

## Formalismo e historicidad

*Me parece absurda la idea, tan popular en este país durante los años treinta, de una pintura norteamericana aislada; igual que sería absurda la idea de crear unas matemáticas o una física puramente norteamericanas [...] De hecho, se trata de un falso problema; y si alguna vez existió, se resolvió por sí solo. Un norteamericano es un norteamericano y ese hecho condiciona su pintura, lo quiera él o no. Pero los problemas básicos de la pintura contemporánea son independientes del país del artista. —Jackson Pollock<sup>1</sup>*

*No siento el más mínimo interés por el arte europeo; creo que ya no tiene nada que decir. —Donald Judd<sup>2</sup>*

Los artefactos de la historia reciente se precipitan hacia atrás en el tiempo, se alejan constantemente de nuestra percepción y aprehensión; su actualidad (su carácter de “actos” representados en un determinado contexto de realidad histórica) y su efectividad (los efectos en los que “se basaban” dichas obras, así como aquellos que éstas provocaron en el momento de su creación) se van difuminando hasta el punto de desvanecerse. Es precisamente en este punto cuando el historiador entra en escena. El historiador no participa en los actos decisivos ni causa ningún efecto, ni tampoco asume ningún riesgo ni responsabilidad; su papel consiste en elevar las obras de arte al rango de objetos culturales, salvándolas del olvido mediante la transformación de su función histórica en función estética. Gracias a la perspectiva del historiador, las obras devienen ídolos magnificados. Despojadas de todas sus implicaciones contextuales, aparecen como objetos autónomos, que hablan (y de los que se habla) en su propia lengua, que siguen sus propias reglas gramaticales y poseen su propia historia, así como un metalenguaje y una metahistoria independientes. Este nuevo lenguaje del objeto de arte —realidad mítica secundaria, según la definición de Roland Barthes— debería leerse con la herramienta adecuada: la crítica ideológica<sup>3</sup>.

Dado que es imposible devolver las obras de arte a su contexto original y a su lenguaje funcional básico, el método histórico de la crítica ideológica puede iluminar su impacto inicial sólo de modo indirecto. Tal vez analizando su transformación en mito cultural, su intención original se vuelve más evidente. Una aproximación formalista a las prácticas artísticas del pasado reciente nos permitiría hablar de un urinario fabricado hacia 1917 en lo que respecta al conjunto de su *Gestalt*, a la especificidad de su material y a su presencia escultórica. Mediante esa aproximación, la supuesta identidad de forma y soporte que figuradamente lo define y que rige su propio espacio, llegaría a servir, hacia la década de 1960 —la época del minimalismo, por ejemplo— de criterio integral a la hora de emitir un juicio de calidad estética. Así pues, para defender el método formalista, podría argumentarse que nos permite abordar la obra de un modo aparentemente objetivo, quizás incluso reconocer las intenciones originales que motivaron su producción, ya que sólo estamos considerando los hechos formales que tenemos a mano.

Pero esta descripción crítica formalista parece haberse convertido en la base para la “producción” de algunas de las más importantes obras de arte norteamericano de la década de 1960. Los términos que una vez se utilizaron para describir los fenómenos se han convertido en los términos utilizados para producir los fenómenos. Filosóficamente hablando, esa posición simplemente introduce un concepto básico de positivismo lógico en la discusión estética. Y desde el ámbito de la historia del arte, parecería otro intento en una larga tradición de proposiciones artísticas en la modernidad que intentan ahuyentar la materialidad histórica y física de la obra de arte mediante la escenificación de nuestras fantasías narcisistas sobre el artista que se autogenera y la obra de arte autónoma y autorreferencial. El formalismo como criterio crítico, que data del momento del simbolismo al concepto de inmaterialidad de Yves Klein, ha encontrado su más reciente iteración en el eficaz corpus tautológico de Joseph Kosuth<sup>4</sup>. Como declaró Kosuth a finales de los años sesenta:

“Las obras de arte que intentan decirnos algo sobre el mundo están destinadas al fracaso [...] La ausencia de realidad en el arte es exactamente la realidad en el arte”<sup>5</sup>.

En la orilla europea, el texto de Daniel Buren *Limites Critiques*, escrito en el mismo año que el de Kosuth (1969), articulaba el opuesto dialéctico de esa postura formalista y definía un concepto explícito de historicidad:

“El arte, sea lo que sea, es exclusivamente político. Lo que se requiere es el análisis de los límites formales y culturales (y no uno sin el otro) dentro de los cuales existe y lucha el arte. Esos límites son muchos y tienen distintas intensidades. Aunque la ideología dominante y sus artistas acólitos intenten camuflarlos por todos los medios, y aunque sea demasiado pronto —las condiciones aún no se han dado— para hacerlos saltar por los aires, ha llegado el momento de desvelarlos”<sup>6</sup>.

Si quisiéramos esbozar alguna diferencia concreta entre el arte norteamericano y europeo reciente, podríamos encontrarla comparando en primer lugar las distintas actitudes hacia la historicidad del arte. Por consiguiente, este texto —que no pretende en absoluto mostrar sólo los aspectos válidos de tal diferenciación— se centra en cómo han cambiado y se han interrelacionado esas actitudes en el arte europeo y norteamericano desde 1945.

### **Lagunas de posguerra**

*Las publicaciones de arte en Francia, y en Cahiers d'Art en particular, nos mantenían informados de las últimas tendencias en París, que era el único lugar que importaba realmente. Durante un tiempo, la pintura parisina ejerció quizás una influencia más decisiva en el arte de Nueva York a través de reproducciones en blanco y negro que mediante ejemplos de primera mano, lo cual pudo ser paradójicamente una suerte oculta,*

*pues permitió que algunos norteamericanos desarrollaran un sentido del color más independiente, aunque sólo fuera gracias a la ignorancia y el malentendido.*—Clement Greenberg<sup>7</sup>

La historia del arte de la inmediata posguerra, en concreto, la de las escuelas de pintura de París y Nueva York, parece haberse formado tanto mediante malentendidos, omisiones e ignorancia de la historia, como a través de la información artística accesible en la época y que nos ha llegado de entonces. Por ejemplo, Piet Mondrian, durante los últimos cuatro años de su vida, que pasó en Nueva York, fue mucho más reconocido por los artistas comprometidos con el proyecto del expresionismo abstracto de lo que lo había sido durante los veinticinco años que había pasado en París, donde después de la guerra era prácticamente desconocido. Otro ejemplo es la casi total falta de reconocimiento (o rechazo) de la obra de las vanguardias rusa y soviética en Estados Unidos y Europa Occidental.

La recepción de la obra de Vassily Kandinsky es la excepción que confirma la regla, con sus limitados conceptos de pintura abstracta y sus posturas políticamente oportunistas, por no decir reaccionarias, que ya había criticado convincentemente El Lissitzky (y más tarde Arnold Schoenberg) en la década de 1920. Sin embargo, Kandinsky ascendió a una posición de importancia primordial y se volvió muy influyente para la producción pictórica tanto en Nueva York como en Europa durante el periodo de posguerra. En cambio, el radicalismo reductivista incomparable del suprematista Kasimir Malevich, la complejidad visual y plástica de las pinturas de El Lissitzky y la politizada precisión de los conceptos escultóricos y arquitectónicos de Alexander Rodchenko pasaron casi desapercibidos hasta 1962, cuando se publicó el extraordinario estudio que Camilla Gray hizo de las vanguardias rusa y soviética, que reintrodujo sobre todo a los artistas norteamericanos en un campo histórico y crítico mucho más amplio<sup>8</sup>.

Lo mismo puede decirse con respecto a la recepción artística y de la historia del arte que sufrió el surrealismo, un movimiento que se asimiló sólo en sus posturas pictóricas más tradicionales (articuladas en las obras de figuras como Joan Miró y André Masson, Max Ernst e Yves Tanguy). Esto resulta aún más asombroso considerando que en Nueva York ya se había generado un conocimiento y apreciación más profunda de ese legado, que superaba de largo al de Europa a finales de la década de 1930. Pensemos por ejemplo en las famosas exposiciones y catálogos de Alfred H. Barr, Jr. como *Cubism and Abstract Art* o bien *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, que ofrecían toda la información relevante sobre el arte internacional más importante y reciente en 1936. Así pues, el interrogante se plantea de nuevo: ¿qué clase de información llega a qué grupo de receptores en qué momento determinado? ¿Por qué razones elige un grupo determinado un conjunto de información artística, omitiendo y/o suprimiendo otra?

También podríamos plantearnos otra pregunta: en lugar de contemplar a Miró y Kandinsky, ¿por qué Mark Rothko y Barnett Newman, Clifford Still y Jackson Pollock, Arshile Gorky y Willem de Kooning no descubrieron los cambios epistemológicos infinitamente más radicales que proponían artistas como Marcel Duchamp y Francis Picabia,

Man Ray y Tristan Tzara, Jean Arp y Kurt Schwitters, como fuentes principales de información artística de aquella época? Una explicación preliminar puede encontrarse en el temor reverencial de los norteamericanos por la tradición de la pintura parisina, como expresaba Greenberg en su texto “La escuela de París” de 1946:

“París sigue siendo el manantial del arte moderno, y cada movimiento que se produce allí resulta decisivo para el arte avanzado de cualquier otro lugar, que es avanzado precisamente en la medida que recoge y amplía las vibraciones de ese centro neurálgico, esa terminación nerviosa de la modernidad que es París”<sup>9</sup>.

Desde nuestra perspectiva actual, esa declaración parece sorprendente, ya que los artistas en París ya se habían dado cuenta por sí mismos del creciente academicismo de la última pintura surrealista y la pintura abstracta tardía de la École de Paris. Jean Dubuffet, por ejemplo, intentó oponer sus figuraciones de *Art Brut* contra los mitos surrealistas del prolífico inconsciente del creador individual. Por tanto, intentó relacionar la práctica artística una vez más con el potencial colectivo de producción artística —como los surrealistas habían hecho originalmente— utilizando materiales crudos y repugnantes, como papel de aluminio, esponjas y arena, en lugar de las preciosas superficies de la última pintura surrealista. Tal como Dubuffet declaró en 1947:

“Lo que me interesa no es la bollería, sino el pan. Si uno tiende a preferir el pan a la bollería, acaba siendo muy injusto con los pasteleros, y no sólo con los pasteleros, sino también con los museos, los marchantes y los críticos que también son una especialidad parisina que da de comer a mucha gente [...] Me gustaría que mis pinturas llegaran casi a su desaparición como pinturas. Es en el momento de la muerte cuando el cisne empieza a cantar”<sup>10</sup>.

Por supuesto, sería absurdo especular si el arte podría ser distinto de haberse absorbido más información o información distinta en determinados momentos de la historia. Con todo, vale la pena reconocer —sobre todo, en el contexto del arte de posguerra— el grado en que la “historia de la recepción” (y su aleatoriedad peculiar) se ha convertido en “historia de la producción”, y revelar el grado en que las entidades estéticas aparentemente autónomas se informan sobre la historia del arte, y por tanto, sobre la historia. Desde una perspectiva europea actual, es fácil cuestionarse los aspectos historicistas de gran parte del arte norteamericano actual. O preguntarse si una visión retrospectiva no revelaría una pauta cíclica en la que cada generación —desde los expresionistas abstractos a los minimalistas— parece haber asimilado, trabajado y ampliado su propia serie de presupuestos históricos desde las prácticas artísticas del siglo XX.

Podríamos expresar dudas, por ejemplo, sobre el supuesto radicalismo epistemológico de la serie *Campbell's Soup* (Sopas Campbell, 1962) de Andy Warhol, si las relacionáramos con la *Fontaine* (Fuente, 1917) de Duchamp. ¿O qué me dicen de la obra de Dan Flavin *Diagonal of Personal Ecstasy (the diagonal of 25 May. 1963. To Constantin Brancusi)* [Diagonal del

éxtasis personal (la diagonal del 25 de mayo, 1963. A Constantin Brancusi)], 1963, que ciertamente debe considerarse una obra clave en el arte norteamericano internacional de la década de 1960? Desde una perspectiva contemporánea, ¿no parecen en cierto modo asimilaciones excesivamente trabajadas —o en el mejor de los casos, muy académicas— de conceptos escultóricos claves del siglo XX? Especialmente si las comparamos con la todavía indescifrable complejidad de la visión arquitectónica de Kurt Schwitters en su *Cathedral of Erotic Misery* (Catedral de la miseria erótica), cuyo título parece parafrasear inconscientemente Flavin.

### **El dilema postsurrealista**

*Los surrealistas reaccionaron contra las condiciones históricas "al servicio de la revolución"; intentando acelerar e intensificar el proceso de la autodestrucción de la conciencia burguesa mediante el inconsciente. Utilizando los métodos del psicoanálisis, más o menos malinterpretados y limitados, esos artistas se apartaron completamente de la sociedad, volviéndose hacia sí mismos. Así, el inconsciente se convirtió en la última unidad de un ego en disolución; esperaban que a partir de ese punto podrían protestar con mayor convicción arrojando su "ego" contra las condiciones disociadas. Que esa forma particular de protesta fuera infantil no les impidió experimentarla como una auténtica protesta; al contrario, fue precisamente ese infantilismo lo que les permitió ampliar su protesta, creyéndola ilimitada, para incluir en ella todo y nada. —Max Raphael<sup>11</sup>*

Cuando repasamos la historia del arte postsurrealista en Europa, especialmente la pintura de la Escuela de París, es muy importante reconocer la peculiar continuidad de las tradiciones locales. Aunque la lúcida observación de Greenberg en 1946 puede sonar verídica a primera vista, no coincide con la realidad parisina del momento ni con su evolución posterior:

"Después de 1920, el positivismo de la Escuela de París, que se basaba también en la premisa optimista de que había infinitas posibilidades de avance técnico para la sociedad y las artes, empezó a perder la fe en sí mismo. Surgió la sospecha de que el aspecto "físico" del arte estaba tan limitado históricamente como el propio capitalismo. Mondrian era como la escritura en la pared"<sup>12</sup>.

La sorprendente clarividencia de Greenberg parece anticipar la posterior desmaterialización del objeto de arte en el arte conceptual y posminimalista, una evolución que sería calificada como la más original y auténtica aportación del arte norteamericano actual<sup>13</sup>. Pero tal vez renunció al radicalismo inflexible de ese enfoque sobre la verdad histórica de la cultura capitalista en declive diez años después, en Nueva York, cuando observó, a propósito de la evolución de la cultura pictórica local:

"Podría decirse que, hacia 1940, la Calle Ocho había atrapado a París, cuando París aún no se había atrapado a sí misma, y que un puñado de los que entonces eran oscuros pintores de Nueva York poseían la cultura pictórica más poderosa del momento"<sup>14</sup>.

En efecto, sólo contra el telón de fondo de una situación que “aún no se había atrapado a sí misma” (de nuevo una alusión a una ignorancia histórica deliberada o impuesta), puede uno comprender cierta evolución europea, así como la valoración (si no sobrevaloración) que logran determinadas identidades artísticas definidas social e históricamente en la Europa de posguerra. En este contexto, las figuras clave del arte europeo de posguerra —desde Georges Mathieu a Yves Klein en París, de Lucio Fontana a Piero Manzoni en Italia, y finalmente Joseph Beuys en Alemania Occidental— justifican el comentario de Max Raphael sobre el infantilismo de los surrealistas que citábamos antes. Sobre todo, por el hecho de que —quizás a excepción de Fontana— la obra de estos artistas se halla inextricablemente asociada a la demanda de carisma, aunque esa demanda sea inevitablemente un fraude.

Esta idea del artista como médium de experiencias transcendentales se opone claramente a la imagen más tradicional del artista científico, filósofo y artesano, que entrega el resultado de su investigación y trabajo a la sociedad burguesa a través del mercado. Pero quizás, si los artistas europeos de posguerra parecían escenificar esas nuevas identidades hipertróficas, se debía no sólo a la urgencia de encontrar un nuevo tipo de subjetividad artística, sino también y, sobre todo, a la necesidad colectiva de una nueva jerarquía social, con el artista como centro simbólico o como manantial.

Así pues, los artistas tenían que asumir actitudes y conductas irracionales y arcaicas que abarcaban una amplia gama, desde el chamán o el sumo sacerdote pasando por la víctima, el loco, el payaso o el animador<sup>15</sup>. Todas ellas reflejan —en muy distintos modos— determinadas necesidades sociales de una nueva y mítica subjetividad. En el caso de Mathieu, Klein y Beuys, el sujeto es espectacularizado, de acuerdo a las exigencias reaccionarias de la sociedad de posguerra. En el caso de Manzoni, el artista esboza un gesto dialéctico hacia la realidad potencial de un nuevo colectivo, reconociendo la necesidad de formar una subjetividad post-tradicional.

### **Mathieu y Pollock**

*Si Pollock fuera francés, no haría falta demostrar la objetividad de mis elogios; todos lo llamarían maître y estarían estudiando y especulando sobre sus pinturas.*—Clement Greenberg, 1952<sup>16</sup>

Uno de los mayores logros de Mathieu fue su iniciativa de organizar las primeras exposiciones de Wols y Pollock en París, aunque como es sabido, en su ansiedad por ser considerado uno de ellos, incluyó sus propias pinturas en la muestra, y demostró así que era incapaz de discernir las diferencias fundamentales entre ambos artistas, además de no detectar el abismo que las separaba de su propia obra.

Si la obra de Wols culminaba la última fase de *l'écriture automatique* y de la subjetividad radical en la pintura, la de Pollock suponía un principio completamente nuevo: la objetualización del proceso pictórico. Este fenómeno se observa claramente comparando la organización estructural de masa pictórica en las telas de Pollock y las de Wols. Una de las principales diferencias entre el arte europeo y el norteamericano de ese momento —y cuyos efectos se prolongaron en las prácticas contemporáneas de los años sesenta y los setenta, por ejemplo— resulta evidente en la preocupación dominante de Pollock por des-

centrar la “materia” y el “proceso” pictórico, que confiere a sus pinturas el radicalismo inherente de un campo descentrado de trazos y procesos pictóricos autorreferenciales. La pintura de Pollock mostró que ni el más mínimo residuo de imaginería “subjetiva” debía interferir con esas fuerzas, y que la imaginación “artística” ya no tenía que superponerse en la percepción del espectador. De este modo, Pollock alejó la abstracción de la pintura surrealista y negó las convenciones automatistas, sugiriendo nuevos modelos de subjetividad posfreudiana. Reflexionó sobre las condiciones preponderantes de la pintura y la experiencia bajo el capitalismo monopolista avanzado, con su potencial de libertad individual creciente y el rápido declive progresivo de opciones de diferenciación subjetiva de la experiencia.

En cambio, la obra de Mathieu representa la fase final del automatismo surrealista y las fuerzas supuestamente liberadoras del inconsciente subjetivo para disolver la reificación objetiva. Aunque pretendía escenificar la velocidad y temporalidad puras, la *action painting* de Mathieu genera un gesto congelado. En una caricaturización involuntaria de la obra de Pollock, las pinturas de Mathieu engendran jerárquicas figuras muertas en campos centralizados. Así pues, en una época relativamente temprana, la compulsión de Mathieu de reinstaurar la subjetividad tradicional (artística) en formas hipertróficas articula, aún sin saberlo, la ineludible necesidad de abordar, si no de satisfacer, la creciente demanda de espectacularización de la subjetividad (artística) en la cultura contemporánea.

### **Klein y Kaprow**

El dúo Allan Kaprow e Yves Klein —nacidos respectivamente en 1927 y 1928—, puede servirnos para ilustrar la historia de las diferencias europeas y norteamericanas. De hecho, ambos artistas pertenecen a la primera generación de artistas que había aprendido sustancialmente de sus predecesores inmediatos (como Pollock o Mathieu), y de sus antecedentes en las vanguardias históricas. Kaprow, que había dedicado la tesis doctoral a Mondrian bajo la dirección de Meyer Schapiro, en la Columbia University, y había estudiado a fondo la obra de Pollock, consideraba su propia obra como una extensión necesaria de los proyectos de esos pintores:

“No debe bastarnos la sugestión de los sentidos a través de la pintura, debemos utilizar las sustancias específicas de la vista, el sonido, el movimiento, la gente, los olores, el tacto. Los materiales del nuevo arte son objetos de todas clases: pintura, sillas, comida, lámparas eléctricas y de neón, humo, agua, calcetines viejos, un perro, películas y mil cosas más que descubrirá la actual generación de artistas. Esos osados creadores no sólo nos mostrarán el mundo que nos rodea y al que no prestábamos atención, como si lo viéramos por vez primera, sino que desvelarán *happenings* completamente desconocidos”<sup>17</sup>.

Una lectura radical de los orígenes surrealistas de la pintura de Pollock, combinada con el legado de teatralidad de los futuristas rusos revolucionarios y los dadaístas, le sirvió a Kaprow para sentar las bases de su propia obra, como un nuevo intercambio entre

lo estético y lo real. El compositor John Cage (con el que Kaprow había estudiado en la New School entre 1957 y 1958) había dado el tono de esta nueva perspectiva, al reivindicar la paradoja de “una intencionada falta de propósito o un juego sin propósito”:

“Pero este juego es una afirmación de vida, no un intento de extraer orden del caos [...] sino simplemente un modo de despertar a la misma vida que vivimos, que es maravillosa cuando apartamos la mente y los deseos de su camino y la dejamos actuar a su aire”<sup>18</sup>.

Esta actitud, que caracterizó a toda una generación de artistas americanos —de Cage y Merce Cunningham a Kaprow y el grupo Fluxus, y desde las primeras obras de Robert Rauschenberg a las de Yvonne Rainer—, podría sintetizarse como la búsqueda de una nueva correspondencia entre arte y vida. Típicamente, este capítulo crucial del arte americano reciente se ha subestimado y malentendido en muchos aspectos, porque no producía piezas comerciales u objetos clasificables desde un punto de vista museológico.

A diferencia de Kaprow, la postura que desarrollaba simultáneamente Klein en Europa revela una confusión histórica basada en el narcisismo artístico que insiste en la falsa oposición entre artista y sujeto burgués. Esta postura se articulaba en los términos siguientes:

“El materialismo: ese espíritu cuantitativo se ha reconocido como enemigo de la libertad [...] Amo en mí todo lo que no me pertenece, que es MI VIDA, y detesto todo lo que me pertenece: mi educación, mi herencia psicológica y óptica, que es tradicional, mis opiniones, mis defectos, mis cualidades, mis manías: en una palabra, todo lo que me lleva irremisiblemente hacia la muerte física, sentimental y emocional”<sup>19</sup>.

Es evidente que Klein se había aprendido bien su lección de historia del arte, pero, a diferencia de Kaprow, intentaba ocultar sus antecedentes —exceptuando un par de alusiones a Malevich— con la afirmación hipertrófica de su absoluta originalidad:

“Mi paternidad de la monocromía en el siglo XX es de una obviedad palmaria, hasta el punto que, si incluso yo me empeñara, nunca lograría desembarazarme de ella”<sup>20</sup>.

Aparte de su conocimiento de Malevich, Klein parecía igualmente consciente del legado de Mondrian. Su primera exposición en la galería Colette Allendy de París en 1956 incluía distintas pinturas monocromas *Unicolor*, que parecían ejecutadas bajo la influencia de un primer encuentro con los rectángulos monocromáticos de Mondrian.<sup>21</sup> Tanto si conocía a Mondrian como si no, hay que reconocer que Klein articula un importante problema formal que pronto se convertiría en uno de los argumentos cruciales de artistas norteamericanos como Frank Stella y Donald Judd contra la tradición europea —el problema de las relaciones cromáticas y espaciales y la composición:



“Yo intentaba mostrar el color, pero durante la inauguración me di cuenta de que el público seguía prisionero de un punto de vista preconcebido y de que al enfrentarse a aquellas superficies de distintos colores respondían mucho más a las interrelaciones de las distintas propuestas, reconstituían los elementos de una policromía decorativa”<sup>22</sup>.

Ya en 1951, Ellsworth Kelly, que vivió y trabajó en París de 1948 a 1954, había mostrado pinturas monocromas en su primera exposición individual en la Galerie Arnaud. Y también es posible que Klein conociera las telas monocromas de Lucio Fontana, ya que Klein viajó con frecuencia a Italia a principios de la década de 1950. Y en tercer lugar —y tal vez más importante—, ante las pretensiones de Klein de asumir la “paternidad de la monocromía” y de la pintura lisa, total y objetual, deberíamos recordar las pinturas monocromas que hizo Robert Rauschenberg a partir de 1951, aunque es poco probable que Klein las hubiera visto reproducidas. Y por último, el misterio aparentemente hermético del “genio” de Klein también había recibido otras influencias locales, por no decir autóctonas. Obras de Dubuffet, como sus *Texturologies* (Texturologías), ya en 1954 y las esculturas monocromas de esponja de ese mismo año, debieron de ser muy importantes para el desarrollo de *Yves le Monochrome*, para su descubrimiento de la monocromía en general y para sus invenciones escultóricas, las *éponges* (esponjas), en particular. Desde mi perspectiva, el cambio de Klein de las monocromías ctónicas de Dubuffet a los brillantes tonos sintéticos de producción industrial podría celebrarse como un cambio importante o desdeñarse como problema académico menor de la fase final de la pintura postsurrealista.

Además, frente a esas pretensiones de Klein de haber inventado el concepto de “inmaterialidad”, puede trazarse una genealogía similar: cada una de las obras inmateriales de Klein tiene un antecedente duchampiano. Frente a las *Cosmogonies* (Cosmogonías) de Klein, pinturas puramente indécicas, resultado de la erosión de poner un lienzo en blanco a la intemperie sobre la capota de su coche en el viaje de París a Niza, tenemos el *Unhappy Readymade* (*Readymade* infeliz), 1919, de Duchamp y su *Élevage de poussière* (Crianza de polvo), 1920. Frente a los *Portraits-Reliefs* de Klein en 1962, tenemos la pieza de Duchamp *With my Tongue in my Cheek* (Con mi lengua en mi mejilla), 1959. Y llegados al momento culminante de los certificados del intercambio de oro puro y porciones de espacio vacío de la *Zone de Sensibilité Picturale Immatérielle* (*Zona de sensibilidad pictórica inmaterial*), su predecesora es *Monte Carlo Bond* (1924) de Duchamp<sup>23</sup>.

Según un modelo de “activación” situado en el extremo opuesto de los *happenings* de Kaprow por ejemplo, Klein restaura la postura del artista como agente provocador pequeño-burgués, una postura reaccionaria que flotaba en torno al surrealismo parisino tardío y una de cuyas figuras más sintomáticas fue Salvador Dalí, que parece haber estudiado a fondo las técnicas de mitificación del escándalo de Klein, y que intentaba mantener la idea del artista como un elitista narcisista, “una especie de superhombre”, como dijo Duchamp<sup>24</sup>.

### **Klein y Judd**

Resulta asombroso que a finales de los años sesenta la obra de Klein fuera tan valorada en Estados Unidos. Fue el primer artista europeo de posguerra, y por mucho tiempo, el único que apareció en la portada de *Artforum* (enero de 1967), con motivo de su principal

retrospectiva en el Jewish Museum de Nueva York. Pero quizá aún más sorprendente es que Klein parece haber sido la única figura reconocida por la generación de jóvenes artistas norteamericanos de principios de los sesenta, como se desprende de la entrevista que Bruce Glaser les hizo a Frank Stella y Donald Judd<sup>25</sup>. Y finalmente, en sus propios escritos, Judd (que nació en 1928, como Klein), alude con frecuencia a Klein como el único pintor europeo que abordó cuestiones formales de importancia primordial para sus propios intereses: la pintura plana, la abolición de la relacionalidad y la totalidad de la pintura como objeto.

Judd valora la obra de Klein en términos claramente formalistas, sin prestar atención a las implicaciones de la materialidad (en la serie *Monogolds*, por ejemplo), o los procesos de producción (en la serie *Anthropométries*). Desde la ventaja que nos confiere el punto de vista europeo contemporáneo, aún resulta más incomprensible que se pudiera valorar la obra de un artista sin tener en cuenta su posición política e ideológica<sup>26</sup>.

El formalismo de Judd parece haberse originado en las actitudes de una generación que aprendió sus lecciones de historia del arte mejor que sus lecciones de historia, una generación que parece haberse preocupado más por el problema de insertar su producción en la corriente dominante de la tradición formalista y moderna. Pero sorprende hasta qué punto puede ser inexacta e imprecisa una lectura incapaz de identificar siquiera las más elementales —latentes o manifiestas— implicaciones ideológicas e históricas de una obra. Por fortuna, existe al menos un análisis lúcido sobre Klein, que la crítica Dore Ashton publicó bastante pronto, y que demuestra que el formalismo típicamente americano sólo era uno de los enfoques históricos posibles en aquel momento. Como decía la propia Ashton en su ensayo sobre Klein:

“Era un reaccionario, como lo eran muchos de los jóvenes intelectuales de la década de posguerra: la suya era una reacción contra las grandes corrientes comprometidas de la guerra, sintetizadas por el existencialismo... Mientras la vieja guardia de los intelectuales franceses seguía desesperada ante el horror, la prosa febril que acompañaba la “revolución” de las artes visuales se mostraba tímidamente transmundana, limitándose a exaltadas discusiones de nuevas cosmologías, nuevo psiquismo, nuevos más allá infinitos, y nuevas hermandades en algún lejano futuro en el más allá infinito donde “otro” arte triunfaría [...] Bajo cascadas de hiperbólica prosa promocional, una hueste de jóvenes artistas se introdujo en el mundo del espectáculo, para aportar “realidad” a sus hambrientos patronos burgueses [...] los fósiles de una de esas vidas, desecados e insustanciales, pueden verse en el Jewish Museum. Nadie ejemplifica mejor que el desaparecido Yves Klein el cambio de valores, la transformación del arte como asunto privado en evento público. Los *souvenirs* de su vida de espectáculo son objetos patéticos y exánimes. Despojado de su artífice, su arte ha perdido todo aliento vital”<sup>27</sup>.

Tal vez ahora sea más fácil definir claramente la oposición entre formalismo e historicidad. Ambos conceptos deberían verse como extremos opuestos de un eje a lo largo del cual parecen desplazarse continuamente la producción artística, la crítica de arte y la historia del arte reciente, según una dinámica histórica inmanente.

Mientras la interdependencia de las estructuras estética e histórica no puede imaginarse de ningún otro modo sino considerando el arte como un mero apéndice mimético de la realidad (o decorativo, como dijo Judd en alguna ocasión), la actitud formalista muestra o bien un flagrante desprecio hacia el potencial dialéctico del arte, o bien una considerable ingenuidad. Precisamente la pérdida de ingenuidad histórica puede considerarse el signo distintivo del arte europeo desde finales de los años cincuenta. Al analizar los presupuestos epistemológicos de las prácticas artísticas, resurgió la conciencia de que no podían restringir su indagación a su propio discurso (ni a la historia de ese discurso), sino que debían reflejar sus posiciones dialécticamente en una realidad histórica determinada, como formas dependientes y determinadas y como modos de producción ideológica para transformar esa realidad. Esta actitud crítica es precisamente lo que impidió que la siguiente generación de artistas europeos siguiera los pasos de Klein, ejemplo paradigmático del artista de posguerra, que Raphael había definido ya en 1938 como “proveedor de chic”:

“El chic es otro concepto tramposo. Puede proceder de dos fuentes distintas: o bien la farsa de una elegancia externa bajo la cual el individuo pretende continuar su lucha contra la sociedad, o la idealización y el ornamento abstracto que se desarrolla exactamente en la medida que el ser humano real deviene una caricatura de sí mismo. En el primer caso, el dandismo es una ironía consciente que deriva de la separación tragicómica del individuo singular y la sociedad y el sentimiento de superioridad de lo “único y paradójico” por encima del *bon sens* de los ignorantes; en el segundo caso, el “adorno” expresa un deseo de ilusión estética desproporcionada y deshumanizada, de falsa armonía y supuesta proporción, el fata morgana que resolvería todas las contradicciones. En ambos casos, el chic se ha convertido en un elemento integral del arte académico”<sup>28</sup>.

#### **Las rasgaduras anónimas de Villeglé**

*El affiche lacérée acquiere su consistencia e impone su presencia dentro de lo real, por lo real y con lo real. Pero el rasgador anónimo actúa precisamente porque no se resigna a la realidad, pues siente las limitaciones que le impone la reificación, y actúa protestando en particular contra la violación psíquica de las masas por parte de la propaganda pública. De este modo introduce el dominio de la potencialidad de la infancia directamente en la realidad de los adultos.—Jacques de la Villeglé<sup>29</sup>*

Conviene subrayar el hecho de que ninguno de los artistas de la siguiente generación en Europa, cuyas obras transformaron esencialmente la noción de arte europeo contemporáneo, se vio influido por el legado de Klein.<sup>30</sup> Sin embargo, hay que decir que el trabajo

de esa generación articula transformaciones de ideas y prácticas que iniciaron los artistas europeos en los cincuenta y primeros sesenta, prácticas que obtuvieron un reconocimiento menor en la crítica de arte europea (y aún menos en la americana). Esto se aplica ciertamente a la contrafigura de Klein, el italiano Piero Manzoni, o a los *décollagistes* franceses, bastante menos conocidos: Francois Dufrêne, Raymond Hains y Jacques de la Villeglé (así como a su colega italiano Mimmo Rotella).

*Lacéré anonyme*, rasgaduras anónimas de vallas publicitarias, era el término que utilizaba Villeglé para describir el resultado de un “contrato” artístico entre el artista como “coleccionista” y el transeúnte anónimo que cometía actos de vandalismo contra los anuncios de las vallas urbanas. Tal vez la posición artística de los *décollagistes* sea la peor valorada y malentendida del arte europeo de posguerra, pese a ser la primera aportación europea legítima al desarrollo de un nuevo lenguaje artístico desde los tiempos de dadá y el surrealismo<sup>31</sup>.

Ya en 1949, plenamente conscientes de las condiciones histórico-artísticas, desde el concepto del *readymade* al *collage* de Schwitters y la estética del *assemblage* (ensamblaje) al radicalismo del campo pictórico integral de Pollock, que completaba la idea del automatismo gestual, los *décollagistes* abandonaron deliberadamente el estudio y trasladaron su acción pictórica y el lienzo a la calle. Y sin embargo, su obra se ha descartado demasiado apresuradamente como una mera transposición del *readymade* de Duchamp a una materialidad distinta, o como una transferencia del lenguaje del *collage* de Schwitters a una escala distinta. En realidad, el proyecto de los *décollagistes/affichistes* apuntaba a una transformación mucho más profunda del legado dadaísta. Como señalaba Villeglé:

“Saquear, coleccionar, firmar los carteles rasgados, vivir con ellos y exponerlos en galerías, salones y museos no supone cuestionar la obra de arte en el sentido del *readymade* de Duchamp, sino sobre todo cuestionar la figura del artista profesional y tradicional”.

Y en otro texto posterior:

“Al fin y al cabo, yo no puedo considerar las rasgaduras del transeúnte anónimo o mi selección de ellas como una transcripción o una objetivización de la experiencia singular, vivida, de un individuo dotado de talento y predestinado: el artista [...] El gesto salvaje de una multitud es individualizado para convertirse en la manifestación más notable de un “arte hecho por todos y no por uno” de este periodo”<sup>32</sup>.

La obra de los *décollagistes* parte al mismo tiempo de los objetos fabricados anónimamente de Duchamp, estetizados por su declaración, y de los materiales encontrados de Schwitters, estetizados por su disposición. El gesto anónimo y la actividad del inconsciente colectivo (*l'inconscient collectif*), al que Villeglé alude con frecuencia, corresponden al dominio de la reflexión artística, pero lejos de la idealización tradicional de los surrealistas acerca de los poderes liberadores del inconsciente colectivo. Esta posición

había encontrado su articulación más reciente en la colección/producción de *Art Brut* de Dubuffet, una ficción idiosincrásica (histórico-geográfica y sociopsicológica a la vez) que intentaba movilizar una productividad inocente, aparentemente perdida, para oponerse a la división del trabajo y el estatus del artista como especialista en la sociedad burguesa.

Con el *lacéré anonyme*, el artista como *flâneur* restringe su actividad productiva al mero acto de elegir un gesto de vandalismo anónimo —reduciendo la intervención artística, aún más que el “acto declarativo de nominalismo pictórico de Duchamp”. En un rechazo consciente, los *décollagistes* ceden su posición a los gestos de vandalismo colectivo, una forma de contraproduktividad, que en la situación histórica de Villeglé, parecía ser el único gesto posible de oposición contra lo que él identificaría como “violación psíquica mediante propaganda pública”. Como coleccionista que se asocia a un productor anónimo de gestos de oposición, el artista reconoce el potencial de la participación colectiva.

Los procedimientos y percepciones específicos de la obra de los *décollagistes* podrían ciertamente leerse en términos “formalistas”: la abolición del espacio ilusionista corresponde a la abolición de subjetivismo proyectivo en el acto espectral; la presencia de la opacidad autorreferencial del objeto exige la presencia de un espectador consciente, autodeterminante. Sin embargo, Villeglé identificó las motivaciones para su práctica situando los cambios formales y perceptivos que produce su obra en un marco explícitamente histórico:

“Con cuatro cortes de cuchilla, *Lacéré anonyme* abre una ventana en el plano del *affiche-objet*. Un rayo de luz quiebra la oscuridad de los poderes políticos y financieros, y del modo en que imponen sus objetivos a la humanidad. La poesía anónima revela y destruye las esquematizaciones de la propaganda y la publicidad”<sup>33</sup>.

### Los conceptos de Manzoni

*Manzoni está muerto, físicamente muerto. Era joven. ¿Hay alguna relación entre su muerte prematura y la actitud que adoptó en el contexto del arte? Ciertamente, no debía de ser fácil persistir con su talante; no era una postura cómoda. Y si ésta fue la razón, entonces, nuestra investigación de los acontecimientos artísticos, de toda clase de acontecimientos, tendrá que ser profunda y exhaustiva. En cualquier caso, Manzoni entrará en los libros de historia del terrible siglo XX.—Marcel Broodthaers*<sup>34</sup>

Mientras Klein puede considerarse una figura terminal —del mismo modo que Mathieu— que apenas dejó huella en el arte contemporáneo, puede decirse lo contrario de Manzoni<sup>35</sup>.

Manzoni debería considerarse como una figura clave para el arte europeo contemporáneo. Si Duchamp jugaba con las consecuencias epistemológicas de su obra, Manzoni rescató esas actitudes duchampianas en el periodo de posguerra y las reactualizó. Cada paso en esa evolución, de Duchamp a Manzoni y a la siguiente generación, consistió en una diferenciación y singularización crecientes de los elementos perceptivos, cognitivos y espaciales de la estructura estética contemporánea; y la continua destilación cualitativa de esos elementos y su extensión cuantitativa confirió a la obra una nueva dimensión

pública. Y en una inversión dialéctica, la progresiva disolución de la apariencia estética de la obra y la abolición de convenciones artísticas en beneficio de los procesos materiales reales dio lugar a una nueva conceptualización de la producción.

### **Las líneas de Duchamp a Manzoni**

En 1913-1914 la pieza de Duchamp *Trois stoppages étalon* (Tres paradas estándar) representó un avance casi inimaginable al singularizar un aspecto particular de plasticidad espacial; lo cual implicaba un tipo de abstracción o conceptualización completamente distinta a las que concebían los pintores poscubistas en aquel momento. Esta obra no se reconoció en Europa hasta el momento en que Manzoni realizó su serie *Linea* (concebida a partir de 1959), donde el artista definía el dibujo como una extensión puramente espacio-temporal (cada obra se definía por distintas dimensiones que oscilaban desde unos pocos metros hasta siete mil doscientos, y una de ellas —un cuerpo tubular de madera negra— se identificaba como una línea infinita).

Los materiales de los *Trois stoppages étalon* incluyen elementos tan diversos como reglas de madera, tipos de letra dorados, cristales, trozos de cuerda, bases de lienzo o etiquetas de cuero. Todos esos elementos se presentan en una caja de croquet, que sirve al mismo tiempo de marco fetichista (al contener la escultura en su estado *postperformance*; en reposo), y como alusión lúdica (al prometer la reactivación parcial de la escultura en futuras *performances*). La complejidad perceptivo-conceptual de la obra de Duchamp es equivalente a esa gama de materiales, va desde el examen programático de la relación entre los actos fortuitos y la forma escultórica, a la cuestión de la identidad conceptual y la disimilitud perceptiva de una obra. Todos esos aspectos culminan en una distinción previsible entre el estado performativo de la ejecución física de la escultura y su modo de exhibición estático, como elementos integrales y a la vez opuestos<sup>36</sup>.

Si bien las piezas lineales de Manzoni (sobre todo, *Linea m 1000*, 1961), mostraban dispositivos de presentación reducidos, no eran menos complejas en su concepción que las de Duchamp. La singularización de un rasgo constituyente de la obra, en este caso el proceso de dibujo como extensión espacio-temporal, se ve magnificada hasta tal punto, que adquiere una apertura pública y una accesibilidad distintas, casi monumentales. En comparación, la caja lúdica de Duchamp parece casi subjetivista, e irradia una peculiar intimidad.

Sin embargo, aunque el fenómeno de extensión espacio-temporal se ha magnificado hasta la monumentalidad pública, se ha negado radicalmente en la ocultación dialéctica de la apariencia visual y material del objeto. Así, ya sólo puede percibirse en la conceptualización imaginaria del espectador. Por contraste, el dispositivo de enmarcado y presentación es el único objeto material perceptivamente accesible, pues contiene literalmente el concepto artístico y oculta su materialización estética.

Manzoni define una estrategia de ocultación, que reemplaza las definiciones perceptivas de la obra de arte por la conceptualización. La idea de la pura dimensión espacial y su concreción material están presentes, pero la obra, como objeto material, se niega totalmente en favor de su (invisible) dimensión conceptual. Como objeto, sólo existe en la medida en que funciona, negando la apariencia de la obra, como “contenedor de ocultación”. La brillante superficie reflectante del contenedor cromado refleja (o desvía)

las expectativas perceptivas del espectador literalmente sobre el objeto estético y las devuelve a los propios espectadores.

Considerado retrospectivamente, es evidente que Manzoni fue uno de los artistas que originó la práctica conceptual y que introdujo una nueva actitud de conceptualización materialista y de material conceptualizado, o bien, como sugería Robert Pincus-Witten (uno de los primeros y escasos críticos americanos que escribió sobre Manzoni): "Al aislar los rasgos constituyentes del arte, Manzoni parodió lo que para él era la futilidad esencial del arte como sensibilidad"<sup>37</sup>.

En 1962, en pleno clímax del *Nouveau Réalisme* en Europa, la mayoría de los artistas seguían interesados en el legado del *readymade* como objeto. Esa clase de objeto permanece hoy como una categoría de material visual históricamente determinado; está coartado, al ser una forma de experiencia y autoexpresión colectivas, y como tal, no puede definirse tradicionalmente con un sentido "literario" o una función ilustrativa.

Hoy, ese sentido de la historicidad, aún dentro de la actividad pictórica, sigue implicando la capacidad de cuestionarse la relevancia de la propia práctica mientras uno la está llevando a cabo. Sólo esa capacidad permite distinguir ciertas obras y situarlas entre los esfuerzos más serios de la cultura contemporánea. Es decir, si las aproximaciones formales resultan de una conciencia vigilante de la historicidad de cualquier práctica artística, esas actitudes formales sirven para definir un siempre frágil equilibrio entre gesto subjetivo y hecho objetivo.

Esta fragilidad parece un rasgo generalizado entre las más importantes prácticas artísticas europeas de finales de los sesenta. En comparación con el arte americano más avanzado de aquel periodo, el arte europeo parece como si tuviera que negar su existencia material al renunciar a su conciencia histórica. Quizá se deba al hecho de que los artistas europeos estaban —al menos durante cierto momento de los años sesenta— más preocupados por las condiciones que regían la realidad social que por un ideal abstracto de producción cultural<sup>38</sup>.

## Notas

<sup>1</sup> Clifford Ross (ed.) *Abstract Expressionism: Creators and Critics*. Nueva York: Harry N. Abrahams Publishers, 1990, p.138

<sup>2</sup> Bruce Glaser, "Questions to Stella and Judd." En: Gregory Battcock (ed.) *Minimal Art* Nueva York: Dutton, 1968; p. 154.

<sup>3</sup> El término "ideología", que aún sigue siendo relevante, se entiende aquí en el sentido más general posible, como lo definía Karl Mannheim en su *Ideologie und Utopie* (Frankfurt: Suhrkamp, 1952):

"el término 'ideología' significa en realidad decir que ciertas opiniones, declaraciones, objetivizaciones (ideas, en el sentido más amplio de la palabra) cuestionadas no pueden comprenderse sólo por sí mismas, sino en función de las condiciones existenciales del sujeto, interpretadas como funciones de esas condiciones del ser. Y lo que es más, esto significa que en cierto modo entendemos que el fundamento concreto del ser existencial de un sujeto es responsable de un modo constitucional de las opiniones, declaraciones y reconocimientos de ese sujeto"

<sup>4</sup> Ya en 1947, Jean-Paul Sartre comparaba ciertos fenómenos estéticos de la época con las implicaciones ideológicas de la actitud esteticista del simbolismo:

"Pero el arte nunca ha estado del lado de los puristas [...] Uno sabe muy bien que el arte puro y el arte vacío son una y la misma cosa, y que el purismo estético era simplemente una brillante maniobra defensiva de la burguesía del siglo pasado, que prefería ser denunciada como ignorante y filistea que ser descubierta como explotadora."

Véase: J.P.Sartre, "Qu'est-ce que la littérature ?" (I). En: *Les Temps Modernes*, febrero de 1947, p. 782. (Trad. esp.: *¿Qué es la literatura?* trad. De A. Bernárdez. Buenos Aires: Losada, 1950) Esta cita resulta especialmente reveladora respecto a la evolución de las artes visuales en Francia (y Europa), donde sólo unos años más tarde, las ideas de pureza y vacío inmaterial en el arte se convirtieron en los conceptos clave de *Yves le Monochrome*. No es de extrañar, pues, que éste se convirtiera en el paladín de la recién restaurada burguesía y los *parvenus* de la posguerra de la Alemania Occidental postfascista.

<sup>5</sup> Joseph Kosuth, *The Sixth Investigation 1969 Proposition 14*. Colonia: Gerd de Vries/Paul Maenz, 1971, n.p.

<sup>6</sup> Daniel Buren, *Limites Critiques*. París: Yvon Lambert, 1970. Traducción inglesa como *Critic Limits*, en Buren, *Five Texts*. Nueva York: John Weber Gallery; Londres: Jack Wendler Gallery, 1973, pp. 43-52.

- <sup>7</sup> Clement Greenberg, "The Late Thirties in New York" (1957). En: *Id. Art and Culture*. Boston: Beacon Press, 1961, p. 231. (ed. español: *Id. Arte y Cultura: ensayos críticos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979)
- <sup>8</sup> Camilla Gray, *The Great Experiment: Russian Art 1863-1922*. Nueva York: Harry N. Abrams, 1962.
- <sup>9</sup> Clement Greenberg, "The School of Paris: 1946", en: *Id.*, op. cit., p. 120.
- <sup>10</sup> Jean Dubuffet, "Causette". Invitación-panfleto para su exposición *Portraits*, en la Galerie René Drouin en 1947.
- <sup>11</sup> Max Raphael, "Beschäftigung mit neuer Kunst" (1938), en: *Arbeiter, Kunst und Künstler*. Frankfurt: S. Fischer Verlag, 1975, p. 21.
- <sup>12</sup> Greenberg, "The School of Paris: 1946". En: *Id.* op. cit., p. 120. (La expresión "escritura en la pared" significa en inglés el presagio de una desgracia y tiene su origen en el texto bíblico que relata el festín de Baltasar, Daniel 5, 5 (N. del T.)
- <sup>13</sup> Con "actual" se refiere a c. 1977 (Nota de edición). El arte posminimalista y conceptual es una manifiesta excepción a la asimilación histórica de la tradición americana de posguerra. Si pensamos en las décadas que siguieron —finales de los años sesenta y más allá—, las obras de Bruce Nauman y Richard Serra, de Robert Barry y Lawrence Weiner, de Sol LeWitt, Dan Graham y Michael Asher (por nombrar los ejemplos más importantes) están ciertamente más alejadas del historicismo de orientación europea que ninguna obra de la generación precedente. Quizás Leo Castelli parafraseaba y parodiaba al mismo tiempo la alusión de Greenberg a Mondrian cuando, con motivo de la primera exposición de Weiner en su galería, comentó: "Esto es escritura en la pared."
- <sup>14</sup> Clement Greenberg, "The Late Thirties in New York". En: *Id.* op. cit., p. 233.
- <sup>15</sup> Resulta desconcertante —y a veces divertido— leer las mismas declaraciones inverosímiles sobre esas actitudes irracionales y atávicas una y otra vez en las páginas de la historia y la crítica del arte, como si las artes visuales constituyeran una zona protegida de toda razón y entendimiento en la conducta humana. Esto se aplica especialmente a las exégesis francesas y alemanas de Klein (por ejemplo, las de Pierre Restany y Paul Wember) y aún más a la reciente interpretación de la obra de Joseph Beuys que se hizo en Alemania Occidental. Pero incluso la crítica americana parece caer en esta trampa cuando se trata de Beuys. Véase, por ejemplo, la alusión que Bernice Rose hace a Beuys como "chamán" en su introducción al catálogo *Drawing Now*, Nueva York: Museum of Modern Art, 1976, p.16:  
"Beuys, aunque inscrito en la tradición del dibujo automático, es único en su elección de fuentes y técnicas. En lugar de recurrir al embrionario inconsciente individual, asume la actitud de alguien a quien la fuerza del inconsciente colectivo de múltiples civilizaciones ha convertido en ejecutor primario de sus fantasías; asume el papel de chamán."  
Sería interesante que los inventores de tales conceptos explicaran de una vez por todas cómo relacionan el papel y la función de esos artistas con la realidad y la sociedad en la que teóricamente desempeñan sus obsoletas técnicas de chamanes. Al fin y al cabo, en un mundo gobernado por los avances de la ciencia y la economía, el artista —por muy arcaico que sea— se maneja muy bien en un subsistema económico e ideológico extremadamente diferenciado y complejo denominado el mundo del arte. Y si actúa supuestamente como un chamán, ¿a quién sirve? ¿a quién cura y cómo? Pero tal vez lo más sintomático sea el hecho de que la interpretación de Beuys como chamán (y al objetar contra esta lectura de él como chamán, no pretendemos cuestionar en absoluto su valor como artista) se haya convertido en un factor imprescindible para legitimar su posición de dominio en el arte germánico occidental de posguerra. Mientras Klein y Manzoni desaparecieron y dejaron libre la escena a las generaciones siguientes, Beuys, que empezó —como ellos— a producir su obra a principios de la década de los cincuenta, no sólo sigue siendo la figura dominante en Alemania Occidental, sino que es percibido como un artista único y singular, con la obra más auténtica de la Alemania actual. La pregunta que se plantea es si este dominio no va asociado a la supresión de la subjetividad y la memoria histórica en Alemania, si su presencia obsoleta como figura paterna en el mundo del arte no refleja el perenne reinado del infantilismo colectivo y la consiguiente necesidad de una mistificación arcaica en Alemania.
- <sup>16</sup> Greenberg, "Partisan Review Art Chronicle, 1952". En: *Id.* op. cit., p. 153.
- <sup>17</sup> Ésta fue la primera vez que Kaprow utilizó y desarrolló el término *happening*, que pronto se convertiría en el proyecto central de su obra. Véase: Allan Kaprow, "The Legacy of Jackson Pollock", *Art News*, octubre 1958, p. 27.
- <sup>18</sup> John Cage, "Experimental Music". En: *Id. Silence*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1961, p. 12.
- <sup>19</sup> Yves Klein, citado por Germano Celant en *Piero Manzoni*. Londres: Tate Gallery, 1974.
- <sup>20</sup> La declaración de Klein en 1957, reproducida en *Yves Klein, Selected Writings*. Londres: Tate Gallery, 1974, p. 34.
- <sup>21</sup> En una fotografía publicada por primera vez unos meses antes, en la monografía de Mondrian de Michel Seuphor, se veían los paneles monocromos de Mondrian diseminados por las paredes del último estudio del artista en Nueva York.
- <sup>22</sup> Yves Klein, en *Yves Klein, Selected Writings*, p. 30.
- <sup>23</sup> La prueba de que Klein no sólo conocía bien la obra de Duchamp, sino que le inspiraba una intensa fascinación es que, ya en 1948, le regaló a su gran amigo Arman el catálogo de la famosa exposición surrealista en la Galerie Maeght. La portada de ese catálogo era la célebre pieza de Duchamp *Prière de toucher* (1947), el molde de un seno de goma espuma de tamaño natural. Véase: Daniel Abadie. "Conversation avec Arman". En: D. Abadie (ed.) *Arman*. París: Galerie Nationale du Jeu de Paume, 1998, p. 44.
- <sup>24</sup> Francis Roberts, "I Propose to Strain the Laws of Physics". *Art News* 67, nº 8, diciembre 1968. Cuando Francis Roberts le preguntó si se consideraba "antiarte", Duchamp le corrigió:  
"No, no la palabra "anti" me molesta un poco, porque si eres anti o pro, son dos caras de la misma cosa. Y a mí me gustaría ser completamente —no sé cómo lo dicen ustedes— noexistente, en vez de ser pro o estar contra [...] La idea del artista como una especie de superhombre es relativamente reciente."
- <sup>25</sup> "Questions to Stella and Judd". Entrevista de Bruce Glaser a Donald Judd y Frank Stella. Edición de Lucy R. Lippard. *ArtNews*, 65, septiembre 1966.
- <sup>26</sup> La postura política de Klein se hizo evidente en las declaraciones criptofascistas que hizo con ocasión de la "Inauguración de la época neumática":  
"Nuestro gobierno puro y escandaloso eliminará a los títeres, a las Françoise Sagans, a los Genets, a los Georges Duhamel, a los Einsteins, a los Roosevelts, a los Pandit Nehrus, y también las ratas y los cubos de la basura."  
Citado por Dore Ashton en "Art as Spectacle", *Arts Magazine*, marzo de 1967, p.44.
- <sup>27</sup> *Ibid.*



<sup>28</sup> Raphael, op. cit., p. 133.

<sup>29</sup> Jacques de la Villeglé, "Les boulevards de la création"; En: Villeglé, *Le lacéré anonyme* París: Centre Georges Pompidou 1977, p. 57.

<sup>30</sup> El autor se refiere a la generación de finales de los sesenta y primeros setenta. En la versión original completa de este texto, se alude a artistas europeos como Stanley Brouwn, Hanne Darboven, Daniel Buren, Berndt y Hilla Becher y Gerhard Richter. (Nota de edición)

<sup>31</sup> Las obras de esos artistas, los *affiches lacérées* y los *décollages* se exhibieron en la famosa muestra de William Seitz *The Art of Assemblage* en el Museum of Modern Art de Nueva York en 1961, y en 1962, en la muestra *New Realists* de la Sidney Janis Gallery, así como en una colectiva especial, *L'Affiche lacérée*, que se presentó en la Gres Gallery de Chicago en 1964. Esta exposición incluía obras de todos los auténticos artistas del *décollage*, Dufrêne, Hains, Rotella y Villeglé. Su obra apenas ha sido objeto de interés de la crítica norteamericana y europea. Como suele ocurrir con la recepción de la historia del arte (sobre todo tratándose del pasado reciente), parece que el asalto radical a los valores pictóricos tradicionales ahuyentaba tanto a los coleccionistas como a los conservadores de museo o los historiadores: debían de preguntarse si valía la pena invertir dinero y tiempo en un tipo de obra cuya producción —por definición— era aparentemente ilimitada, debido a sus principios inherentes de anonimato y repetición infinita, y orientada a la aniquilación (simbólica) del productor individual. No he encontrado un solo ejemplo que ilustrara cómo se recibió la obra de los *affichistes* en la crítica de otros artistas. Como era de esperar, Judd no menciona su obra en absoluto, y parece que en este caso, una vez más, desdeñaba e ignoraba las pocas aportaciones realmente innovadoras e importantes al arte europeo de los años cincuenta. Incluso a los ojos de un artista, las implicaciones de esta obra parecen haber sido demasiado avanzadas, o demasiado similares a sus propias preocupaciones como para descubrirlas. Una vez más, Pierre Restany acierta al decir: "Rauschenberg contribuyó a la estética poscubista, y al fin se posicionó junto a Schwitters. Seguía atado a un lenguaje tradicional, una síntesis lírica o expresionista del cubismo, que se refleja claramente en su preocupación por la composición y la presencia pictórica. El mismo análisis sirve para Jasper Johns [...] De hecho, a diferencia de los *nouveaux réalistes*, estos neodadaístas no han comprendido las extremas consecuencias del concepto de *readymade*. Los neodadaístas americanos no sólo no fueron más allá de *dadá*, sino que integraron el *objet trouvé* en composiciones estéticas, en estructuras formales, que habían sido relevantes mucho tiempo atrás en el vocabulario expresionista y cubista." Pierre Restany, *Le Nouveau Réalisme*. París: Galerie Mathias Fels, 1970 A causa de las limitaciones de espacio, en las páginas siguientes sólo trataré de la obra y los escritos de Villeglé, aunque la obra de todos los *affichistes* auténticos merecería el mismo interés y atención.

<sup>32</sup> Villeglé, op. cit., p. 59.

<sup>33</sup> *Ibid.*

<sup>34</sup> Marcel Broodthaers, "Gare au défi ! Le Pop Art, Jim Dine et l'influence de René Magritte", en *Journal du Palais des Beaux-Arts*, nº 1029. Bruselas: Palais des Beaux Arts, 1963, p. 9.

<sup>35</sup> El artista italiano Sarenco lo expresó así:

"La obra de Klein es conservadora, la obra de Manzoni es revolucionaria. En Klein hay metafísica, obsesiones infantiles. En Manzoni hay una violenta ironía, deseo de cambiar las cosas, una concepción materialista del mundo. Klein es un hombre desesperado, un romántico, un decadente; su obra cierra un ciclo de la vanguardia. Manzoni es un hombre de lo concreto, un provocador, su obra abre las puertas a la vanguardia contemporánea".

En: Sarenco, *Piero Manzoni: Opere et giorni*. Milanino sul Garda: Edizioni Amodula, 1973. En época más reciente, Germano Celant ha analizado más netamente la oposición entre Klein y Manzoni. Entre las múltiples diferencias que identifica, destaca una muy relevante:

"Existe por tanto un claro contraste entre el concepto del arte espiritual y mesiánico de Klein y el arte dialéctico y materialista de Manzoni. Desde un ángulo psicoanalítico, en el primero vemos (según las teorías de Norman Brown) un protagonismo de la sublimación y por tanto de la muerte, mientras que en el segundo hay una defensa de la "resurrección" de la carne, y por tanto de la vida."

En: Germano Celant, *Piero Manzoni*. Londres: Tate Gallery, 1974.

<sup>36</sup> Sólo hubo otro escultor que convirtió esta distinción en un aspecto central de su obra: Alexander Rodchenko diferenciaba explícitamente un modo de exhibición y un modo de almacenaje en sus esculturas plegables, de 1918-1919. Para un análisis de esos términos y las esculturas de Rodchenko, véase Benjamin Buchloh, "From Faktura to Factography", *October 30* (otoño 1984), pp. 83-118.

<sup>37</sup> Robert Pincus-Witten. "Ryman-Marden-Manzoni". *Artforum*, junio 1972. p. 50.

<sup>38</sup> Éste era el último párrafo del ensayo original (Nota de edición): Quizás también se deba al hecho de que sus ideas sobre las prácticas artísticas en un momento determinado no implicaban un compromiso prioritario con la mera innovación frente a las tradiciones, sino más bien con un proyecto político que Greenberg ya había defendido en 1939 en una declaración profética: "El capitalismo en declive se enfrenta a un dilema: cualquier producto de calidad que aún pueda producir se convierte casi invariablemente en una amenaza para su propia existencia. Los avances culturales, como los avances científicos e industriales, socavan la sociedad cuya égida los ha hecho posibles. En este sentido, más que nunca, hoy es necesario citar a Marx palabra por palabra. Hoy ya no podemos buscar en el socialismo una nueva cultura, que surgirá inevitablemente una vez llegue el socialismo. Hoy buscamos el socialismo simplemente para preservar cualquier cultura viva que tengamos actualmente."

Clement Greenberg, "Avant-Garde and Kitsch", en: *Id. Art and Culture*, p. 21.