

Antes de que las actitudes se hicieran forma: Los Nuevos Realismos, 1957-1962

Julia Robinson

Si las décadas de 1940 y 1950 vieron el auge de la pintura abstracta, el paso a la década siguiente fue testigo de la transformación de la práctica artística a través de una serie de estrategias de irrupción en “lo real”. En los últimos años cincuenta, una nueva generación de artistas empezó a alejarse del proyecto de la abstracción formalista, ya fuera convirtiendo la pintura en un tipo de objeto o renunciando francamente a ella en favor del objeto cotidiano encontrado. A la vez empezaron a unir su arte a lugares, acciones y eventos. El propio acto creativo no tardó en ser catapultado a condiciones nuevas en cuanto a espectadores y publicidad, en su doble acepción de carácter público y reclamo. En el paso a los años sesenta, una generación de artistas rompió la autonomía de lo moderno con un “nuevo realismo” que hacía uso del espacio real y el tiempo real.

Ese dramático giro tuvo muchos catalizadores. Las pequeñas galerías comerciales estaban desarrollando nuevos planteamientos, a medida que el modelo definido por la expertización cedía el paso a otros modos de representación más proactivos. Sidney Janis en Nueva York y Arturo Schwarz en Milán, por ejemplo, adoptaron un enfoque “histórico”, montando exposiciones de Marcel Duchamp y Kurt Schwitters al lado de las que dedicaban al arte nuevo¹. Con ello pusieron en marcha un debate creciente respecto a los usos de dadá entre la generación más joven. Las figuras “puente”, determinantes en esta cuestión, fueron los americanos Robert Rauschenberg y Jasper Johns, cuya orientación hacia objetos o temas “reales” proporcionó a los críticos un nuevo juego de términos de debate². En 1961, Pierre Restany incluyó tanto a Rauschenberg como a Johns en su exposición *Le Nouveau Réalisme à Paris et à New York*, en la Galerie Rive Droite de París, como “líderes” de la nueva “guardia” en los Estados Unidos. Su exhibición en Europa galvanizó a los críticos que pretendían distinguir un nuevo grupo europeo, que ellos veían como el advenimiento de un “neodadá”. En particular, Restany —el iniciador de la reunión de artistas que fundaría, en octubre de 1960, el *Nouveau Réalisme*— escogió esas figuras como contrapunto para aclarar el proyecto de sus artistas en relación con el *readymade* duchampiano y el modelo de *collage* postcubista (dadá) de Schwitters³.

Mientras Janis y Schwarz reconocían la necesidad de cartografiar el terreno de sus predecesores vanguardistas, para aportar contexto a la generación presente, algunos recién llegados no mostraban tales pretensiones históricas. De una parte, estaba Leo Castelli, que, próximo a los expresionistas abstractos, tuvo la perspicacia de comprender en 1957 que para triunfar tenía que ser “el que no es Janis”⁴. Curiosamente, entre los artistas a los que asumió, mientras marcaba como suyo ese territorio, estaban Rauschenberg y Johns⁵. De otra parte, el panorama de las galerías empezaba a alumbrar perspectivas más experimentales. Galerías pequeñas, regentadas por mujeres en su mayoría, presentaban con entusiasmo el arte joven, rechazado por el *establishment*, y en colaboración con los artistas desarrollaban estrategias de innovación para dar rienda suelta a sus proreicos experimentos.

En una de las primeras tentativas de inventariar los cambios sustanciales, la Martha Jackson Gallery de Nueva York presentó en 1960 la histórica muestra en dos partes *New Forms, New Media*, en la que estaban representados más de setenta artistas que empleaban materiales nuevos. Esto hizo que la crítica y los museos empezaran a tratar de

poner nombre y marco a aquel nuevo y pujante campo de actividad. El primer reconocimiento de los nuevos enfoques por parte de un museo importante llegó en 1961, cuando el Stedelijk Museum de Ámsterdam organizó la enorme exposición *Bewogen Beweging* (Movimiento en marcha). Pocos meses después, el Museum of Modern Art de Nueva York montaba *The Art of Assemblage*.

Ya en 1962, los envites lanzados en los años precedentes empezaban a ganar aceptación y, con ellos, empezaban a arraigar los planteamientos que caracterizarían los años sesenta. En ese año, Janis habló con Restany para hacer una exposición que ampliara su concepto de *Nouveau Réalisme*, abriéndolo a un terreno de juego internacional. Esa exposición, que Janis tituló *The New Realists*, reunió a artistas europeos y americanos en un diálogo frágil y tentativo. Se ha dicho muchas veces que fue la botadura del *Pop Art* americano⁶.

Como observó Harold Rosenberg, uno de los principales críticos del expresionismo abstracto, los *New Realists* impactaron en “el mundo del arte neoyorquino con la fuerza de un terremoto”⁷. Para dar cabida al elevado número de obras expuestas, Janis alquiló un local extra en la Calle Cincuenta y siete, con escaparate al exterior. Esa novedad llamó la atención y atrajo a un público mucho mayor de lo habitual. Restany, por su parte, se sintió estafado. Él y sus artistas creyeron salir perdiendo en la presentación, y el texto pedido a Restany para el catálogo se publicó drásticamente recortado⁸. En conjunto, las estrategias de innovación y los problemas que acarreaban son la marca de la época; son los variados medios por los que su vocabulario objetual recién activado se registraría como lenguaje definitorio del arte del momento.

En el ensayo que escribió para la exposición, Janis planteaba una serie de cuestiones de importancia para la época, formulando su argumentación en términos de la relación de los *New Realists* (o *Factualists*) con el neodadá:

“Debido a sus connotaciones, la etiqueta de neodadá que algunos ponen a las nuevas obras exige aclaración; pues, aunque el dadaísta de entonces y el nuevo realista de ahora tienen cierto terreno común, los objetivos de uno y otro son en realidad opuestos [...] En su actitud y su intención, el dadaísta era violentamente antiarte; por el contrario, el factualista actual, evitando el pesimismo, se deja interesar y estimular —deleitar incluso— por el entorno, a partir del cual crea con entusiasmo obras de arte frescas y vigorosas”⁹.

¿Qué era, pues, ese “nuevo realismo”? ¿Y cómo se configuró en aquel quinquenio catalítico de 1957 a 1962? ¿Cuál fue el efecto de que las galerías adoptaran un funcionamiento tan distinto para registrar el nuevo conjunto de prácticas? Y, finalmente, ¿cómo descubrieron los artistas un nuevo componente en la obra de arte, un nuevo elemento fugitivo que sus enmarcaciones contingentes podían “realizar” de manera tan espectacular? Para rastrear esa trayectoria —de los modelos de pintura moribundos a los objetos activados, o del fetiche al espectáculo— es necesario volver a 1957 y localizar las nuevas dimensiones de lo “real”, sus formas y sus manifestaciones pioneras.

Fetiche o espectáculo: el coloquio de Houston

En abril de 1957, la American Federation of the Arts invitó al renombrado historiador del arte de la Universidad Columbia, Meyer Schapiro, y al escandaloso artista expatriado

francés Marcel Duchamp a hablar ante un público en el que estaban presentes los “interesados” en el mundillo del arte americano¹⁰. Cualquiera habría podido pensar que las condiciones estaban maduras para un cambio de la guardia, pero no había ninguna guardia nueva a la vista. A mediados de 1957 la dirección futura del arte “moderno” (es decir, contemporáneo) no estaba clara. Los organizadores del coloquio de Houston debieron de pensar que aquellas dos figuras cardinales podrían dar alguna pista de lo que se preparaba. Según el también participante William Seitz, el auditorio “escuchó sin pestañear” la intervención de Schapiro¹¹. “El objeto del arte es [...] más apasionadamente que nunca, la ocasión de la espontaneidad”, sostuvo Schapiro; lo más esencial era comunicar la idea de lo “hecho libremente”¹². Particularmente profundos en aquel momento eran los “signos de la presencia activa del artista”; “la gran importancia de la marca, el trazo, la salpicadura, la gota [...] la sustancia de la materia pictórica y la superficie del lienzo como textura y campo de acción”¹³.

A sólo pocos meses de la muerte de Jackson Pollock, la celebración de la inmediatez pictórica que hacía Schapiro podría haber sido premonitoria. En su lenguaje se detecta la aleación de los términos de la pintura moderna con cualidades netamente contemporáneas. Su énfasis en la contingencia temporal y en los “mecanismos” que el artista ha de inventar “para comunicar lo hecho libremente” indica hasta qué punto la práctica pictoricista dominante estaba ya abierta a una recodificación. En realidad, este discurso se podría tomar como la conversión particular que hacía Schapiro del expresionismo abstracto en una serie de fetiches registrados: “la marca”, “el trazo”, “la salpicadura”, “el goteo”. Según Seitz, “el tipo de arte al que Schapiro se refería era el más conocido (aunque no con demasiada precisión) como ‘expresionismo abstracto’, ‘pintura de acción’, y en Europa como ‘tachismo’, *Art Informel* y *Un Art autre*”¹⁴.

La ambigüedad del momento brotaba de varias causas, pero fue el caso llamativo de Jackson Pollock lo que alumbró el camino que iba a recorrerse en muy pocos años, del fetiche al espectáculo. La crítica puso un énfasis creciente en aquel singular detalle pollockiano que era el “goteo”, y el artista atrajo una atención sin precedentes, una notoriedad, acrecentada por su muerte en 1956. Pero fueron sobre todo las fotografías y la película de Pollock trabajando, realizadas por Hans Namuth, lo que divulgó su proceso ante un público internacional. De pronto, su famosa técnica de goteo quedó registrada como *performance*: enmarcada, reproducida y espectacularizada.

Con todo eso como telón de fondo en el momento del coloquio, pareció corresponderle a Duchamp subrayar la “brecha” entre lo gestual y el gesto, entre la causa y el efecto, entre hacer y mostrar: señalar la diferencia entre las intenciones del artista y la reacción del espectador y teorizar esas funciones. “Esa brecha”, anunció Duchamp misteriosamente, “es el ‘coeficiente de arte’ personal que contiene la obra”¹⁵. Para aclarar su tesis identificó los “dos polos de la creación de arte” (el artista y el espectador), explicando la dura realidad en la que el artista resulta impotente para controlar el significado último de la obra, especialmente a través de la anticuada idea de una lucha emocional¹⁶. “En el acto creativo, el artista pasa de la intención a la realización a través de una cadena de reacciones totalmente subjetivas”, afirmó. “El resultado de esa lucha es una diferencia entre la intención y su realización”¹⁷. Si Schapiro había ofrecido primeros planos de la “textura” y la “superficie del lienzo”, su compañero de tribuna llevó el *zoom*, radicalmente, hasta la “posteridad”. Claro está que Duchamp había tratado esas cuestiones de manera consecuente, aunque enigmática, a lo largo de toda su carrera, pero fue éste el momento que eligió para actualizar y aclarar su énfasis en el papel del espectador¹⁸.

La intervención de Duchamp en Houston fue corta en palabras pero larga en implicaciones. Frente a la imagen del artista que dispensa un conjunto finito de habilidades técnicas de valor conocido, evocó a un “ser mediúmnico”, que colabora con lo desconocido. Mediante el concepto de “coeficiente de arte personal” definió un nuevo modelo de “excedente”, una cuota impredecible e incuantificable de sentido, contenida (“como potencial”) en la obra de arte. El coeficiente de arte representaba todo lo que “recibe” el espectador que interactúa con la obra. Duchamp afirmaba:

“Cuando yo me refiero al ‘coeficiente de arte’, entiéndase que no me refiero sólo al gran arte, sino que intento describir el mecanismo subjetivo que produce arte en bruto —à l’état brut—, bueno, malo o indiferente”.

Con analogías apropiadamente intangibles, explicaba que el “coeficiente de arte personal” es como “una transferencia” o una especie de “ósmosis estética” que se opera a través de “la materia inerte” (el pigmento, por ejemplo). Por último, apuntaba que probablemente una idea así “no hallará la aprobación de muchos artistas”, que “negarán ese papel mediúmnico”¹⁹.

El caso es que el “coeficiente de arte personal” resultó utilísimo para los artistas. De hecho, sería el mandato de afrontar esa “brecha” entre la intención y la realización lo que a partir de ese momento transformase por completo el objeto artístico, casi mes a mes²⁰. Aquel nuevo “excedente” incontenible era el intento de Duchamp de nombrar, en términos casi matemáticos, aquello que hace que la obra de arte trascienda de la condición de mero objeto. Rara vez o nunca se habían definido tan terminantemente los límites de significado, que separan lo que ha puesto el artista de lo que interpreta el espectador, o se había disecado tan radicalmente “el acto creativo”.

Siguiendo a Schapiro en la recodificación de lo gestual, como una línea serial de gestos, Duchamp dejaba atrás el modelo de la autoría singular, para adentrarse en un nuevo campo de recepción. Su extraordinario diagnóstico dejaba el “coeficiente de arte personal” en el aire, dispuesto a aterrizar sobre las condiciones cambiantes de la producción o del consumo con la misma precisión y elocuencia con que el *readymade* había señalado en su día el impacto de la industrialización en la obra de arte. El “coeficiente de arte” era una abstracción susceptible de ser elaborada, movilizaba incluso, para convertir en valor lo desconocido, abriendo la posibilidad de definiciones y despliegues cada vez más amplios del “acto creativo”.

Espectacularizar el coeficiente de arte: el *Je ne sais quoi* de Yves Klein

Figura central de la fundación del *Nouveau Réalisme* en 1960, Yves Klein pasó los años cincuenta poniendo en práctica diversas iniciativas, calculadas en relación con la pintura, y replanteando el papel de ese medio dentro de su arte²¹. La culminación fue una serie decisiva de exposiciones al final de la década. Se puede decir que Klein, estrategia avezado, fue una de las primeras figuras que en la posguerra revisaron el acto creativo, aprovechando su dimensión abstracta como efecto público. Más consciente de su impacto que la mayoría de sus predecesores o compañeros (salvo Warhol a comienzos de los años sesenta), hizo de lo incuantificable un medio definitivo, actuante en y como su arte. En la primera mitad de 1957, Klein realizó una serie de cinco exposiciones individuales, en Milán, París, Düsseldorf y Londres, que presentaron su concepto de monocromo. Lo

llamó su “Época Azul”. Con esa auspiciosa referencia a la obra del artista más célebre del siglo XX (Picasso), daba a entender que su pensamiento, más allá de un solo conjunto de pinturas o una determinada exposición, estaba puesto en un programa conceptual de mayor envergadura.

La primera exposición de la serie, *Proposte monocrome*, en la Galleria Apollinaire de Milán, es mucho más conocida por anécdotas “históricas”, referidas largo tiempo después de los hechos, que por crónicas del propio acontecimiento²². Para esa exposición-declaración, Klein montó once monocromos del mismo tamaño sobre soportes rectos colocados a entre veinte y veinticinco centímetros de la pared y a alturas escalonadas²³. Se apartaba de la instalación tradicional, al sacar la pintura de la pared y colocarla como un objeto en el espacio de la galería. El hecho de que variara el tratamiento de aquellas pinturas, idénticas en color y tamaño lleva a pensar que su idea instintiva era dotar a cada una de una cualidad única. Con ello dejaba traslucir su concepto de un “coeficiente de arte personal”.

En el *press book* que hizo Klein de la exposición de la Galleria Apollinaire hay una fotografía reveladora que muestra la mesa del propietario de la galería, Guido Le Noci, y sobre ella, muy visible, un libro con el título *L'art abstrait* [fig. 1]. Le Noci estaba perfectamente enterado de la exposición-evento que iba a auspiciar, por lo que ese elemento de *atrezzo* no parece accidental²⁴. Como una especie de *leitmotiv* dentro del proyecto global de Klein, ese libro-significante de *L'art abstrait* señala todo lo que el artista estaba asumiendo en ese momento, y transmite la idea de que ese espacio estaba consagrado al “arte abstracto”, marcado, dicho sea de paso, en (como) francés. Claro está que la propia exposición constituía una nueva explotación de “lo abstracto en el arte”, que se podía considerar un ejemplo del “coeficiente de arte personal” de Duchamp. En enero de 1957, sin conocer ese concepto (que aún tardaría unos meses en ser formulado públicamente), Klein había evocado un *je ne sais quoi* (“yo no sé qué”) parecido en el acto creativo y había intuido de qué manera podía ser a la vez “materia prima” y “recurso” para su producción artística futura.

Atomizar la pintura: del medio a los medios

En París, las “propuestas monocromas” de Klein se dieron a conocer en dos exposiciones casi simultáneas, como una constelación variegada de definiciones o, más bien, deconstrucciones. En la celebrada en la galería de Colette Allendy, *Pigment pur* (Pigmento puro), el “concepto monocromo” de Klein, todavía en curso de evolución, aparecía en distintas versiones: como parte de una escenografía, en forma de mampara azul; como “materia bruta” o “esencia” de la pintura, en forma de bloques de pigmento; como forma desmaterializada, en forma de surtidores puros de fuego (es decir, el modelo más primitivo y crudo de lo espectacular); y como retirada total de la “pintura como objeto” —sustituida por “pintura como concepto palpable”— a través de una sala blanqueada, cuyo “contenido” el artista evocaba mediante una *performance*. Este concepto, que Klein denominó



fig. 1. Yves Klein, *press book* de la Galleria Apollinaire, Milán, 1957

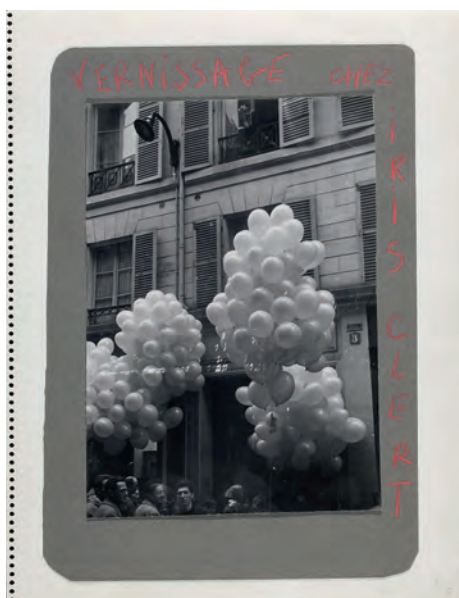


fig. 2. La *Sculpture aérostatique* de Yves Klein delante de la Galerie Iris Clert de París, en la inauguración del 10 de mayo de 1957

“sensibilidad pictórica en estado de materia prima”; una vez más ostenta una relación notable con las nuevas formulaciones de Duchamp a propósito del acto creativo. Klein parece encapsular exactamente lo que Duchamp evocaba como “el mecanismo subjetivo que produce arte [...] à l'état brut”²⁵. Recuérdese la metáfora duchampiana de una “ósmosis estética”, operada a través de materia inerte, como el pigmento. Pero, enunciada en América sólo unas semanas antes, es de suponer que Klein no conociera esa formulación. Más bien hay que pensar que, en palabras de Duchamp, todas sus “decisiones en la ejecución artística de la obra descansaban en la intuición pura”²⁶, y que tanto su tratamiento de los espacios galerísticos como su gestión de la presencia del espectador denotan una perspicacia inusitada en relación con las nuevas condiciones que rodeaban al objeto artístico en aquel momento histórico crucial.

Si Klein deconstruyó la pintura en Colette Allendy, al fragmentar y fetichizar sus partes en forma de múltiples declaraciones monocromas, en la Galerie Iris Clert la declaración fue singular y espectacular. La exposición consistía enteramente en monocromos azules, como en la Galleria Apollinaire, pero en Iris Clert el “evento” no fue una mera repetición del anterior.

Las fechas de esta muestra, del 10 al 25 de mayo (frente a las de Colette Allendy, del 14 al 23 de mayo) dan ya un indicio de la sabiduría organizativa de Clert: inaugurar un poco antes de la exposición “simultánea” y abrir dos días más. Para la inauguración, mientras el interior de la galería estaba lleno de pinturas monocromas azules, el exterior lucía una enorme “escultura” azul hecha de aire: mil un globos azules, que Klein tituló *Sculpture aérostatique* (Escultura aerostática) [fig. 2]. La idea era botar la “Época Blu” liberando el azul atomizado (con mil un puntos de color) en el cielo de París. La *Sculpture aérostatique* lanzó también un concepto recién definido de “el arte como evento mediático”, o truco de relaciones públicas: el modelo más desarrollado de su clase en el período de posguerra. Huelga decir que Klein no fue el primer artista de la posguerra que pidió una redefinición posmoderna de la “pintura” y la “escultura”; Rauschenberg ya lo había hecho, de una forma mucho más material, con su concepto del combinado. Pero Klein fue el primero en hacerlo por medios tan sofisticados, “mediúmnicos”. Su intuición estuvo en emplear aquella energía desaprovechada que rodeaba la obra de arte y dirigirla hacia las condiciones de una matriz mediática que empezaba a despuntar²⁷.

Tras aquella sucesión de exposiciones, Klein siguió afinando su estrategia monocromática (con la ayuda de Clert), hacia una declaración crucial para 1958, que demasiadas veces se ha simplificado bajo su título parcial de *Le Vide* (El vacío): como el silencio de John Cage, nunca está vacía, pero, a diferencia de ese modelo, no carece nunca de autor. La exposición de Klein, cuyo título completo era *La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée (Le Vide)* (La especialización de la sensibilidad en estado de materia prima en sensibilidad pictórica estabilizada [El vacío]), convertía el espacio de la pintura en el de un campo conceptual cargado, en parte *environment* y en parte acción temporal, pero más próxima a un evento en todo el sentido de la palabra: del medio a los medios. Dado que la obra adoptaba la forma de un mono-

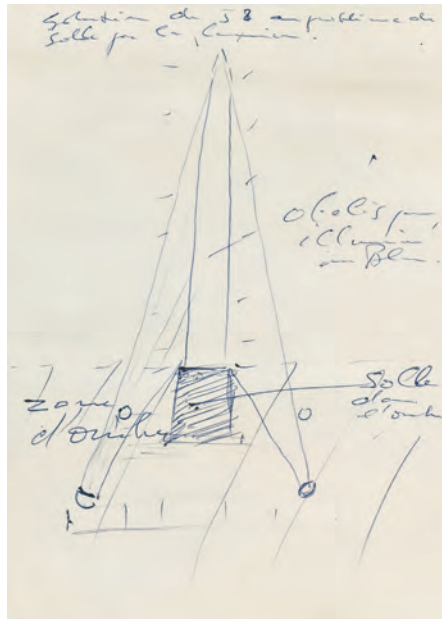


fig. 3. El obelisco de la Place de la Concorde de París iluminado con luz azul en 1983, según el proyecto de Yves Klein en 1958

chromo (blanco) tridimensional, planteaba una paradoja emblemática: fundía la pintura blanca y el cubo blanco, poniendo “en venta” el todo y la nada.

En el título completo de la exposición, Klein anuncia un concepto extraordinario, el de “especialización”. Pero es la especialización de algo tan incuantificable e intangible como la “sensibilidad”. Para enfocar el concepto, utiliza (curiosamente, una vez más) las mismas palabras que utilizara Duchamp a propósito del mecanismo subjetivo del arte: el arte *à l'état brut*. Normalmente se habla de “especialización” a propósito de las profesiones o de los objetos del marketing sectorial. El hecho de que Klein quisiera indicar que había sacado esa dimensión especializada de la pintura, que en realidad la estaba ofreciendo en bandeja, podría haber sonado a desvarío en aquella época, pero también se podía leer como una maniobra estratégica.

Cada producto especializado tiene que tener una identidad icónica, un emblema o logo. El de la “especialización de la sensibilidad” de Klein iba a ser grande: el obelisco de la Place de la Concorde. Dos días antes de la apertura de su exposición, Klein y Clert, en compañía del responsable del alumbrado público de París, fueron a probar el plan de iluminar la columna con luz azul, exactamente a las once de la noche. Al final se denegó el permiso. Lo que queda es un modesto dibujo a bolígrafo azul y la anécdota, que ocupa un gran espacio en la “historia” y sus imágenes [fig. 3]. Lo más destacable en la idea del obelisco azul —que llegaba un año después de la disolución y dispersión de las formas modernas “puras” de la pintura o la escultura a través de las exposiciones monocromas simultáneas y el evento *Sculpture aérostatique*— es la imagen absolutamente opuesta que engendraba. A la atomización —el pigmento puro puesto en escena (en Colette Allendy) y los mil un globos diseminados por el cielo de París— sucedió hábilmente en 1958 la consolidación total, la inmaterialidad icónica; con el obelisco azul iluminado, las partes del concepto monocromo de Klein se fusionaban (espectacularmente) en pura imagen.

Del monocromo tridimensional al cubo blanco

En la perspectiva más amplia de este momento histórico, la exposición de Clert tiene dos aspectos cruciales: la idea de un monocromo blanco global, la “pintura” como espacio de la galería —es decir, una pintura en la que se puede entrar (una “sensibilidad pictórica estabilizada”)— y la intervención de Klein para crear un espacio así: la eliminación de la cristalera exterior de la galería, recubriéndola de pintura. Si lo situamos en el contexto de las transformaciones contemporáneas de la galería comercial (hacia 1957-1962), veremos cómo dos “estructuras”, el gesto del artista y el marco cambiante que lo encuadra, vuelven a sincronizarse.

En sus ensayos sobre la reinención de la galería como “el cubo blanco”, Brian O’Doherty habla de Duchamp como un precedente clave. Cita sus dos instalaciones: el techo de mil doscientos sacos de carbón, en la *Exposition internationale du surréalisme* de 1938, y la “milla de cuerda”, que materializaba el espacio inmaterial alrededor de la pintura (aunque todavía no lo “especializara”) en la exposición *Primeros papeles del surrealismo* de 1942. O’Doherty señala que la instalación de sacos de carbón fue “la primera ocasión en que un artista subsumía una entera galería en un solo gesto”²⁸. Y añade: “Al exponer el efecto del contexto sobre el arte, del continente sobre el contenido, Duchamp reconocía un área de arte que aún no se había inventado”. Cuestión reveladora, claro está, es que, mientras que las maniobras de Duchamp dirigieron una atención sin precedentes al techo y al espacio de exposición, ninguno de los dos ejemplos es una intervención en el cubo blanco *per se*. La ley del cubo blanco, que se estaba perfilando a finales de los años cincuenta y comienzos de los sesenta (es decir, en la época del evento piloto Klein-Clert), la explica O’Doherty de una manera que tiene que ver con nuestro ejemplo, aunque él no mencione a Klein en este caso: “El mundo exterior no debe entrar, por lo que normalmente se condenan las ventanas. Las paredes se pintan de blanco”²⁹. Con esa fórmula, salimos del reino de Duchamp para entrar en el espacio de Klein (y Clert)³⁰.

Para la exposición conocida como *Le Vide*, Klein definió una nueva manera de “llenar el espacio”, fundiendo la “pintura” con las paredes del cubo blanco. Su decisión de anular la cristalera de la galería apunta a un elemento cada vez más cargado en la transformación que se estaba produciendo. La galería iba a estar cerrada a la calle, en vez de a la vista, como un lugar de venta al por menor; de ese modo su función obvia de vender se tornaba abstracta, inmaterial incluso. Había que eliminar el escaparate para crear un espacio puro, sellado. Las fotografías no transmiten la idea: no era un espacio de blancura plana³¹. La pintura estaba fetichizada como incrustaciones visibles, táctiles, sobre las paredes, o “como paredes” del cubo blanco. La materia blanca táctil era sólo un elemento en el conjunto de la atmósfera escenificada —artista, público, galerista, iluminación, bebidas, etc.— que constituía el evento. Con ese vasto espectro extendido de lo inmaterial, iniciado a través de su experiencia en la elaboración de lo intangible en la práctica artística, Klein dio el salto del fetiche al espectáculo: presentando las cuatro paredes como un *environment* total, como pintura y evento. Utilizó el prestigio de la pintura como una especie de reliquia-fetiche, revisándolo y reactivándolo en tiempo real. Al afirmar el elemento intangible del “acto creativo” y dejar que los espectadores participaran en él —aunque bajo normas estrictas—, Klein alcanzó esa intersección de la “pintura” y el espectáculo, inexorablemente ligada al sistema de galería-mercancía, que Warhol pronto iba a abordar, parte por parte, y extender.

La Bienal de 1959

El contexto de las acciones espectaculares de Klein se podría calibrar por la constelación de arte que apareció en la primera Bienal de París, en el otoño de 1959. En aquella fantasía organizada para más de ochocientos *jeunes artistes* (menores de treinta y cinco años) de cuarenta naciones, la inmensa mayoría de las obras eran reiteraciones de la abstracción reciente. Al mismo tiempo, aquella muestra reveló claramente la alta cota de la preocupación por la especulación mercantil, la juventud, el juicio curatorial y la posteridad. La obra de Klein y su amigo Jean Tinguely, que al año siguiente se unirían para constituir los *Nouveaux Réalistes*, así como la de los artistas de los *affiches lacérés* (carteles rasgados) (Raymond Hains, Jacques de la Villeglé y François Dufrêne) era, sin duda, la excepción a la regla. Si ahora se les puede ver como figuras avanzadas de aquel momento, en el contexto de la Bienal aparecieron entre docenas de pintores olvidados y en general fueron tratados (por los organizadores y la prensa) como curiosidades. Los *affichistes* expusieron en una sala dominada por el *art informel* y, de ese modo, sus obras de carteles rasgados se alinearon, desafortunadamente, con la pintura abstracta³².

Unos cuantos periodistas dirigieron observaciones críticas hacia el americano *outré* Robert Rauschenberg, que había realizado su obra con una corbata, un botón y otros elementos extraños; de manera que algunos empezaron a calificarle de “neodadá”, insinuando que había inventado muy poco³³. Otros, desinflando el posicionamiento estratégico de Klein, informaron de las ocurrencias de aquel personaje excéntrico, cuya obra llegó envuelta en paños para proteger su rara invención — el pigmento — y que no dejó que nadie más la tocara antes de instalarla³⁴. La “estrella” de estas figuras excepcionales, sin la menor duda, fue Jean Tinguely. Su obra apareció en la calle, separada de las demás, como una especie de llamativa apuesta por una nueva clase de escultura. Fue todo un éxito, con Tinguely y su equipo atentos para activar la pieza en la inauguración oficial para el ministro de Cultura André Malraux [fig. 4].



fig. 4. Jean Tinguely con la *Méta-matic n° 17* en la Bienal de París, 1959

“En la pequeña explanada que separa los dos edificios del Musée d’art moderne [...] una extraña ‘máquina de pintar’ fue puesta en marcha el pasado jueves para la inauguración oficial de la Bienal de París. Armada sobre un trípode rodante [...] está constituida por un sistema de poleas movidas por un pequeño motor de dos tiempos. Un largo rollo de papel se va desplegando y cubriendo de las manchas que producen automáticamente unas mangueras de tinta activadas con movimientos convulsos. Una cuchilla corta el papel [...] en porciones del producto final. Dos jóvenes atléticos, tipo ‘James Dean’, con camisetas blancas de manga corta [...] donde se lee ‘Méta-matic 17’, son sus mecánicos”³⁵.

Si Klein utilizaba la pintura como conducto para el coeficiente de arte o para el “gran espectáculo”, está claro que con este evento Tinguely había empezado a utilizar la escultura de forma espectacular, para replantear la relación entre el espectador y la obra de arte. Cercano a Klein, había aprendido unas cuantas tácticas de reclamo. Pero, más

que servirse del prestigio de la pintura y canalizarlo, como Klein, Tinguely deshinchaba el prestigio de la pintura a través de una “escultura” mecánica, que repetía sus técnicas automáticamente.

Las *Méta-matics* de Tinguely, armatostes de acero negro provistos de papel y un rotulador, empezaron a escala de escultura. Un grupo de esas obras, más pequeñas, que permitían al espectador colaborar con el artista para hacer un dibujo o una pintura, se expuso en la Galerie Iris Clert pocos meses antes de la Bienal. Una vez más, Clert impulsó el componente de espectáculo con unos hombres-anuncio que se paseaban por delante de la galería [fig. 5]. También convocó un concurso para el mejor dibujo de *Méta-matic*. La obra incluía una estampilla que el “espectador-artista” podía utilizar para poner una especie de sello de autenticidad en el reverso del dibujo o pintura, y que decía: “Pintura ejecutada en colaboración con la *Méta-matic* n° X de Jean Tinguely”, y debajo: “por _____” y otra línea más para la fecha. Ese documento, que modificaba el estatus de la obra y su autoría, era uno de varios que Tinguely vinculó a su práctica por esas fechas.



fig. 5. Hombres-anuncio de la exposición *Méta-matics* de Jean Tinguely en la Galerie Iris Clert de París, julio de 1959



fig. 6. Jean Tinguely lanzando el manifiesto *Für Statik*, Düsseldorf, 1959

Los documentos performativos de Tinguely

En marzo de 1959, Tinguely creó un “manifiesto” titulado *Für Statik* (Por la estática), donde se declaraba en pos de una “realidad absoluta” cargada con lo instantáneo, celebraba el movimiento y ordenaba a sus lectores: “¡Dejad de pintar el tiempo!”. Esta mordaz línea podría haber servido de lema para toda una generación, tanto de americanos como europeos, que iba a reemplazar la pintura por el tiempo como vehículo esencial de su arte. La idea espectacular de Tinguely para repartir ese manifiesto fue volar en avioneta sobre la ciudad de Düsseldorf y lanzar las octavillas impresas. La “idea” funcionó: esta historia dramatizó la práctica de Tinguely para los archivos, pero ahora parece más probable que fuera un timo publicitario. En una imagen impactante del costado de aluminio brillante de la avioneta, con el piloto atento a sus instrumentos y Tinguely mirando hacia abajo como disponiéndose a arrojar el manifiesto, se ve también el reflejo de los pies del fotógrafo pisando el asfalto [fig. 6]. Según varios relatos —ninguno de los cuales puede confirmar que la avioneta llegara a despegar y alguno explica que el manifiesto finalmente se diseminó desde la ventanilla de un coche— se podría concluir que el artista no pagó la tarifa, presumiblemente exorbitante, del alquiler de una avioneta³⁶. Lo mejor de esta historia es que eso carece de importancia como tampoco la tienen los pequeños detalles de las historias de Klein. Lo que constituye la verdadera invención de este momento es la idea de proyectar un concepto a través de estrategias que no son tradicionalmente artísticas.

El segundo documento de Tinguely a mediados de 1959 es un *Brevet d’invention*, o patente, que sacó de su máquina de dibujar y pintar. Aunque es normal que los ingenieros patenten las máquinas que inventan, y la máquina de Tinguely también era claramente un invento, al tratarse de un artista, la patente forma parte del contexto performativo de la obra. La maniobra de Tinguely aborda la cuestión de la autoría, a través de la presencia necesaria de un documento legal³⁷. Al patentar una máquina que imitaba mecánicamente el acto de la autoría artística

“original”, convierte ese acto en transferible. Para formalizar la patente, Tinguely tuvo que demostrar la originalidad de su creación, o, más específicamente, tuvo que argumentar que su originalidad consistía en el hecho de mediar en el acto de pintar. En lenguaje administrativo, se expresaba así:

“Una máquina o construcción que simplemente permite dibujar o pintar de una manera que, hablando en términos prácticos, es casi totalmente automática, quedando limitada la intervención humana a la elección de uno o más parámetros y, en su caso, a la energía del motor”.

Cuando se abrió la Bienal, en la obra de Tinguely regían ya nuevos conceptos de funcionamiento y escala. La *Méta-matic n° 17* medía más de tres metros de alto. Demasiado grande para los espacios cubiertos de la exposición, hubo que instalarla en la calle, a la entrada. De ese modo se convirtió en la mascota de la Bienal, o como tal la trató la prensa³⁸. El impacto de la obra de Tinguely sólo empieza a perfilarse cuando se sitúan sus grandes máquinas disfuncionales en el contexto que él les dio en aquellos años. La actuación de la *Méta-matic n° 17* en la Bienal fue un punto de referencia importante. Para la inauguración, el jovial Tinguely se presentó con chaqueta y corbata, en simpático contraste con su *équipe* en camiseta de manga corta [fig. 7]. La presencia de un Malraux, visiblemente encantado, favoreció los “momentos-foto” (performativos). El acontecimiento mostró al artista lo que podía lograr la escala y fue como una especie de prelude a su ambicioso *Homage to New York* (Homenaje a Nueva York), que pocos meses más tarde, en el jardín del Museum of Modern Art neoyorquino [fig. 8], revelaría su transformación espectacular de la escultura al público americano.

Nueva York a comienzos de 1960

Si entre 1959 y 1960, Rauschenberg se vio acusado de “neodadá” en París, en Nueva York su obra fue decisiva para abrir camino a toda una nueva generación de artistas más allá del ejemplo de Pollock³⁹. Allan Kaprow empezó haciendo *action collages*, y muchos otros tomaron la ruptura con la pintura moderna implícita en Rauschenberg y la extendieron rápidamente al espacio y el tiempo reales. Aunque varios, incluidos Kaprow y George Brecht, habían estudiado con Cage y se habían dejado guiar por él en la articulación de sus modelos temporales (*happenings* y eventos, respectivamente), Rauschenberg fue importante para indicar direcciones de avance en el ámbito del arte⁴⁰.

En junio de 1960, un joven artista llamado Dick Higgins —que había asistido al curso de composición experimental de Cage, junto a Kaprow, Brecht y otros, y poco después sería miembro fundador de Fluxus— escribió a Clert a París para informarla de las importantes actividades que se estaban produciendo en Nueva York. Lo que el joven corresponsal veía como particularmente “moderno” era una trayectoria de alejamiento de la pintura abstracta, que implicaba crear “imágenes” por otros medios. Sin nombre que darle todavía, se refería a ella en términos no muy exactos, pero conseguía indicar su carácter a través de los artistas que enumeraba como sus innovadores: “el surrealismo abstracto



fig. 7. *Méta-matic n° 17* en la Bienal de París, 1959



fig. 8. Jean Tinguely, *Homage to New York* en el Museum of Modern Art de Nueva York, 1960



fig. 9. Robert Whitman, *Untitled drawing (checkerboard)*, 1957



fig. 10. Robert Whitman, *Untitled*, 1958



fig. 11. A. Kaprow y R. Whitman construyendo el escenario de *18 Happenings in 6 Parts*, Reuben Gallery, 1959

[...] tal como lo practican Robert Rauschenberg, Allan Kaprow y Robert Whitman⁴¹. Más adelante añadía a la lista de figuras cardinales a Al Hansen, que en el verano de 1958 abandonó “el neoplasticismo” cambiándolo por “pinturas extendidas sobre láminas de plástico”. Higgins describe así sus construcciones: “unas dentro de grandes bloques que parecían cubos de hielo, y otras sobre cilindros de uno a once pies [...] era imposible examinar la pieza entera de frente⁴². Lo que esto señala no son sólo los materiales efímeros o desechables que se estaban probando en la nueva producción, sino también las condiciones espaciales, casi a manera de escenario, que empezaban a configurarla.

Las impresiones plásticas de Whitman: el elemento teatral

Prácticas teatrales experimentales como las creadas por Robert Whitman al mismo tiempo que los *happenings* de Kaprow (aunque desechando ese nombre) se orientaban a crear imágenes —con personas, plásticos y películas como medios— que emergieran a través de una matriz temporal. Whitman plasmó primero sus ideas en materiales efímeros, como un esbozo previo en un arte no concebido para durar. En 1957-1958 se embarcó en una extraordinaria serie de “dibujos”; consistentes en cinta adhesiva y papel de aluminio pegados a la superficie de hojas de papel [fig. 9]. Partiendo de una matriz continua (como en la serie *Flags* de Johns), pero basada en un formato de tablero de damas, la obra conseguía eludir la pintura y redimir o reinvertir sus relaciones entre figura y fondo.

Los dibujos de Whitman en este período reflejan una nueva figuración de su arte como imágenes en un espacio tridimensional. Formas poético-concretas, como pedazos de cinta adhesiva del tamaño de un pulgar (la longitud mínima que se corta con comodidad), son la base de la retícula. Otras veces son cuadrados de aluminio lo que flota en el espacio del dibujo, recordando el *atrezzo* de un escenario. Una mirada más prolongada, descubre una especie de fusión de escalas, de lo reflejado a lo real, en el momento en que saltan ante la vista las estructuras arquitectónicas, diagramáticas, y antes de que las partes vuelvan a hundirse en una especie de torpe limbo productivo. Los dibujos de Whitman en esta época rebosan rápidamente de su superficie plana hacia una elaboración en el espacio real. Una pieza híbrida existe entre el espacio plano de la pintura y el espacio tridimensional, pero no emplea materia pictórica. Más bien, experimenta con la expulsión de una “figura” (el cubo) desde un “fondo” (por estar colgada del campo plano de la pared posterior). Otra pieza utiliza un marco cúbico de listones para mantener todas las posibilidades espaciales en una extraña suspensión experimental. Habiendo literalmente abandonado el terreno de base, el artista permite que todas las porciones de bidimensionalidad, el papel, el plástico y el papel de aluminio, planeen indeterminadamente en tres dimensiones [fig. 10].

Estudiar aquí el caso de Whitman desplaza el foco de atención de la obra de Kaprow, versión dominante de esta trayectoria, que empieza

por la pintura y pasa sin solución de continuidad al *environment* y de éste al *happening*⁴³. Con un punto de arranque diferente abrimos el modelo “teatral” del “nuevo realismo”⁴⁴. Whitman se sirvió de películas, plásticos, cuerpos y apuntes teatrales para definir lo real como extensión espacio-temporal, frente a una definición enmarcada formal y lingüísticamente (por no decir pedagógicamente) como estructuras e instrucciones. Una fotografía que muestra a Whitman y Kaprow en la Reuben Gallery, construyendo el marco material de los *18 Happenings* de Kaprow, recuerda un momento de trabajo compartido de los dos artistas [fig. 11]. Ambos desarrollaron su práctica a partir de la pintura, como casi todos sus compañeros, pero la obra de Kaprow, en su tránsito hacia los *environments* y los *happenings*, en contraste con la de Whitman en el mismo momento de su evolución, apunta a una diferencia importante. El *action collage* de Kaprow, como él lo llamaba, revela una deuda más obvia hacia Rauschenberg, mientras que Whitman, algo más joven, parece empezar ya más allá de esa vinculación formal, con más espacio (en sentido literal y conceptual) dentro del marco. Tan pronto como los dos empezaron a crear sus primeras obras de base temporal (*happenings* y piezas de teatro, respectivamente), en 1959-1960, esa diferencia se anuló.

El ciclo de *18 Happenings in 6 Parts* de Kaprow comprendía una armazón de madera con plástico tensado formando mamparas planas, particiones del espacio, que sería “coloreado” por la presencia de espectadores. Los visitantes que entraban en la pieza se movían por los compartimentos —las “seis partes” que el artista había definido—, viendo tres *happenings* en cada parada. De ese modo, el público tomaba parte activa en la creación de una especie de relación tridimensional de figura y fondo dentro de la obra, que otros participantes podían experimentar en tiempo real⁴⁵.

Las piezas teatrales de Whitman en 1960, como *E.G.* (representada en la Reuben Gallery) o *American Moon* (Luna americana), incluían mucha iconografía inesperada y mucho más caos. El *ball-man* de *E.G.* (interpretado en aquel entonces por Jim Dine) y el montón de papel que acababa sembrado por todas partes se recuerdan como imágenes indelebiles. Como en *18 Happenings*, en *American Moon* los “espectadores” observan desde dentro de la pieza. Más escultórico que Kaprow, Whitman limita la visión; crea “túneles” que también parecen “actuar” y adquieren carácter de protagonistas cuando los sucesos se articulan a su alrededor. Con la inclusión de partes filmadas y “papeles” abstractos (como los de Simone Forti y Whitman arrastrándose por el suelo), los panoramas contruidos de Whitman generan figuras e imágenes que dan forma a la experiencia del tiempo.

Al la vuelta de la esquina de la Reuben Gallery, en la Judson Gallery, Jim Dine y Claes Oldenburg estaban instalando sus propias obras híbridas, *The House* (La casa) y *The Street* (La calle). Aquellas piezas escultórico-ambientales se convertirían en escenarios para sus nuevos y particulares modelos de lo “espectacular”. A diferencia de sus colegas Kaprow, Whitman y Brecht, que estaban realizando obras primordialmente dependientes de la contingencia temporal (*happenings*, piezas teatrales y eventos, respectivamente), Dine y Oldenburg pasaron a ser “hacedores de objetos”, su aportación permaneció dentro de los parámetros del “arte”⁴⁶. Esta diferencia de producción pone de relieve algunas de las cuestiones cruciales dentro del amplio campo de los “nuevos realismos”. El fantástico *junk-scape* de Dine y Oldenburg nació como escultura a escala mural y en seguida pareció el sitio ideal para el “teatro”, como ellos lo llamaban. El teatro no “reemplazaba” la escultura: era una manera de “realizarla”. Esta proposición llevaba dentro muchas paradas productivas.



fig. 12. Claes Oldenburg, *Ray Gun Money*, 120 bills, 1960

Espectadores, Spex y lugares de lo espectacular

Ray Gun Specs (o *Ray Gun Spex*) es el título que dio Oldenburg a una serie de *performances* —suyas y de sus colegas— presentada en la Judson Gallery a comienzos de 1960. Además del significado fuerte que el avatar *Ray Gun* cobró en su obra, el significante “spex”, casi un grafiti, quería decir “espectáculo”⁴⁷. Se podría ver en *Ray Gun Spex* otra alusión a las nuevas negociaciones entre el arte y el espectáculo, que Oldenburg empezó a poner en práctica al trazar la trayectoria del objeto, desde la calle devaluada hasta el espacio de arte revaluado. Dejando a un lado el hecho de que la expresión haya ganado resonancia, sigue siendo particularmente llamativo que Oldenburg eligiera el concepto de espectáculo para describir la obra que estaba haciendo. Como el monocromo transitable de Klein (su “especialización de la sensibilidad pictórica” en y como espacio galerístico), la palabra “spex” es la primera indicación del modo cómico-lingüístico (o “metamórfico”) de intervención de Oldenburg en relación con el programa del arte en aquel momento⁴⁸.

El modo “teatral” despuntó en Nueva York en torno a 1960, junto con una nueva oleada de recepción de Duchamp (y, para algunos, de recepción de “Duchamp más Cage”)⁴⁹. Así, añadir el tiempo y la “variable” del receptor se puede interpretar ahora como otro modo más o menos instintivo de abordar el “coeficiente de arte”: el tiempo y la respuesta que excede de lo que ha puesto el artista y planea en el ámbito del espectador. Se podría decir que esa nueva teatralidad era una manera de hacer constar que las convenciones de la pintura no dejaban las cosas lo suficientemente abiertas⁵⁰. El coeficiente de arte, ese excedente ligado a la obra de arte como una especie de potencia que no se puede controlar, pasó a ser en el guión de Oldenburg una cadena de significantes que recorrían toda la escala, desde el *Ray Gun* hasta el espectáculo.

Un aspecto poco conocido de *The Street* es que incluía el componente de transacción “financiera”: con ello, anunciaba su obra del año siguiente, *The Store* (1961). Además de los muchos carteles que hizo para “publicitar” sus exposiciones y *performances* y las de sus compañeros, Oldenburg también creó un papel moneda como parte de *Ray Gun Spex*, para su uso en *The Street* [fig. 12]. Los espectadores recibían el “dinero” para comprar la basura que Oldenburg y Dine habían recogido alrededor de Nueva York. Había billetes de distinto valor: 2 000, 3 000, 5 000, 6 000, etc., cifras dibujadas por Oldenburg a mano alzada dentro de “bocadillos”. El dibujo animaba visualmente los precios, evocando la idea de cifras proferidas por un subastador, o voceadas como noticias de la inflación. Las cantidades iban subiendo hasta la palabra, maravillosamente hiperbólica, *MILLIONS*. El dinero era como una partitura, que instaba al espectador a realizar el trueque de valores: basura a cambio de dinero *Ray Gun*, arte a cambio de “liquidez”.

Cuando se montó *The Store* (El almacén) en 1961, no sólo dio mayor extensión a la fijación de Oldenburg en las condiciones del arte, sino que también, reflexivamente, mostró el impacto que las circunstancias que rodeaban el arte, sus lugares y sus marcos, tenían sobre la obra. Con el *leitmotiv* del escaparate, *The Store* apareció en por lo menos cuatro encarnaciones durante los primeros años sesenta⁵¹. La materialización inicial era parte de una expo-

sición llamada *Environments, Situations, Spaces* (Entornos, situaciones, espacios) e incluía también el *Yard* (Patio) de Kaprow, el *Spring Cabinet* (Armario de primavera) de Dine, una obra sin título de Whitman y los *Three Chair Events* (Eventos con tres sillas) de Brecht, obras todas de 1961, que instauraban nuevas relaciones entre la obra y la galería.

El paso a un lugar céntrico en su segunda materialización, y su ubicación en un sitio y un barrio reales, extendieron la obra conceptualmente. Ésta es la versión de *The Store* que se hizo famosa. Aquí Oldenburg evoca ciertas condiciones del espectáculo, concretamente las maneras en las que lo que hemos llamado el “excedente” del arte —parte de la transformación del objeto cotidiano en espacio de representación— pasa a estar ineluctablemente implicado en el valor de signo espectacular. Desde la vista de la cristalera de la Jackson al escaparate de *The Store* [fig. 13], Oldenburg suspende esas ideas ante la mirada de sus espectadores. No es casual que su cartel para *The Store* se basara en un cartel de teatro. Anunciaba *The Store* como un acontecimiento, ligando su representación a un acuerdo mercantil: “en colaboración con The Green Gallery”.

Cuando *The Store* volvió a salir del centro ya había cambiado otra vez de carácter. Las “esculturas dentro de un decorado” volvieron a ser esculturas independientes. También se hicieron mayores, y más blandas. Apropiadamente quizá, Oldenburg dijo que estas obras estaban inspiradas en las cosas grandes que había visto en escaparates de la Calle Cincuenta y siete. Como cerrando el círculo, su modelo *Store* de “nuevo realismo” se abrió poco antes de la exposición de Janis *The New Realists*, con un escaparate adicional, que mostraba la obra de Oldenburg *Lingerie Counter* (Mostrador de lencería) en la misma calle⁵².

A pesar de todas las críticas que suscitó, la idea de Sidney Janis de reunir un grupo internacional de artistas para empezar a definir un “nuevo realismo” en 1962 fue un paso histórico importante. Junto con la iniciativa igualmente definitiva de Restany en 1961 con la exposición París-Nueva York, fue un intento temprano de refinar la discusión de lo que en aquel momento era verdaderamente innovador. Lo insólito en el período 1957-1962 era la crudeza, el *état brut*—como lo llamó Duchamp— y la extensa gama de nuevos formatos en los que se presentaba lo nuevo. Un puñado de artistas —no tantos como se podría pensar, pero aun así un número importante, de una diversidad internacional todavía demasiado reducida en general— trató de tocar un territorio nunca visto, que se podría conceptualizar de “realista” en el contexto de una década muy nueva. Con la práctica dominante de la pintura moderna abstracta como modelo, dieron entrada en el arte al tiempo, los objetos cotidianos, la acción y la instalación, creando formas nuevas que todavía nos acompañan.

Notas

¹ Arturo Schwarz ha explicado que él, formado en historia del arte, sintió la urgencia de exponer las vanguardias históricas en la década de 1950 porque “la gente no sabía nada al respecto” (entrevista con la autora, diciembre de 2009). Para las exposiciones de los artistas más jóvenes, véase la cronología de este libro.

² Rauschenberg expuso en la galería de Betty Parsons en los años cincuenta. En 1951 mostró allí su primera serie de pinturas blancas. Fue el mismo año en que Sidney Janis, que compartía con Parsons una planta del edificio, exhibió por primera vez obras de Duchamp, entre ellas su *Rueda de bicicleta* (1913-1914/1951). En 1953, Duchamp comisarió una importante exposición de dadá en la Janis Gallery. En ese contexto es significativo que para la exposición *Art of Assemblage* del MoMA en 1961, el prestador del *readymade* de Duchamp, *Botellero* (1914/1960), fuera Rauschenberg.



fig. 13. Claes Oldenburg, Hoja de cuaderno: estudio para el montaje de *The Store* en Martha Jackson Gallery, Nueva York, 1961

- ³ Restany venía desarrollando desde 1957 una plataforma para los artistas que más tarde serían los *Nouveaux Réalistes*. Acusaba a Rauschenberg de ser “neodadá” y “neo-Merz”, y a Johns, de limitarse a integrar el *readymade* en “una visión notablemente tradicional”. Él trazaba así la distinción:
 “Más rigurosos en su lógica, más sencillos y precisos en su presentación, más directos en sus apropiaciones [...] los europeos [...] siguen siendo ‘nuevos realistas’ en todos los sentidos. Románticos de corazón, cubistas de espíritu y barrocos de tono [...] los neo-dadaístas americanos están rehaciendo un moderno fetichismo del objeto”.
 También otros críticos en Europa utilizaron peyorativamente el término “neodadá” para condenar a Rauschenberg (y con menor frecuencia a Johns). Véase: P. Restany, “La Réalité dépasse la fiction” (junio de 1961), en *Le Nouveau Réalisme à Paris et à New York* (reproducido en manuscrito inédito: Pierre Restany, *À 40° au-dessus de Dada*, p. 199), Archives critiques d’art, Châteaugiron, Francia (traducción al inglés de la autora).
- ⁴ Leo Castelli, entrevista con Barbara Rose, 1969; Smithsonian, Archives of American Art.
- ⁵ Pero habría que esperar al año siguiente para verle exponer sus obras más cruciales hasta la fecha (los *Combines* (y las series *Flag* y *Target* de 1954-1955). Ese dato importante nos recuerda que en 1957 el panorama seguía estando bastante vacío en Nueva York. La producción más influyente de Rauschenberg y Johns no se dio a conocer plenamente hasta 1958.
- ⁶ En aquel momento la etiqueta “pop” no se había aplicado a obras americanas, que Janis denominaba *factuallist*. “Como el expresionista abstracto vino a ser el pintor mundialmente reconocido de los años cincuenta”, escribía, “el nuevo artista factual (llamado artista pop en Inglaterra, polimaterialista en Italia, y aquí, como en Francia, nuevo realista) quizá haya demostrado ya ser el que marque el camino de los sesenta”. Véase: Sidney Janis, *The New Realists*. Nueva York: Janis Gallery, 1962, s. n.
- ⁷ Harold Rosenberg. “The Art Galleries-The Game of Illusion”, *The New Yorker*, 24 de noviembre de 1962, pp. 161-167.
- ⁸ Martial Raysse, Jean Tinguely y Niki de Saint Phalle escribieron a Arman en París comentando su decepción. Véase: Bruce Alschuler, “Pop Triumphant: A New Realism”, en *The Avant-Garde in Exhibition: New Art in the 20th Century*. Nueva York: Harry N. Abrams, 1994, pp. 212-219. Puede verse documentación extensa de la experiencia de Klein en América en: Yves Klein *in the USA*. París: Electa Editions, 2009.
- ⁹ Janis, *The New Realists*, s. n. Precisamente en esta época Donald Judd clamaba contra las codificaciones prematuras: “la idea del arte pop como sucesor del expresionismo abstracto es ridícula”; “aunque el presente no tiene a nadie de la profundidad de Pollock, porque demasiados artistas son demasiado jóvenes, hay más buenos artistas”. Véase: Judd, “Local History”, en *Donald Judd: Complete Writings 1959-1975*. Halifax: NSCAD Press, 1975/2005, pp. 148-156.
- ¹⁰ Entre los oradores se encontraban también René d’Harnoncourt (director del Museum of Modern Art de Nueva York), James Johnson Sweeney (director del Solomon R. Guggenheim Museum) y Sidney Janis. Véase: Lauri G. Nelson, “*This Kind of Circus, all in Cordiality: Marcel Duchamp’s speech The Creative Act*”, tesis, Rice University, Houston, 1994 (en particular, pp. 119-120).
- ¹¹ Seitz, *Art in the Age of Aquarius*, p. 7.
- ¹² Meyer Schapiro, ponencia ante la reunión de 1957 de la AFA, “The Place of Painting in Contemporary Culture”, reimpressa como “Recent Abstract Painting”, en: *Id.*, *Modern Art: 19th and 20th Centuries-Selected Papers*. Nueva York: George Braziller, 1968, pp. 213-226.
- ¹³ *Ibid.*
- ¹⁴ William C. Seitz, *Art in the Age of Aquarius, 1955-70*. Marla Price (ed.). Washington y Londres: Smithsonian Institution Press, 1992, p. 7.
- ¹⁵ Marcel Duchamp, texto publicado como “The Creative Act”. Véase: Robert Lebel. *Marcel Duchamp*. George Heard Hamilton (trad.) Nueva York: Grove Press, 1959, pp. 77-78.
- ¹⁶ Duchamp, “The Creative Act”, p. 77.
- ¹⁷ *Ibid.*, p. 78.
- ¹⁸ Que el momento era oportuno parece corroborarlo el hecho de que John Cage estuviera desarrollando por entonces su modelo afín de “indeterminación”, que también limitaba radicalmente la autoría.
- ¹⁹ Duchamp, “The Creative Act”.
- ²⁰ Después de Pollock, varios artistas hablaron de la “brecha” entre el arte y la vida, o la crearon deliberadamente en su obra: Rauschenberg habló de “incorporar la brecha”; Kaprow de “difuminar la brecha”, y Brecht la evocó menos materialmente a través de sus partituras “Event” (p. ej., *3 Gap Events*, 1961).
- ²¹ Para un análisis perspicaz de este tema véase Kaira M. Cabañas, “Yves Klein’s Performative Realism”, *Grey Room*, nº 31, primavera de 2008, pp. 6-31.
- ²² A pesar de su posición central en la historia, Schwarz tuvo la impresión de que prácticamente nadie se fijaba en la exposición. Entrevista con la autora, diciembre de 2009.
- ²³ La cronología de Aude Bodet y Sylvain Lecombe, citando a Klein, especifica que la distancia era de 25 cm. Véase: 1960: *Les Nouveaux Réalistes*. París: Musée d’Art moderne de la Ville de Paris, 1986. En otras fuentes se afirma que eran 20 cm. Otra anécdota famosa que decía que cada pintura llevaba un precio distinto —una expresión ideal del “coeficiente de arte”— sigue siendo discutida. Klein señaló que las diferencias de precio demostraban la singularidad pictórica de cada obra (Bodet y Lecombe, p. 55). En su reseña “Blu, Blu, Blu” de *Corriere d’informazione* (9-10 de enero de 1957), Dino Buzzati escribió que cada obra costaba veinticinco mil liras. Doy las gracias a Anthony White e Yve-Alain Bois por discutir esta cuestión conmigo y facilitarme valiosas referencias.
- ²⁴ La correspondencia preparatoria entre Restany y Le Noci está depositada como parte del archivo Pierre Restany, en los Archives critiques d’art de Châteaugiron (Francia).
- ²⁵ Duchamp, “The Creative Act”, p. 77.
- ²⁶ *Ibid.*
- ²⁷ En este contexto, no se puede pasar por alto la colaboración de Klein con la “valiente”, por no decir temeraria, Clert —que redefinió en esta época el modelo de galería y el galerista—, en esa inusual canalización de energías. Schwarz comentó su valentía en una entrevista en diciembre de 2009. Si Klein intuyó la dimensión exacta que Duchamp acotaba para su elaboración, Klein y Clert unieron sus fuerzas para proyectar ese coeficiente sobre los intercambios semióticos simulacrales de un paisaje mediático emergente. Es la extraordinaria colaboración de Clert en exposiciones como ésta lo que revela la conversión y espectacularización de energías artísticas, del medio a los medios, que hace que ahora las maniobras de Klein resulten proto-warholianas en sus implicaciones.

- ²⁸ Brian O'Doherty, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. Berkeley y Los Ángeles: University of California Press, 1999, p. 66.
- ²⁹ *Ibid.*, p. 7.
- ³⁰ Mencionar aquí a Clert en conjunción con Klein no significa, claro está, quitar importancia al concepto singular de Klein, sino unirlos en la generación de este nuevo elemento.
- ³¹ Sólo es posible conocer esa sensación visitando la segunda materialización de la pieza, que hizo Klein en el Museum Haus Lange de Krefeld, y que se conserva intacta.
- ³² Claude Rivière, observó que las obras de Dufrené y Villeglé estaban "expuestas en el techo [...] porque faltaba sitio". En: *Combat*, 5 de octubre de 1959, p. 15
- ³³ La prensa que rodeaba la Bienal de París construyó una crítica relativamente temprana de Rauschenberg bajo el apelativo de "neodadá", un término aparecido por primera vez en el contexto estadounidense el año anterior, cuando se dedicó una cubierta de *Art News* (enero de 1958) a la *Target with Four Faces* de Jasper Johns (1955). En el contexto francés esa denominación se aplica generalmente a Rauschenberg y Johns, con un sentido peyorativo.
- ³⁴ Véase: Pierre Mazars, "De l'art abstrait aux boutons de culottes collés sur la tôle ondulée". *Le Figaro littéraire*, 3 de octubre de 1959,. Las reseñas de la Bienal se conservan en los *Archives Critiques d'art* de Châteaugiron (Francia). (<http://www.archivesdelacritiquedart.org/>)
- ³⁵ "La chronique de Jean-Francois Chabrun, *Expositions*"; *L'Express*, 8 de octubre de 1959 (traducción al inglés de la autora). El autor recordaba al lector que ya en 1914 Roland Dorgelès había hecho que un burro pintara un cuadro con la cola. Raymond Hains replicó ingeniosamente: "Los *affichistes* son al *collage* lo que el burro es al *frottage*". Véase el escrito de Claude Rivière en *Combat* antes citado.
- ³⁶ Doy las gracias a Heike van der Valentyn, del archivo de la fundación Zero de Düsseldorf, por tratar conmigo este fascinante asunto, así como por la generosidad con que me permitió acceder a ese archivo. Por su ayuda en la fundación Zero, deseo expresar también mi sincero agradecimiento a la Dra. Tiziana Caianiello y a Tijs Visser.
- ³⁷ Jean Tinguely, *Brevet d'invention*, documento conservado en el archivo Jean Tinguely, Museum Tinguely, Basilea (traducción al inglés de la autora). Doy las gracias a Claire Beltz-Wüest del archivo Tinguely por su amable asistencia. Naturalmente, Duchamp fue el primero en patentar una obra, sus *Rotoreliefs*, en 1935, e incluso en este momento Tinguely no fue el único artista que solicitó una patente: Klein estaba trabajando en ese sentido exactamente por las mismas fechas (abril de 1959) y posiblemente influyó en él. Aunque no patentó formalmente su "International Klein Blue" (IKB) hasta el año siguiente, iba presentando patentes provisionales al Institut national de la propriété industrielle. Véase: Didier Semin, *Le Peintre et son modèle déposé*. Ginebra: Mamaco, 2001. Agradezco a Philippe Siauve, del archivo Yves Klein de París, que me facilitara extractos del documento.
- ³⁸ Aquella gran oportunidad fotográfica no fue fortuita: varias fotos de la época de la Bienal revelan que el artista paseó la *Métamatic n° 17* por la ciudad para yuxtaponerla a lugares emblemáticos e iconos de París, como la Torre Eiffel y los Champs Elysées (quizá adelantándose deliberadamente al plan frustrado de Klein respecto al obelisco de la Place de la Concorde).
- ³⁹ Véase: André Perrinaud, entrevista con Rauschenberg, "Un 'misfit' de la peinture new-yorkaise se confesse", *Arts* (1961).
- ⁴⁰ Brecht dejó la pintura antes que Kaprow; pronto tachó a Rauschenberg de "maestro antiguo". Véase: George Brecht, *Notebook XII-85*, Silverman Coll., Museum of Modern Art, Nueva York, s. n.
- ⁴¹ Dick Higgins, carta a Iris Clert, 21 de junio de 1960. Conservada en el Fonds Iris Clert, Bibliothèque Kandinsky, Centre Georges Pompidou, París.
- ⁴² *Ibid.*
- ⁴³ Véase, por ejemplo, el texto de Kaprow, "The Legacy of Jackson Pollock", *Art News*, octubre de 1958.
- ⁴⁴ Los modos de lo "teatral" en los distintos enfoques del "nuevo realismo" ostentan una relación importante con el modelo teatral de orientación más formalista (menos espectacular) que Branden Joseph rastrea en el minimalismo y su ruptura de las condiciones del arte moderno. Véase: Branden W. Joseph, "The Tower and the Line: Toward a Genealogy of Minimalism", *Grey Room*, n° 27, primavera de 2007, pp. 58-81.
- ⁴⁵ Con hileras de sillas y los participantes siguiendo las instrucciones de Kaprow puestos en fila, la sensación pudo ser algo parecida a la de estar en clase. Por ello, es tanto más irónico que dos de los "pintores" fueran Rauschenberg y Johns y que entre los miembros de la clase estuvieran dos antiguos profesores de Kaprow, Schapiro y Cage, así como Duchamp.
- ⁴⁶ Dine subrayó esa distinción en nuestra charla del 15 de febrero de 2010.
- ⁴⁷ En otro lugar, he hablado extensamente del desarrollo de la obra *Ray Gun Spex*. Véase: Julia Robinson, "Fetish or Foil: The Caprices of Claes Oldenburg". En: *Claes Oldenburg*. Nueva York: Zwirner and Wirth, 2005.. En argot norteamericano, *spex* equivale a *spectacles* (gafas) o a *spectaculars* (grandes espectáculos). Doy las gracias a Julie Martin por recordarme el concepto de *spectaculars*.
- ⁴⁸ El proyecto de Oldenburg en esta etapa era completamente distinto de los de Klein y otros que hemos citado, ya que manejaba el lenguaje para evocar una calle con componentes psicológicos —*Ray Gun* se traducía en "Nug Yar", y éste en "New York"—; el término de comparación podrían ser las actuaciones lingüísticas de Raymond Hains en la calle.
- ⁴⁹ Acababa de salir el *Marcel Duchamp* de Robert Lebel (Nueva York: Grove Press, 1959), que reproducía el texto de "The Creative Act", y muchos artistas, entre ellos Johns y Brecht, aludían a él.
- ⁵⁰ Rauschenberg declaró por entonces: "Me gustaría hacer una pintura en la que se creara una situación que dejara tanto espacio para el espectador como para el artista". Véase: Perrinaud, *Arts*, s. n.
- ⁵¹ La primera en la Martha Jackson Gallery, la segunda en la Calle Segunda Este, la tercera en la Green Gallery y la cuarta en la galería de Ileana Sonnabend en París (1964).
- ⁵² Al año siguiente el *Bedroom Ensemble* (Ensamblaje de dormitorio) de Oldenburg (1963) extendería su comentario, fundiendo su arte con la galería de Sidney Janis a perpetuidad. La instalación comprendía las paredes grises de Janis —un distintivo de la galería, creado, según se decía, por el galerista para que el espectador viera el arte como si lo tuviera en su casa—, las persianas venecianas y la puerta de la oficina con el letrero "privado", todo lo cual siguió formando parte de la obra en sus sucesivas materializaciones.

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 Pollock¹

No siento el más mínimo interés por el arte europeo; creo que ya no tiene nada que decir. —Donald Judd²

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 ideológica³.

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 Kosuth⁴. 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”⁵.

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”⁶.

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 Greenberg⁷

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 amplio⁸.

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”⁹.

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”¹⁰.

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 Raphael¹¹

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”¹².

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 actual¹³. 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”¹⁴.

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 animador¹⁵. 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, 1952¹⁶

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”¹⁷.

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”¹⁸.

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”¹⁹.

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”²⁰.

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.²¹ 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”²².

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 Duchamp²³.

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 Duchamp²⁴.

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 Judd²⁵. 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 ideológica²⁶.

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”²⁷.

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”²⁸.

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 Villeglé²⁹

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.³⁰ 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 surrealismo³¹.

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”³².

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”³³.

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*³⁴

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 Manzoni³⁵.

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 opuestos³⁶.

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"³⁷.

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 cultural³⁸.

Notas

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

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

³ 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"

⁴ 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.

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

⁶ 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.

- ⁷ 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)
- ⁸ Camilla Gray, *The Great Experiment: Russian Art 1863-1922*. Nueva York: Harry N. Abrams, 1962.
- ⁹ Clement Greenberg, "The School of Paris: 1946", en: *Id.*, op. cit., p. 120.
- ¹⁰ Jean Dubuffet, "Causette". Invitación-panfleto para su exposición *Portraits*, en la Galerie René Drouin en 1947.
- ¹¹ Max Raphael, "Beschäftigung mit neuer Kunst" (1938), en: *Arbeiter, Kunst und Künstler*. Frankfurt: S. Fischer Verlag, 1975, p. 21.
- ¹² 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.)
- ¹³ 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."
- ¹⁴ Clement Greenberg, "The Late Thirties in New York". En: *Id.* op. cit., p. 233.
- ¹⁵ 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.
- ¹⁶ Greenberg, "Partisan Review Art Chronicle, 1952". En: *Id.* op. cit., p. 153.
- ¹⁷ 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.
- ¹⁸ John Cage, "Experimental Music". En: *Id. Silence*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1961, p. 12.
- ¹⁹ Yves Klein, citado por Germano Celant en *Piero Manzoni*. Londres: Tate Gallery, 1974.
- ²⁰ La declaración de Klein en 1957, reproducida en *Yves Klein, Selected Writings*. Londres: Tate Gallery, 1974, p. 34.
- ²¹ 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.
- ²² Yves Klein, en *Yves Klein, Selected Writings*, p. 30.
- ²³ 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.
- ²⁴ 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."
- ²⁵ "Questions to Stella and Judd". Entrevista de Bruce Glaser a Donald Judd y Frank Stella. Edición de Lucy R. Lippard. *ArtNews*, 65, septiembre 1966.
- ²⁶ 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.
- ²⁷ *Ibid.*

²⁸ Raphael, op. cit., p. 133.

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

³⁰ 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)

³¹ 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.

³² Villeglé, op. cit., p. 59.

³³ *Ibid.*

³⁴ 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.

³⁵ 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.

³⁶ 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.

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

³⁸ 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.