante la aplicación de macizas vigas volantes de concreto armado. Su largo es de 40 metros, su ancho de 33 y su alto de 7: magnífica tarea para un hombre solo y un par de ayudantes. Vista aislada sobre el suelo del desierto, bajo la pálida y quemante piel azul del cielo, con su artemisa baja extendiéndose hacia las rocas quemadas y erosionadas por el sol del paisaje circundante, *Complex One* constituye un magnífico y gratuito espectáculo; y si bien Heizer piensa que no tiene una relación especial y dependiente con su entorno desértico, es difícil imaginarlo en un ambiente más humanizado. Incluso su aspecto amenazante, que sugiere un bunker o una instalación militar aban-

donada, parece apropiado para el lugar de su emplazamiento: el límite de los campos de pruebas nucleares de Nevada.

Desplegadas en la vastedad y la inmensidad, tales obras de arte telúrico guardan una obvia afinidad con la tradición romántica norteamericana del paisajismo. La relación es particularmente clara en otra obra de Walter de Maria, un proyecto considerablemente más serio que su absurdo *Kilómetro vertical: Lightning Field*, concluida en 1977, que ocupa parte de un valle situado en Nuevo México, 200 millas al suroeste de Albuquerque. A diferencia de la masa de tierra y concreto de Heizer, que es apabullantemente arquitectónica, la obra de De Maria parece mutable, evanescente, casi atmosférica: menos una escultura que una manifestación lentamente cambiante de la luz. Consiste en 400 lanzas de acero inoxidable, cada una aguzada hasta el grosor de un alfiler y sus púas forman un solo plano (como una enorme cama de clavos). Tiene una milla de largo y un kilómetro de ancho y las lanzas están espaciadas con absoluta regularidad hasta una tolerancia de un sexto de pulgada. Cada una de esas lanzas puede hipotéticamente servir de pararrayos en las tormentas eléctricas que barren el valle temprano por la mañana o al atardecer; claro que la caída efectiva de un rayo sobre ellas es rara. Cuando el sol está alto, las lanzas tienden a desaparecer. Cuando la luz barre el campo temprano en la mañana o en las últimas horas de la tarde, se convierten en rutilantes haces de reflexión inmaterial. En todo momento actúan como un tema secundario, titilando o desapareciendo, sumando a la grandeza del paisaje que las rodea, las nubes, los chubascos ocasionales, las cataratas del sol. Sin este paisaje, *Lightning Field* sería sólo una representación literaria y prescindible, sin resonancia externa aparte de un difuso sadismo, pues, con toda la pureza que revisten esas puntas de acero, igual tiene un aspecto mortalmente agresivo. Pero dada una polaridad tan extrema entre la tecnología y la naturaleza en una misma obra, el contraste se convierte en un contrato, y uno se hace necesariamente parte de esa conjunción de extremos opuestos que alguna vez estuvieron en el corazón del paisajismo romántico. El deseo de contemplar al paisaje como encarnación de la "presencia" de lo trascendental, que tanto inspiró la imaginación expresionista, de Kandinsky a Pollock y Still, es exprimido a fondo en *Lightning Field*, una obra secular pero embebida de la nostalgia de lo metafísico.

El temor reverente de los expresionistas en relación a la naturaleza es difícil de revivir en una cultura tan alienada de la naturaleza como la nuestra. Su principal área de supervivencia es el arte telúrico, pero la otra cara del expresionismo —su escrutinio, obsesionado o irónico, de sí mismo— mutó a una forma bastante diferente en el inicio de la década de los 70. Generó el llamado body-art, o arte-cuerpo, que se sobrepone (algunas veces indistintamente) a diversas formas de representación. Si uno deseaba hallar un punto de encuentro entre la sublimidad del temprano romanticismo norteamericano, su pasión por el infinito, y el narcisismo que jugó tan im-

portante papel en las expresiones de los años 70, ese punto bien podía ser *Mirrored Room* de Lucas Samaras, realizado en 1966. El cuarto es un espacio reducido, pero aun suficientemente grande como para estar erguido en su interior, moverse y sentarse; incluso hay una mesa y una silla, que no pueden usarse debido a que están completamente recubiertas de espejo, al igual que el cielo raso, el piso y las paredes. Penetrar en el cuarto y cerrar la puerta es verse inmediatamente reflejado hasta la infinidad, fragmento por fragmento, nunca completamente, pero con infinidad de detalles. Verse así multiplicado, con cada uno de los gestos propios retenidos por el vidrio en una menguante y entrecortada multiplicación, constituye una extraña proeza narcisista. Al mismo tiempo, los espejos componen algo mucho más grande que uno mismo, una ilusión de titilante infinito, donde toda situación sólida se pierde, como en el cielo nocturno o en el espacio exterior. Allí, en palabras de Samara, uno se ve "envuelto", experimentando "esa sensación de suspensión... esa ligera claustrofobia o acrofobia. . . impostura o soledad".

En el body-art, el espectador no participa de este modo; el asunto no es el yo de él o de ella, sino que el del artista, el cual (se espera) adquiere una fuerza terapéutica para otros al verse expuesto en toda su desnudez. El cuerpo se convierte tanto en sujeto como en objeto en un alarmante y muchas veces desenfrenado drama de confrontación, erráticamente derivado de la provocación dadaísta, del erotismo surrealista y de la autoadulación expresionista. En ocasiones, y en lo que constituye un paroxismo de desdén por el público (que está bastante curado de espanto a estas alturas, pero que sigue disfrutando lo grotesco o chocante), intenta alcanzar la catarsis a través de una sobrecarga de desagrado. Esa fue la estrategia del mistagogo vienes Hermann Nitsch, cuyo *Teatro de Misterio & Orgía* intentó provocar un descenso hacia el subconsciente por medio de lo que llamó "una estética de la crueldad", que contemplaba "la laceración de carne cruda, el destripamiento de animales recién muertos y el subsecuente pisoteo de sus entrañas. . . Así, ponemos en movimiento un instinto sexual que alcanza hasta el fondo mismo del exceso sado-masoquista". El problema de semejantes espectáculos de sangre y entrañas, como puede dar fe cualquiera que haya visto alguno, es que la catarsis prometida jamás se produce. A pesar del argumento de Nitsch de que la "carne = luz" (un golpe bajo para Goethe) y que "la abreacción sado-masoquista se sublima ella misma, durante el transcurso de la obra, en comprensión del color", el teatro de *M&O* carece de toda dimensión estética.

Lo mismo no puede decirse, sin embargo, de la obra de un contemporáneo de Nitsch, Arnulf Rainer (1929), otro vienes, cuyo *Körpersprache* (lenguaje corporal) y *Selbstverwandlung* ("autotransformaciones") son una forma más extrema del retrato expresionista. Se hallan al final de la línea de un insatisfecho autoexamen que

* N. del T.: populistas

comenzó con Van Gogh y siguió —en Viena— con Osear Kokoschka y los forzados autorretratos desnudos de Egon Schiele. Rainer se vio también muy influenciado por las fotografías médicas de las congeladas posturas de pacientes catatónicos (convirtiéndose el cuerpo en su propia escultura, durante horas, a veces), y por los extraños autorretratos del escultor vienes del siglo dieciocho, Franz Xavier Messerschmidt, quien deformaba su rostro en extrañas morisquetas y las esculpía, con la máxima fidelidad posible, en la creencia de que cada expresión constituía un encantamiento para espantar a los demonios que, según él, lo poseían. El procedimiento seguido por Rainer consistió en contorsionar su cuerpo frente a una cámara, pellizcándose, estirándose y deformándose, adoptando posturas yoguísticas o deformando sus formas mecánicamente mediante la utilización de hinchas elásticas; luego, recorría esas imágenes con una salpicada y nerviosa línea negra, de modo que el dibujo exagerara los poderes dramáticos del rostro o cuerpo captado, hasta casi llegar a la monstruosidad. "Me hace sentir que estoy practicando una acentuada autorreproducción", observó en una ocasión, "aunque también cambios simbólicos y autodestrucción. Así fue como el autorretrato, esa eterna tendencia de todos los artistas, me condujo a descubrir estructuras internas antisociales, a descubrir lo subhumano en mí".

Hacia fines de la década de los 70, la variedad de gestos que podían calificarse como arte habían dado el coup de grace a la idea de necesidad histórica, sobre la cual se basaba la concepción misma de una vanguardia. La hegemonía de la pintura abstracta simplemente desapareció, en parte debido a que el recientemente adquirido público masivo del arte languidecía por falta de imágenes, pero también porque la idea de una "corriente central" determinable no contaba ya con una avant-garde a que servir. En lugar de que A dirigiera a B, C y el resto, había un campo abierto en el cual coexistían todos los tipos de arte dentro de un mismo marco social. Y ese marco era desacostumbradamente amplio. Cada cinco años, sólo las escuelas de arte norteamericanas producían tantos graduados como habitantes tenía Florencia en el último cuarto del siglo XV. Se decía que en Nueva York había más galerías de arte que panaderías. La gran ilusión de la cultura norteamericana, en orden a que la creatividad es necesariamente buena para uno y que el contacto con las obras de arte es moralmente positivo, había generado las condiciones adecuadas para el surgimiento de una avalancha de escuelas de arte en la década de los 50. En la de los 60 hubo una avalancha de estudiantes, y en la de los 70 una avalancha de profesores, ya que el sistema de formación artística había generado un proletariado artístico, un fondo de talento imposible de emplear, para el cual la sociedad no pudo hallar otro uso que el de formar una cantidad todavía mayor de pupilos. Esas condiciones de cambio no fueron —para decirlo benignamente— favorables ni para la mantención del nivel ni para la secreción de la adrenalina. Era bastante más fácil

conferir un grado por un conjunto de 650 fotografías de garajes de los sectores suburbanos de la ciudad de San Diego, o por pasar una semana encerrado en un ropero de gimnasio de la UCLA con una botella para la orina y llamarlo "un cuerpo en confinamiento extendido", que insistir en exámenes moderadamente académicos, y, por lo tanto, "elitistas", para medir la probidad técnica de los educandos.

Los resultados de todo esto no sólo empezaron a sentirse sino que podían ser penosamente observados a simple vista cuando comenzó a resurgir la pintura realista a comienzos de los 70. Sólo un siglo antes, toda persona aprendía a dibujar como parte de su educación. (Incluso, los críticos sabían dibujar: John Ruskin fue, por derecho propio, uno de los mejores bocetistas arquitectónicos desde los tiempos de Palladio.) El dibujo era entonces una forma de lenguaje corriente, y se empleaba como pasatiempo o ayudamemoria, sin pretensiones de "gran" arte. Sin embargo, ese alfabetismo gráfico generalizado constituyó la mezcla sobre la cual pudieron crecer los talentos de los grandes artistas representativos de fines del siglo pasado y comienzos del actual como Degas, Eakins, Picasso y Matisse. La instancia fue gradualmente abolida por la masiva comercialización de la fotografía. Pero en ninguna parte se hizo más extensible la pérdida de las habilidades dibujísticas que en Norteamérica. El dibujo como tal había sido brutalmente eliminado de la pintura de campo-cromático, característica de los años 60. El modernismo norteamericano no ha sido capaz de producir a un solo gran tradicionalista de la estatura, digamos, de un Balthus; le era totalmente extraño ese sentido de fluidez trabajosamente ganada, esa reflexiva y ligeramente irónica intensidad tan al alcance de maestros como Chardin o Piero della Francesca. Tampoco existía, cosa aún más extraña, un equivalente del sentido del gran estilo, de la perspicacia que encontramos en un pintor inglés como David Hockney (1937). La idea de una pintura representativa que fuera tanto sociable como seria no pareció digna de ser considerada por los artistas norteamericanos, y la declamación visual de Hockney —desapegada, afable y profundamente discriminatoria— era más popular en las galerías que imitada en los ateliers. Tal vez sólo un extranjero podía producir una imagen tan lúcida de la buena vida bajo el sol de California como la que se aprecia en *A Bigger Splash*, pintado por Hockney en 1967. Su cualidad ligeramente astringente lo sitúa muy lejos de las empalagosas acumulaciones de hechos concretos de los suburbios que se aprecian en las pinturas fotorrealistas norteamericanas. Dado el contexto en el cual se disparó su popularidad en la década de los 70, Hockney, el Cole Porter de la pintura figurativa, fue más de una vez tomado por el Mozart de la misma.

En contraste, el producto norteamericano parecía grande en intenciones pero pequeño en estilo. A pesar del hecho de que tantos pintores reclamaban ahora la atención del público por haber revivido la tradición —en lugar de hacer incursiones en lo moderno— sus

obras mostraron cuánto se había distanciado el temple del mundo artístico del vanguardismo y también se hizo claro que muy pocos de ellos podían alcanzar el nivel que esa tradición reclamaba. Sus esfuerzos parecían tender a la calidad de una vociferante declamación, como los enormes "pastiches" de Caravaggio o David, realizados por Alfred Leslie. También tendían a ser meras pinturas figurativas tonales bastante inertes, aunque laboriosamente dibujadas. Una excepción notable, que hizo una virtud del enfoque frío y elaborado del desnudo de estudio, fue Phillip Pearlstein (1924). Las pinturas de Pearlstein no tienen nada de seductoras. Los cuerpos desnudos que pinta son editados y cortados por los límites de la tela, lo que realza su neutralidad formal de objetos. La superficie coloreada es pobre y tosca, sin señal alguna de la belle matiere. El color es seco. Sin embargo, obras como *Female Nude on Platform Rocker*, 1977-78, tienen una considerable intensidad como argumento visual. El dibujo de Pearlstein, que registra cada protuberancia, cada pliegue, cada plano de la carne con acendrada objetividad, y que confiere a toda la masa del cuerpo una analizada y escultural presencia, está más allá del manierismo. Despliega una vehemencia de pensamiento perceptible, un sentido de lucha denodada con el motivo sin empañar su significado por el bien del estilo. Hay efectivamente algo en común entre el contundente discurso del enfoque de Pearlstein y la dura y distante polémica de la mayor parte del arte abstracto norteamericano de la década de los 60. Ambas provienen de la misma cultura, una cultura en la cual lo que se ve es lo que se obtiene.

El renacimiento realista aconteció también en Europa y su más interesante exponente en el viejo continente es un pintor israelí llamado Avigdor Arikha (1929). Las pinturas de Arikha, pequeñas, de tonos más bien opacos y nerviosos, son lechuzas, no pavos reales; implican una aversión al espectáculo, a la tiranía del impacto. Son imágenes simples, enumeraciones de objetos corrientes —un par de zapatos negros gastados, una jarra de loza, o unos espárragos envueltos en un papel azul— representados con una curiosa y velada perturbación. Aislados e íntimamente escrutados, estos motivos están embebidos del sentido trabajosamente obtenido de la dificultad de cualquier descripción.

La obra de Arikha, que intenta estabilizar una visión en medio de una impredecible frecuencia de marcaciones, es toda concentración. Superlativamente honesta, esta pintura, falta de retórica, respira el aire de una ansiedad escrupulosa. El artista posee un sentido del tono más seguro que cualquier pintor que actualmente esté trabajando, y el color pasa a ser algo secundario en este sentido: las imágenes no están destinadas a atrapar o convencer al ojo, sino que a construir un registro de su acción a través de un laberinto de matices. En una pintura como *Anne Leaning on a Table* hay un gran vigor de observación, en sus complicados blancos y en las sombras que proyectan la mesa y la bata de levantarse, que Arikha capta con sus nerviosas y fugitivas pinceladas. Su estilo conlleva un sentido de

la frugalidad, pero no aquella que fue característica del expresionismo. "Pintar cosas de la vida a estas alturas del tiempo", señala Ari-kha, "exige tanto la transgresión como la inclusión de la duda". Transgresión, porque cualquier esfuerzo para representar algo es un tiro contra la certidumbre; inclusión, porque la paradoja central del realismo es que la representación nunca puede ser completa. Siempre hay un nivel de detalle que escapa a las posibilidades de la pintura. El realismo está así condenado a ser más hipotético que la abstracción. Lo que torna interesante a la pintura realista no es la completa ilusión (como si tal cosa fuera posible), sino que la intensidad; y no hay intensidad sin reglas, límites y artificio.

Lo mismo vale, desde luego, para el dominio del arte abstracto; y en los años 70, la abstracción probó ser más perdurable de lo que sus detractores suponían. El aire llegó a tornarse irrespirable por los informes sobre la muerte de la pintura abstracta, provocados por la incapacidad de la crítica formalista de mantenerse fuerte frente a lo que desdeñosamente llamaba "arte novedoso". Después de setenta años de arte abstracto, cualquiera puede ver que se trata de una de las formas constantes de la conciencia. Pero está igualmente claro que su poder inclusivo no es tan grande como esperaban sus pioneros. Uno tendría que estar bastante despistado para esperar que funcione como Kandinsky esperaba que funcionaría: como el heraldo de un nuevo cielo y de una nueva tierra. Pero puede entregar, y de hecho todavía entrega, modelos de percepción clara y sensibilidad exacta. Así, el tema esencial de una obra creada por Bridget Riley (1931) es no sólo el orden, sino que también los miles de modos de subvertirlo. Una tela blanca cuadrada está cubierta de puntos negros, espaciados en forma regular a una distancia de cuatro pulgadas. El ojo casual los ve como puntos regulares e inertes; pero enseñuida se manifiesta una cosa extraña. Los puntos no son redondos, sino que ovales. Cada uno tiene un eje, y en la medida que se recorre una línea de esos puntos, se aprecia que cada uno de esos ejes está ligeramente inclinado en relación al de sus vecinos. Esas rotaciones progresivas, un par de grados cada vez, ulteriormente contradicen la regularidad de los espacios entre los puntos. Suscitan una sensación de ligero desagrado; una advertencia sibilina, un murmullo en el filo de la conciencia. Frente a un cuadro de la Riley, con su exigente superficie de inestabilidad dentro del orden, no hay lugar para la complacencia; y ello es igualmente válido para las ondulaciones e hinchazones del color en sus pinturas de ondas de los años 70. Lo que a primera vista parecen variaciones de un "mero" patrón, se convierte en metáfora del desasosiego, de la incertidumbre, afinada con una exquisita habilidad poética.

El asunto ulterior de la pintura, vemos así, no es pretender que las cosas son completas cuando no lo son, sino que crear un sentido de totalidad que puede contemplarse en oposición al caos del mundo; sólo al colocar esta dialéctica en primer plano puede la pintura elevarse por sobre la complacencia de los estereotipos "ordenados"

y la amorfa masa de lo familiar. "Cuando decimos que una pintura funciona", escribe el crítico británico Andre Forge, "es como si reconocieramos que el cuerpo está intacto, completo, lleno de energía, capaz de responder, vivo. Esto puede afirmarse. . . sin considerar si es abstracta o figurativa, estilísticamente experimental o conservadora". Una cosa es señalar cuán profundamente dependientes son las obras recientes de un artista como Frank Stella de los principios formales del constructivismo ruso; insertar esa obra en la matriz histórica que gradualmente le asigna significado. Pero es cosa bien diferente deducir de sus superficies charras, maniáticas y aglomeradas, de su argumentación a todo volumen entre la delgadez y el grosor, qué están destinadas a probar esas características, un tonificante sentido de contradicción, una voraz vitalidad. No hay pintura que sea totalmente abstracta. Todo arte está de un modo o de otro situado en el mundo, esperando actuar como un transformador entre el yo y el no-yo. El gran proyecto del modernismo fue propagar mayor acopio de caminos por los cuales se podía llegar a ese fin. Pero cualquier visión del arte que insista en situar el significado del arte en su poder de hacer aquello que no se había hecho antes tiende a rechazar los beneficios del espíritu modernista: troca el acalambamiento ideológico y la estrechez historicista por el ansioso y abierto discurso que nos legaron nuestros padres culturales.

Las señales de esa contricción abundan por doquier en nuestro tiempo: en las pequeñas ambiciones del arte, en su falta de todo esfuerzo para alcanzar la espiritualidad, en su sentido de carrera más que de vocación, en su frecuentemente insulsa ocupación con la semántica a expensas de una pasión más profunda del yo creativo. Tal vez las grandes energías del modernismo estén todavía latentes en nuestra cultura, como el arco de Ulises en casa de Penélope; pero nadie parece capaz de tensarlo y dibujarlo. Aun así, la obra todavía nos habla, con todas sus voces, y continuará haciéndolo. El arte descubre su verdadero uso social, no en el plano ideológico, sino que abriendo el paso del sentimiento al significado, no para todos, dado que sería imposible, pero para todo aquel que desee intentarlo. Ese impulso parece ser inmortal. Ciertamente ha existido desde los orígenes mismos de la sociedad humana y, a pesar de la apabullante comercialización del mundo del arte, de su fuga hacia la ética empresarial, de su adopción de las estrategias comerciales y de su gradual evacuación del espíritu, sigue existiendo también en estos momentos.