

3. La situación de la crítica de arte en Norteamérica. De Clement Greenberg a Hal Foster (1948-1985)

@Anna Maria Guasch

La crítica de arte. Historia, teoría y praxis (Anna Maria Guasch, coordinadora), Ediciones del Serbal, Barcelona, 2003 pp.109-147

Superada ya definitivamente la pesadilla del *crash* de 1929 y el trastorno de la Segunda Guerra Mundial, Estados Unidos se sumergió en el mito del “sueño americano”. Junto a un desarrollo económico sostenido y a un proyecto político imperialista y anticomunista eficaz, se perfiló una nueva vía estética que dejó de lado el tradicionalismo regionalista y apostó decididamente por el internacionalismo y, evidentemente, por el dominio de éste. Como afirma Serge Guilbaut, en 1946 se podía ya considerar instalado el sistema experimentado por las vanguardias: artistas, críticos, galerías, museos. Un sistema en el que los artistas, para defender sus intereses comunes, podían agruparse en asociaciones independientes que nada tenían que ver con el WPA (Works Progress Administration) y en el que el arte de vanguardia debía establecer unos claros y atractivos parámetros estéticos y éticos. Estos parámetros asegurarían que el nuevo arte fuese comprendido y adquirido por la nueva elite instruida producto de la euforia económica propiciada por la guerra - que ya nada tenía que ver con el *picture buyer*, el comprador de imágenes del pasado - y, al mismo tiempo, que el arte fuese aceptado por los museos.

Al respecto, 1948 fue un año decisivo. En primer lugar, el Museum of Modern Art de Nueva York (MOMA) tomó abiertamente partido por el expresionismo abstracto, es decir, por el arte de los llamados “extremistas” que compartían con el sistema político estadounidense los valores de

individualismo y de gusto por el riesgo¹. En segundo lugar, las galerías privadas, convertidas en espacios del pensamiento crítico y laboratorios del nuevo *design* de la estética del momento, decidieron apoyar sin ambages a los artistas emergentes. En la lucha contra el comunismo, sostiene Guilbaut, Estados Unidos tenía “todos los triunfos en la mano: la bomba atómica, una economía fuerte, un ejército poderoso, la supremacía artística y la superioridad intelectual”².

Clement Greenberg y el pensamiento crítico

El empeño de afianzamiento e internacionalización del arte norteamericano contó con el decidido apoyo del crítico Clement Greenberg (1909-1994) que, con una actitud agresiva y confiada al mismo tiempo, desde *Partisan Review*, *The Nation* y otras publicaciones proclamó que el arte norteamericano era el primero del mundo y que, por fin, aquél había conseguido la tan deseada autonomía respecto de París. Según Thierry de Duve³, en el pensamiento crítico de Clement Greenberg cabe distinguir tres personalidades intelectuales distintas: el Greenberg ideólogo dogmático que en sus artículos y críticas escritas a lo largo de la década de los años cuarenta ayudó a fijar el concepto de vanguardia; el Greenberg periodístico que en sus contribuciones periódicas en diversas revistas marcó el gusto del público norteamericano con juicios de valor sobre los artistas, oscilantes entre el amor (Pollock) y el odio (Rouault), y también sobre los críticos; y el Greenberg teórico que en la década de los sesenta elaboró su teoría formalista a la manera de dogma de la modernidad.

Greenberg ideólogo dogmático

¹ Vid. “La mercadotecnia de la expresividad en el Nueva York de los años cincuenta”, en Serge Guilbaut, *Sobre la desaparición de ciertas obras de arte*, México, D.F. Curare, 1995, pp. 49-51.

² Serge Guilbaut, *De cómo Nueva York robó a París la idea de arte moderno*, Madrid, Mondadori, 1990, p. 219.

³ Thierry de Duve, *Clement Greenberg entre les lignes*, París, Éditions Dis Vois, 1996.

En el período que comprende desde 1939, fecha de su primer artículo, hasta 1948, el pensamiento crítico e ideológico de Greenberg se desarrolla y evoluciona en directa relación con las circunstancias políticas y culturales de Estados Unidos.

Al respecto, hay que retrotraerse hasta 1935 para recordar que en el séptimo congreso del *Komintern*, celebrado en Moscú, se impulsó una alianza internacional de intelectuales en contra las fuerzas fascistas de todo el mundo, una alianza (Frente Popular) de predicamento estalinista. Superando viejas estrategias comunistas, el Frente Popular reivindicó la tradición y la conservación de la cultura burguesa, y liberó a intelectuales y artistas de la exigencia de “ser revolucionarios”. Al mismo tiempo les otorgó el carácter de valedores de los ideales liberales y democráticos. En concordancia con todo ello, en Estados Unidos en 1935 se celebró el Primer Congreso de Escritores y, pocas semanas después, el Primer Congreso de Artistas que tuvo entre sus ponentes a Lewis Mumford, George Biddle, Meyer Schapiro y Stuart Davis. En este congreso, al igual que en el moscovita, el debate principal giró en torno a cuestiones del tipo ¿ cómo conjugar arte contemporáneo y compromiso y, en su caso, acción social? ¿ de qué manera los artistas pueden destruir la ilusión de la libertad? ¿ cómo la actividad fundamentalmente individual del artista puede combinarse con la acción revolucionaria del proletariado? Cuestiones a las que en el campo de la práctica se sumó una que fue clave en la evolución del arte del momento y en la recepción de las vanguardias ¿ es posible que un artista de izquierda use la abstracción, es decir, un arte formalmente desligado de la realidad y, por ende, de los conflictos sociales?

En el debate sobre la abstracción participaron voces tan dispares como Alfred Barr (*Cubism and Abstract Art*, 1936), defensor a ultranza del formalismo, y Meyer Schapiro (“Nature of Abstract Art”⁴⁴, 1937) que defendió la teoría de que el arte abstracto emanaba del tejido y de los conflictos sociales, legitimando con ello el carácter izquierdista o progresista de la abstracción y

⁴⁴“Nature of Abstract Art” publicado en *Marxist Quarterly* (enero-febrero 1937, pp. 77-98). En éste, aparte de manifestar su disconformidad con las tesis de Alfred Barr con motivo de la exposición *Cubism and Abstract Art* (MOMA, Nueva York, 1936), se desmarca respecto a su primer artículo “Social Bases of Art” en el que defendía la alianza entre el artista y el proletariado.

abriendo una insalvable brecha con los presupuestos de realismo social defendidos por el Frente Popular. Entretanto, la conciencia crítica del marxismo estalinista, Trotski, tras un complejo periplo de exilio (en 1929 fue expulsado de la URSS) que le hizo recalar en Turquía, Francia y Noruega, en 1937 llegó a México⁵. Su crítica acérrima al totalitarismo estalinista y su defensa a ultranza de un arte independiente, puro y verdaderamente creativo arrastró a los disidentes norteamericanos del Frente Popular y de los Congresos de Artistas que encontraron apoyo en la segunda etapa de la *Partisan Review*. En agosto-septiembre de 1938 la revista publicó una carta de Trotski dirigida a los directores (“Arts and Politics”) absolutamente decisiva para el posterior desarrollo del arte norteamericano. En ella se afirmaba: “la creación artística tiene sus propias leyes incluso cuando sirve conscientemente a un movimiento social. La creación auténticamente intelectual es incompatible con la mentira, la hipocresía y el compromiso. El arte puede convertirse en un gran aliado de la revolución sólo en tanto que permanezca fiel a sí mismo”⁶. La posición planteada por Trotski fue reafirmada por un artículo que en la misma revista publicaron André Breton y Diego Rivera (“Towards a Free Revolutionary Art”) defendiendo la absolutamente necesaria independencia del artista.

En este ambiente, e influido por él, en 1939 Clement Greenberg publicó en *Partisan Review* su fundamental “Avant-Garde and Kitsch”, en el que defendió que, ante una crisis como la que se vivía, el artista sólo tenía una posible salida: salvar la alta cultura aun a costa de renunciar a la acción política. Para el joven Greenberg, la clase dirigente debía volver a apoyar las formas altas de cultura a través del “mecenazgo privado”, entendiendo que la “vanguardia” era lo único capaz de salvar a la cultura de calidad y, en definitiva, a la cultura moderna de la invasión de un kitsch académico y alejandrino resultado nefasto de la cultura de masas producto de la revolución industrial y de la tradición materialista.

⁵ Cabe recordar que en 1917 Trotski residió en Nueva York por un breve espacio de tiempo. Allí colaboró en la revista *Novi mir* dirigida por Bujarín.

⁶ Vid. S. Guilbaut, “The New Adventures of the Avant-Garde in America: Greenberg, Pollock, or from Trotskyism to the New Liberalism of the Vital Center”, en Francis Francina (ed), *Pollock and After. The Critical Debate*, Nueva York, Icon Editions, 1985, p. 154.

Para Greenberg, hablar de vanguardia era hacerlo de arte progresista, de un arte libre de cualquier relación mimética con la realidad, un arte, pues, no figurativo sino abstracto en el que la forma sobrepasa al contenido: “Es en la búsqueda del absoluto que la vanguardia llega al arte abstracto y no objetivo - afirma Greenberg. En efecto, el poeta o el artista de vanguardia intenta imitar a Dios, creando algo que sea válido exclusivamente por sí mismo de idéntica manera que la naturaleza misma es válida [...] El contenido debe disolverse tan enteramente en la forma que la obra de arte o de literatura no pueda ser reducible, en todo o en parte, a algo que no sea ella misma”⁷.

Ese arte libre debía tener como marco una sociedad fruto del socialismo ideal, ya que sólo el socialismo y no el capitalismo podía proporcionar al pueblo la educación necesaria para apreciar la verdadera cultura: “el capitalismo decadente piensa que cualquier cosa de calidad se convierte casi invariablemente en una amenaza para su propia existencia - afirma Greenberg[...]. Hoy ya no miramos el socialismo en busca de una nueva cultura, pues aparecerá inevitablemente en cuanto tengamos socialismo. Hoy miramos hacia el socialismo simplemente en busca de la preservación de toda cultura viva de hoy”⁸.

En “Avant-Garde and Kitsch”, Greenberg definió, formalizó y racionalizó una postura intelectual que ya había sido adoptada de forma nebulosa por algunos artistas en el sentido de querer protagonizar un auténtico renacimiento- o nacimiento, más bien- de la pintura norteamericana⁹ a partir de la receta de la vanguardia europea, un nacimiento ligado al desarrollo formal y al concepto de arte de elite (modernidad elitista) que en sus

⁷ Clement Greenberg, “Avant-Garde and Kitsch”, *Partisan Review*, otoño, 1939, en Clement Greenberg, *Art and Culture. Critical Essays*, Boston, Beacon Press, 1961, pp. 3-21. Incluido en John O’Brian (ed.), *Clement Greenberg. The Collected Essays and Criticism*, vol. I. *Perceptions and Judgments 1939-1944*, Chicago y Londres, The University of Chicago Press, 1986, pp. 5-22. Hemos consultado la edición castellana “Vanguardia y Kitsch” incluida en el texto Clement Greenberg, *Arte y cultura. Ensayos críticos*, Barcelona, Gustavo Gili. Colección Punto y Línea, 1979, pp.12-28.

⁸ C. Greenberg, “Vanguardia y Kitsch”, *art. cit.*, p. 27.

⁹ En este renacimiento o nacimiento, el nacionalismo tan debatido en la época y tenido por las fuerzas de izquierda como expresión última del conservadurismo era sustituido por un “norteamericanismo” imperialista y salvador que tenía sus raíces en la asociación de norteamericanismo y comunismo defendida por los comunistas norteamericanos a lo largo del primer tercio del siglo XX.

presupuestos coincidía con las inquietudes del grupo *American Abstract Artists*. Además, como señala Serge Guilbaut¹⁰, el artículo de Greenberg contribuyó de forma clara al proceso de desmarxización de la “intelligentsia norteamericana”¹¹.

La cuestión de la abstracción la reemprende Greenberg en un artículo de 1940, “Towards a Newer Laocoon”¹² en el que, tras hacer explícito su desacuerdo con la propuesta de interrelación de las artes formulada por Lessing en su ensayo *Laocoön* (1766-1768) avanza un concepto que será básico en su discurso posterior: el de pureza del medio (“cada arte tiene que definirse en términos de la limitación de sus propios medios”), pureza que implica la supresión del espacio ilusionista. Para Greenberg, sólo a partir de la pureza la pintura y la escultura dejarán de ser “servidores” de la literatura. No es una cuestión de imitación realista, sino de habilidad por parte del artista para, en el proceso de definición de un arte abstracto verdadero, interpretar y expresar sus temas al margen de toda referencia exterior: “El arte abstracto no puede ser entendido como una simple evasión mental. Sólo podemos entender el arte abstracto asimilándolo, penetrando a través de él [...]. Me parece que el deseo de volver a la imitación de la naturaleza en arte no presenta más justificación que el deseo de ciertos partidarios del arte abstracto a legislarlo de manera permanente”¹³.

A pesar de la relevancia de tales consideraciones no fue, sin embargo, hasta finales de la década de los años cuarenta cuando el discurso de Greenberg adoptó estrategias decisivas para el arte norteamericano. Tales estrategias pretendían romper, en primer lugar, todo vínculo de éste con el arte europeo – aunque aceptando sus métodos y sus conquistas- y en segundo lugar afirmar su superioridad. En su ensayo “The Situation at the

¹⁰ S. Guilbaut, “The New Adventures of the Avant-Garde in America: Greenberg, Pollock, or from Trotskyism to the New Liberalism of the Vital Center”, en Francis Frascina (ed), *op. cit.*, p. 154.

¹¹ Sobre este proceso de desmarxización consultar David Carrier, “Art Criticism and the End of Marxism”, *Leonardo*, 30, 3, 1997, pp. 241-245.

¹² C. Greenberg, “Towards a Newer Laocoon”, *Partisan Review*, VII, 4, julio-agosto 1940, pp. 296-310. En *Clement Greenberg. The Collected Essays and Criticism, vol. I, Perceptions and Judgments 1939-1944*, pp. 23-37.

¹³ C. Greenberg, “Towards a Newer Laocoon”, *art. cit.*, p. 310.

Moment”¹⁴ planteó la necesidad de separarse de la estela de París¹⁵ y de la no-alienación del artista norteamericano en tanto que seguidor/heredero de los grandes artistas de la tradición moderna practicantes de un arte autónomo, de *l’art pour l’art*, como Matisse, Miró o Picasso. Nueva York era el lugar adecuado para el renacimiento de la vanguardia y para el asentamiento de un “arte viril” (espontaneidad, expresividad, comunicación no corrompida por las exigencias de la sociedad contemporánea) que ocupase el lugar del “arte afeminado e inadecuado” (gracia, buen acabado, oficio) de París.

Ese arte y, en particular, la nueva pintura debían comportarse como un diario íntimo escrito en gran formato, un diario contradictorio como el “yo”, pero presencial en su rotundidad como la arquitectura. Su paradigma sólo podía ser un pintor, Jackson Pollock, un artista que con su sinceridad y su brutalidad revelaba la verdad y despreciaba el artificio. La sinceridad de Pollock se convirtió, pues, en símbolo de la regeneración norteamericana, de la misma manera que en su momento la pintura de David había asumido y representado los valores de la burguesía ascendente en contraste con la monarquía corrupta.

En un nuevo artículo publicado unos meses después, “The Decline of Cubism”¹⁶, Greenberg planteó además y aún reconociendo su importancia en la definición de las vanguardias, el declive inexorable del cubismo como arte experimental y el agotamiento del pensamiento ilustrado del Siglo de las Luces, generador del pensamiento moderno europeo¹⁷. En esta tesitura de declive global europeo no sólo afirmó que el arte norteamericano (representado en su cima por Pollock, el artista que había sepultado la pintura

¹⁴ C. Greenberg, “The Situation at the Moment”, *Partisan Review*, 5, enero 1948, p. 82. En *Clement Greenberg. The Collected Essays*, vol. 2, *Arrogant Purpose 1945-1949*, pp. 192-195.

¹⁵ En estos tiempos atribulados era crucial —la necesidad era quizá aún más imperiosa que durante la guerra— el crear una forma de arte única, un arte que fuera fuerte, internacional y capaz de combatir con eficacia el totalitarismo precedente del este que amenazaba a París tanto desde dentro como desde fuera. Así es como Serge Guilbaut resume el contenido del texto de Greenberg. Vid. S. Guilbaut, *De cómo Nueva York robó a París la idea de arte moderno*, op. cit., pp. 216-217.

¹⁶ Clement Greenberg, “The Decline of Cubism”, *Partisan Review*, marzo 1948, p. 369. En *The Collected Essays*, vol. 2, pp. 211-225.

¹⁷ Vid. Nancy Jachec, “Modernism, Enlightenment values, and Clement Greenberg”, *Oxford Art Journal*, 21, 2, 1998, p. 129.

de caballete) era el mejor del mundo y que era absolutamente independiente de París, sino que, en el marco de la Guerra Fría, había adquirido una importancia fundamental para la cultura occidental.

Greenberg, la crítica y los artistas

Si en sus artículos en *Partisan Review* , Greenberg entró de lleno en el debate de la práctica artística, en concreto de la abstracción, y la ideología, en los publicados en el semanario *The Nation* ¹⁸, en otras revistas de la época, como *Art International* , y en catálogos, se empeñó en conseguir que el expresionismo abstracto fuese tenido como un reflejo de la prosperidad, el pragmatismo y el positivismo de la vida cultural americana¹⁹. Lo consiguió escribiendo verdaderas “sentencias” sobre la práctica de los artistas norteamericanos y también duros juicios de valor sobre algunos representantes de la “Escuela de París” que exponían en Nueva York, como Rouault, Braque, Soutine, Renoir y Dubuffet, entre otros.

Entre estos análisis , se pueden destacar los que realizó de algunos exponentes de la pintura contemplativa de la primera generación de expresionistas abstractos y ya en los años sesenta de los componentes de la *Post Painterly Abstraction*²⁰ . Podían ser textos sobre casos concretos, pero algunos de ellos, a partir de estos casos, se extendían a cuestiones generales. Paradigmático en este sentido, es el artículo “After Abstract Expressionism”²¹ , en el que Greenberg plantea que la validez de una obra

¹⁸ Una selección de los artículos publicados en *The Nation* puede consultarse en C. Greenberg, *Arte y cultura*, op. cit., pp. 40-209.

¹⁹ Annette Cox. “The Facts of Culture. The Art Criticism of Clement Greenberg”, en *Art-as-Politics*, An Arbor, University of Michigan Press, 1982, pp. 142-143.

²⁰ En 1964 Clement Greenberg escribió el texto del catálogo de la exposición *Post Painterly Abstraction* organizada por el Los Angeles County Museum. En este texto Greenberg manifiesta el rechazo hacia la abstracción pictórica (*Painterly Abstraction*), que denominó “Tenth Street Touch”, no tanto como una reacción contra el concepto de estilo o escuela, sino por el de estandarización, una reacción más en relación a una actitud que a la propia abstracción en sí misma.

²¹ Clement Greenberg, “After Abstract Expressionism”, *Art International*, VI, 8, octubre 1962, pp. 24-32, en *The Collected Essays*, vol. 4, pp. 121-134. Esta tesis fue contestada por Harold Rosenberg en el artículo “After Next, What?”, *Art in America*, abril, 1964.

de arte no es tanto producto de su ejecución o “performance”, sino de su concepción: “cultura o gusto pueden ser una condición necesaria para la concepción, pero la concepción es únicamente lo decisivo”.

¿ Qué entiende Greenberg por concepción? Lo mismo que Benedetto Croce: invención, inspiración e incluso intuición. En cualquier caso la concepción o inspiración pertenece al terreno de lo individual y es, además, el único factor creativo de una obra de arte que no puede ser copiado o imitado , ya que, por ejemplo, las elecciones de color, medida, forma o proporción son las que determinan el resultado de una obra y estas elecciones sólo dependen de la inspiración. Y esta inspiración era la que había abandonado en aquellos momentos a artistas como Newman, Rothko y Still²².

La cuestión de la inspiración llevó a Greenberg a exaltar el trabajo de la generación de pintores de la *Post Painterly Abstraction* , como Frank Stella (el primer pintor que rompió la estética gestual), Morris Louis e incluso Barnett Newman²³ - que denostó en otras ocasiones- artistas en los que Greenberg encontró seguridad, garantía y estabilidad, y no ansiedad. También la inspiración- en este caso su ausencia- le hizo lanzar duras diatribas contra el arte pop en el que sólo veía signos de decadencia y degradado consumismo.

En sus artículos, Greenberg no planteó únicamente los problemas de la práctica artística, sino los de la crítica, a partir del presupuesto de que de la obra sólo le interesaba – como se verá más adelante- su carácter estético y su bondad o calidad (“la obra no será buena si detrás de ella no hay todo un mundo de experiencias, ya que la estética es esto, nuestras propias experiencias, nuestro ser”). Para Greenberg, el arte que posee calidad es el arte no táctil, es decir, el arte puro y antiilusionista que el crítico debe captar y descubrir a partir de dos criterios. Uno subjetivo: el del gusto, un gusto que nunca es, sin embargo, libre y, por tanto, subjetivo en sentido

²² *Ibid.*

²³ Al respecto veáanse los siguientes artículos de Greenberg: “Louis and Noland”, *Art International*, mayo 1960, pp. 26-29 (*The Collected Essays*, vol. 4, pp. 94-99); “Post-Painterly Abstraction”, Los Angeles County Museum of American Art, abril-junio 1964 y el artículo “Post-Painterly Abstraction”, *Art International*, verano 1964, pp. 63-65 (*The Collected Essays*, vol. 4, pp. 176-181) y “The Crisis of Abstract Art”, *Arts Yearbook*, 7. 1964, pp. 89-92 (*The Collected Essays*, vol. 4, pp. 192-196).

estricto. El segundo criterio está basado en la autoridad objetiva de la teoría – o dogma- de la “pureza”. La crítica procede, pues, de un gusto controlado por la razón y el conocimiento, un gusto que no depende sólo de la “autoridad subjetiva”, sino de la “autoridad objetiva”. La cuestión radica en discernir las fronteras entre la propia experiencia (la introspección subjetiva) y la teoría o dogma (la pureza objetiva).

La derivación de estos límites es lo que hizo que Greenberg se cebase sobre algunos críticos y, especialmente, sobre Harold Rosenberg a quien dedicó el artículo “How Art Writing Earns Its Bad Name”²⁴, que en buena medida respondió a las tesis que Rosenberg había defendido en “The American Action Painters”²⁵. Según Greenberg, Rosenberg practicaba un tipo de crítica excesivamente romántica, existencialista y poética interesada sólo en los contenidos subjetivos, simbólicos y visionarios del arte más allá de los componentes formales o de los análisis objetivos²⁶. El resultado era una pseudo-descripción, una pseudo-narración, una pseudo-interpretación, una pseudo-historia, una pseudo-filosofía, una pseudo-psicología y, lo peor, una pseudo-poesía que pervertían y, en su caso, abortaban no sólo el discurso sobre el arte, sino el discurso sobre la intuición y la imaginación del artista²⁷.

Greenberg teórico

²⁴ Harold Rosenberg, “The American Action Painters”, *Art News*, septiembre 1952, pp. 22-23, 48-50. En el mencionado artículo de Greenberg, éste cita erróneamente el título del artículo de Rosenberg como “Action Painting”. Vid. Sally Everett, *Art Theory and Criticism. An Anthology of Formalist Avant-Garde, Contextualist and Post-Modernist Thought*, Jefferson, Carolina del Norte y Londres, McFarland & Company, Inc., Publishers, 1991, pp. 55-60.

²⁵ Los argumentos de Greenberg fueron contestados por Harold Rosenberg en el artículo “After Next, What”, *Art in America*, abril, 1964.

²⁶ Clement Greenberg “How Art Writing Earns Its Bad Name”, *The Second Coming Magazine*, marzo 1962. Tras su primera publicación en el *Second Coming Magazine*, Greenberg publicó una nueva versión ampliada en la revista *Encounter*, diciembre, 1962, pp. 67-71 (*The Collected Essays*, 4, pp. 135-144).

²⁷ Harold Rosenberg en “The American Action Painters” empezó mostrando cómo la nueva pintura no era un estilo ni formaba parte de ninguna escuela, por el hecho de que las pinturas no estaban sujetas a ninguna teoría. Las pinturas no eran representacionales, ya que en ningún caso empezaban con una imagen en la mente. A los pintores sólo les preocupaba la revelación contenida en el arte. Así, lo que acababa confirmando valor a la pintura era su rol psicológico, la manera cómo el artista trabajaba con su energía intelectual y emocional, como si viviera en una situación real, *art. cit.*, pp. 22-23.

En la década de los sesenta, Greenberg desarrolló un sistema teórico que explicitó en “Modernist painting”²⁸. En este artículo formuló la teoría de que la modernidad (*modernism*) - una modernidad que no sólo se limita al campo del arte o de la literatura, sino a todo lo que está vivo en la cultura- es consecuencia de la intensificación de la tendencia autocrítica inaugurada por Kant. Este, según Greenberg, fue el primero en analizar los significados de la actividad crítica en sí misma: “La misma esencia de la modernidad reside a mi juicio- escribe Greenberg- en el uso de los métodos característicos de una disciplina para criticar la misma disciplina – no tanto para subvertirla, sino más bien para afianzarla más firmemente en su campo de competencia”²⁹. Para Greenberg la autocrítica kantiana encuentra su perfecta expresión en la ciencia más que en la filosofía, ya que sólo el método científico exige que una situación se resuelva exactamente en los mismos términos en los que se presenta: “un problema de fisiología se resuelve en los términos de la fisiología y no en los de la psicología. De la misma manera, la pintura de la modernidad exige que un tema literario sea traducido estrictamente en los términos ópticos y bidimensionales, lo cual lleva inevitablemente a la pérdida de todo carácter literario”.

Tales consideraciones implicaron, como señala Thomas McEvelley³⁰, que de las tres facultades del pensamiento analizadas por Kant: el conocimiento (*Crítica de la razón pura*), la moral (*Crítica de la razón práctica*) y la estética (*Crítica del juicio*), a Greenberg sólo le interesase la estética la cual únicamente se manifiesta en los resultados y no en los métodos o en los fines. Para el crítico norteamericano, en el arte no debe haber nada que no sea necesario captar a través la facultad cognitiva (lenguaje, ideas) ni tampoco a

²⁸ “Modernist painting” aparece por primera vez bajo forma de documento radiofónico en una emisión de *Voice of America* (Washington, D.C.) en 1960. Un año después el texto se publica en la revista *Art Yearbook* (IV, 1961, pp. 103-110), y una nueva versión, ligeramente modificada se publica en *Art and Literature* (4, primavera 1965). Esta misma versión es reproducida por Gregory Battcock (ed.), *The New Art. A Critical Anthology*, Nueva York, E.P. Dutton & Co., Inc., 1966, pp. 66-77. También puede consultarse en Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*, vol. 4, “Modernism with a Vengeance 1957-1969”, Chicago y Londres, The University of Chicago Press, 1993, pp. 85-94.

²⁹ *Ibid*, p. 86.

³⁰ Vid. Thomas McEvelley, “Del estilo internacional a la aldea global: la transformación posmoderna de la pintura”, en Anna Maria Guasch (dir.), *De las Vanguardias a la Posmodernidad*, en *Summa Pictórica*, Barcelona, Planeta, 2001, p. 17.

través de lo ético o lo moral (crisis social, etc.).En pintura sólo debe estar presente el uso abstracto del color y la línea, cuyo interés recae exclusivamente en lo estético. Además, el artista, al igual que su obra, no debe ser cognitivo; es decir, no debe verse obligado a expresar lingüísticamente lo que hace plásticamente, ya que de hacerlo significaría que algo funciona mal.

En esta derivación hacia la “estética exclusivista” que se concreta en el campo de las formas, Greenberg reivindica como cualidades manifiestas, no sólo para el arte en general, sino para cada arte en particular, la unicidad y la irreductibilidad a su propio campo de competencia, es decir, a su propio medio. Cada arte debe recuperar su estado “puro” y es en esta “pureza” donde encuentra, como se ha visto, la garantía de su calidad, así como su independencia. Para Greenberg, en pintura “pureza” significa autodefinición y, consecuentemente, planitud o integridad del plano pictórico. Pero, también, abstracción o no figuración. La planitud a la que se orienta la pintura moderna, no es, sin embargo, una planitud absoluta. Si bien la especificidad del plano pictórico no tolera un ilusionismo escultórico o *trompe l’oeil*, sin embargo sí puede y “debe” permitir una ilusión óptica. Allí donde los maestros de la tradición creaban una ilusión de espacio que invitaba a atravesar la superficie pictórica y a caminar “ tras de ella”, la ilusión concebida por un pintor moderno ha de ser una ilusión sólo recorrida superficialmente por el ojo”³¹. Por ello, Greenberg halla uno de los primeros paradigmas de pureza en el arte “realista” de Manet, cuyas telas se pueden considerar, por su planitud, “obras modernas”.

En su defensa de las cualidades formales y empíricas, Greenberg no hace si no negar la posibilidad de cualquier otro discurso teórico sobre la modernidad, la cual debía entenderse como continuidad de la bondad del arte del pasado: “El arte es continuidad. Sin el pasado del arte y sin la necesidad y el imperativo de mantener las normas de excelencia del pasado,

³¹ C. Greenberg, “Modernist painting”, en *The Collected Essays*, vol. 4, *Modernism with a Vengeance 1957-1969* (1993), pp. 85-87.

no hubiera podido existir el arte moderno”³². Como consecuencia, cada nueva fase de la modernidad tampoco debe ser saludada como el inicio de un arte totalmente nuevo ni como consecuencia de una ruptura decisiva respecto al arte del pasado, sino como continuación de éste: “La modernidad –afirma Greenberg- ha jugado un importante papel en el renacer de reputaciones como las de Uccello, Piero della Francesca, El Greco, Georges de la Tour, Vermeer e incluso Giotto, y tampoco ha degradado el arte de Leonardo, Rafael, Tiziano, Rubens, Rembrandt o Watteau. Lo que la modernidad ha clarificado es que la fortuna crítica de estos maestros reposaba en motivos equivocados o irrelevantes ”³³.

Aunque a lo largo de los años sesenta, el discurso crítico forjado por Clement Greenberg quedó sumido en una “fase clásica”³⁴ que hasta cierto punto marcó el inicio de su declive, a Greenberg se le puede considerar uno de los máximos defensores de la aplicación de los criterios axiológicos y de valor a la práctica artística, dando por sentado que el método o sistema –el método formalista- podía (y debía) ir mucho más allá de las peculiaridades del gusto de su autor. Su dogma formalista vinculado a un concepto de arte purista, un “arte-en-sí”, un arte que se contentaba en describir fríamente la apariencia de las cosas, fuera de cualquier comentario, psicológico o emocional, impregnó totalmente el panorama de la crítica de arte norteamericana a lo largo de los años sesenta³⁵. Tal como apunta Sidney Tillim, “el formalismo se convirtió menos en una interpretación de la historia

³² C. Greenberg, “Modernist painting”, *art. cit.*, , pp. 85-94.

³³ *Ibid.* pp. 85-93.

³⁴ T.S. Eliot justifica toda “fase clásica” en función de una madurez de expresión basada en un sentido crítico del pasado, de una confianza en el presente y de una clara fe en el futuro. Según Roxie Davis Mack que cita el texto de Eliot, “What Is a Classic? (*On Poetry and Poets*, Nueva York, Noonday Press, 1947, p. 57) todos estos ingredientes estaban presentes en el discurso de Greenberg a principios de los años sesenta. Vid. Roxie Davis Mack, “Modernist Art Criticism: Hegemony and Decline”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 52, verano 1994, pp. 341-348.

³⁵ En 1967 Barbara Rose e Irving Sandler publicaron un artículo en la revista *Art in America* en el que recogieron las declaraciones de 35 artistas, los cuales mayoritariamente calificaron la sensibilidad de los sesenta de “hábil y elegante, hard-edge e impersonal”. Vid. “Sensibility of the Sixties”, *Art in America*, enero-febrero 1967, pp. 44-53.

que en una interpretación de la calidad³⁶ y más específicamente consideró, la historia del arte en tanto que historia de la calidad artística”.

Greenberg , aunque en textos posteriores fue distanciándose de este ortodoxo formalismo que lo equiparaba a estudiosos como Clive Bell y Roger Fry que en su defensa a ultranza del binomio forma-calidad habían expresado en más de una ocasión su hostilidad hacia el contenido de las obras de arte, no obstante en artículos publicados en los años setenta seguía postulando una necesidad de formalismo, en la creencia que las preocupaciones técnicas debían ser esenciales para la pintura y la escultura³⁷.

En la estela del pensamiento de Clement Greenberg. Michael Fried

Durante más de tres décadas, Greenberg fue considerado como el crítico más severo, dogmático y tiránico, un especie de oráculo de la modernidad hablando “excátedra” como si gozara de la infalibilidad del Papa³⁸. Siguiendo su estela –dogma formal- de la literalidad, pureza, reduccionismo, planitud y autoreferencialidad se forjaron numerosos críticos y/o teóricos en y fuera de Norteamericana, que, sin embargo, tarde o temprano acabarían alejándose de sus presupuestos.

Entre ellos, hay que destacar a Michael Fried. La primera publicación en la que Fried defiende los valores, cualidades y aspiraciones de la modernidad corresponde al año 1963. Se trata de un texto breve incluido en el catálogo de una exposición del que era su compañero en la Universidad de Princeton, Frank Stella. Fried, partiendo del concepto de “planitud formal” de Greenberg, analiza las pinturas geométricas coloreadas del Stella de principios de los años 60 como “lugar” de tensiones pictóricas, que ya nada tienen que

³⁶ Sidney Tillim, “Evaluations and Re-Evaluations”, *Artforum*, 1968, p. 22.

³⁷ Vid. Clement Greenberg, “The Necessity of Formalism”, *New Library History*, 1971-1972, II, p. 174.

³⁸ Reproducimos las opiniones sobre Greenberg vertidas por el crítico Max Kozloff, en el artículo “A Letter to the Editor”, *Art International*, 7, junio 1963, pp. 88-92.

ver con sus “pinturas negras” de 1958-60. Según el propio Fried³⁹, este artículo significó el primer punto de encuentro entre su pensamiento y el que Greenberg había expuesto en los textos “Modernist painting” y “After Abstract Expressionism”, así como el inicio de su cuestionamiento del arte minimalista que desarrolló en el posterior ensayo “Art and Objecthood”⁴⁰.

Dos años después, Fried publicó otro texto en el catálogo de la exposición *Three American Painters* celebrada en el Fogg Art Museum⁴¹ de la Universidad de Harvard (Cambridge) en el que analiza la obra de los pintores de la *Post Painterly Abstraction* definida por Greenberg⁴², Jules Olitsky, Kenneth Noland y Frank Stella⁴³. Para Fried, son pintores que, siguiendo el camino de Pollock, superaron la condición de artista “alienado” en relación a asuntos, objetivos e ideales derivados del entorno cultural y afirmaron su compromiso estrictamente formalista en un empeño similar al llevado a cabo a principios de siglo por los cubistas: “Con los logros del cubismo en la primera y segunda décadas de este siglo, la pintura y la escultura se convirtieron en libres para seguir aspectos relacionados con ellas mismas. Lo cual significa que a partir de ahora es posible concebir cambios estilísticos en términos de la decisión de los propios artistas para implicarse en problemas formales específicos⁴⁴.”

Fried empezó a disentir de las teorías de Greenberg o, cuanto menos, explicitó una nueva valoración de los conceptos de reducción, planitud y

³⁹ Michael Fried, “An Introduction to My Art Criticism”, en *Art and Objecthood. Essays and Reviews*, Chicago y Londres, The University of Chicago Press, 1998, p. 11.

⁴⁰ M. Fried, “Art and Objecthood”, *Artforum*, junio 1967. (ed. cast.: “Arte y objectualidad”, en *Minimal Art*, Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, 1996, pp.61-81).

⁴¹ *Three American Painters*, The Fogg Art Museum, Harvard University, Cambridge, 1965, p. 39.

⁴² Vid. el artículo de Greenberg: “Post-Painterly Abstraction”, *Art International*, verano 1964, vol. 4, 33, pp. 192-196.

⁴³ Desde mi punto de vista- afirma M. Fried- Noland y Olinski eran los pintores más influyentes de su generación, y a pesar de ser mayores que Stella, pensé que mostrando sus pinturas y escribiendo un largo ensayo podría ser posible expresar una situación de presente y de las perspectivas de futuro en torno a la abstracción” Vid. Michael Fried, “An Introduction to My Criticism”, en *Art and Objecthood. Essays and Reviews*, p. 9.

⁴⁴ Citado por Roxie David Mack, “Modernist Art Criticism: Hegemony and Decline”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, verano 1994, vol. 52, p. 343.

literalismo, y planteó una expresión diferente del pensamiento formalista, en un artículo dedicado a los excéntricos “cuadros con forma” realizados por Frank Stella en 1966⁴⁵. Frente al reduccionismo expuesto por Greenberg, afirmó: “La esencia de la pintura no es algo irreductible. Por el contrario, la tarea del artista moderno consiste en descubrir aquellas convenciones que, en un momento dado, son capaces de establecer la identidad de su trabajo como pintura”⁴⁶.

En el ya citado “Art and Objecthood”, si bien sigue en líneas generales el escepticismo respecto a la “novedad” del arte minimalista expuesto por Greenberg en un artículo publicado con motivo de la exposición *American Sculpture of the Sixties*⁴⁷ (Los Angeles County Museum , 1967), Fried aporta el concepto de origen wittgensteniano de “esencia”. Ello hace que la pregunta: “¿qué es lo que hace buena a una pintura?” se convierta en “¿qué es lo que convierte una pintura en arte?” En “Art and Objecthood”, Fried distingue entre el auténtico arte moderno y otro tipo de obras que comparten ciertas características con los conceptos de literalismo y de teatro. Entre este “otro tipo de obras” incluye las minimalistas de Donald Judd, Robert Morris o Carl Andre. Así al referirse a los “objetos específicos” - término acuñado por Judd para definir las obras tridimensionales minimalistas a mitad camino entre la pintura y la escultura- Fried lo hace como obras “literalistas” que mantienen fuertes vínculos con el teatro, el cual para Fried supone la negación del arte: “La sensibilidad literalista es teatral porque, para empezar, trata de las circunstancias reales en las que el espectador se encuentra con la obra. Morris lo hace explícitamente. Mientras que en el arte anterior, lo que ha de obtenerse de la obra se localiza estrictamente dentro de ella, la experiencia del arte

⁴⁵ M. Fried, “Shape as Form: Frank Stella’s New Paintings”, *Artforum*, noviembre 1966, pp. 18-27.

⁴⁶ M. Fried, “An Introduction to My Art Criticism”, *art. cit.*, p. 38.

⁴⁷ Clement Greenberg, “Recentness of Sculpture”, en *American Sculpture of the Sixties* (cat. exp.), Los Angeles County Museum, 1966 (Recogido en Gregory Battcock, *Minimal Art: A Critical Anthology*, Berkeley, Los Angeles y Londres, University of California Press, 1968, pp. 180-186) . Greenberg en este artículo señala el alejamiento del minimalismo de la auténtica tradición escultórica (que estaría representada por la figura de Anthony Caro) y el paulatino acercamiento a las formas más “impuras” del arte americano de postguerra: el pop art, el assemblage, los combine paintings de Rauschenberg , lo cual explicaría el progresivo “amaneramiento” del arte de las estructuras primarias y su aproximación a las maneras pictoricistas en detrimento del recurso ortodoxo a la “tercera dimensión”.

literalista es la de un objeto en una situación que, por definición, incluye al espectador”⁴⁸.

De ello Fried concluye que los objetos minimalistas, salvo casos excepcionales como son las obras de Anthony Caro y David Smith - no son obras de arte sino tan sólo objetos que mantienen una relación “situacional” con el espectador, cómplice de este trabajo, como también ocurría en el teatro. La escultura minimalista habría renunciado, pues, a la “posibilidad de la calidad” en aras a su condición teatral: “Los conceptos de calidad y valor – y el concepto de arte en sí mismo- son valiosos y significativos sólo dentro de las artes individuales. Lo que se halla entre las artes es teatro [...] Es la teatralidad lo que une las obras de Bladen y Grosvenor independientemente de las diferencias entre ambos [...]. Y es en interés del teatro, aunque no explícitamente en su nombre, por lo que la ideología literalista rechaza tanto la pintura moderna como, al menos en manos de sus más distinguidos artistas, la escultura moderna”⁴⁹. Fue el concepto teatral (“la cuestión es que el teatro tiene una audiencia –existe para ella- de una forma diferente a la de las artes; de hecho esta es la razón principal por la que la sensibilidad moderna considera el teatro intolerable en general”) la que, según Fried, acabó corrompiendo la sensibilidad de los literalistas⁵⁰, mientras que en el auténtico arte moderno la sensibilidad se reduce a su propio y específico medio, sin desplazamientos ni corrupciones.

Pero precisamente esta “guerra”⁵¹ entre modernidad – o arte verdadero- y literalismo, y el contraste entre el arte radicalmente abstracto de las figuras que Fried admiraba (los pintores de la *color-field painting* y el escultor Anthony

⁴⁸ Hemos consultado la traducción “Arte y objetualidad”, en *Minimal Art, art. cit.*, p. 66.

⁴⁹ M Fried, *art. cit.*, p. 70.

⁵⁰ Para argumentar la relación antagónica entre la pintura, la escultura moderna y el teatro y la teatralidad Fried apunta tres razonamientos. 1) el éxito, incluso la supervivencia de las artes, depende cada vez más de su habilidad de vencer al teatro; 2) el arte degenera cuando se acerca su condición de teatro y 3) los valores de valor y calidad son significantes o totalmente significantes sólo dentro de las artes individuales. Lo que queda entre las artes es teatro. Vid. M. Fried, *art. cit.*, pp. 77-79.

⁵¹ El término “guerra” se ha consultado en Lane Relyea, “Modernism Blazing”, *Freize*, verano 1998, p. 55.

Caro) y el arte “inartístico” de Judd, Morris, Andre y T. Smith fue decisivo⁵² para entender el minimalismo como una manifestación artística a caballo entre el formalismo y el antiformalismo posterior, lo cual daría lugar a los diferentes procesos de desmaterialización de la obra de arte, que pasando por la abstracción excéntrica y la antiforma culminarían en el arte conceptual y en el fin del discurso de la modernidad⁵³.

El proceso de separación intelectual de Fried en relación a Greenberg culminó en el momento en que se dio cuenta de que más que una crítica evaluativa lo necesario es una crítica cultural, crítica cuyos modelos Fried halló en algunas tendencias de la filosofía francesa. Este proceso culminó en la publicación de *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot* (1980)⁵⁴, obra en la que Fried sitúa al “contemplador” (de un objeto de arte) como la figura central de las tendencias artísticas de la modernidad, y en la que traza una evolución de la tradición antiteatral (tratar al espectador como si éste no existiera) en la pintura francesa a partir de

⁵² Hal Foster comenta respecto de la estrategia de Fried: “Fried es un excelente crítico del minimalismo no porque tenga razón al condenarlo, sino porque para hacerlo tan convincentemente tiene que comprenderlo, y esto supone entender su amenaza para el tardomodernismo. Una vez más Fried ve el minimalismo como una corrupción del tardomodernismo “por una sensibilidad ya teatral corrompida o pervertida por el teatro”. Vid. Hal Foster, “El Quid del Minimalismo”, en *La vuelta de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal Arte Contemporáneo, 2001, p. 54.

⁵³ Veinticinco años después, con motivo de un simposio en el DIA Art Center de Nueva York, Fried apostilló: “Uno de los aspectos de la estrategia de “Art and Objecthood” fue ofrecer una redescipción del trabajo de sus artistas y de sus declaraciones teóricas que competirían las específicas reivindicaciones ellos habían estado haciendo en su propia nombre”. Vid. Michael Fried, “Theories of Art after Minimalism and Pop”, en Hal Foster (ed.), *Discussions in Contemporary Culture*, op. cit., pp. 55-58.

⁵⁴ El argumento central de *Absorption* (ensimismamiento) sitúa la figura del contemplador como una medida estética de progresión o regresión. Lo esencial de la modernidad sería la ruptura desde un espacio “ensimismado” (de aquel que demanda mucha atención) en beneficio de un diálogo directo al margen de los artificios o la teatralidad derivada de lo barroco con el contemplador. Es en este contexto que Fried muestra cómo Diderot (y virtualmente otros críticos del siglo XVIII) toman como referencia el valor de la “absorción” para juzgar las obras de muchos salones. Fried aplaude también, como también lo había hecho Diderot, cómo Greuze construye estilística, compositiva y temáticamente una obra ajena a los espectadores (los espectadores parecen intrusos mirando la acción que se les presenta ante sus ojos). Y Fried concluye: “las pinturas que rechazan al contemplador son las mejores”. En esta misma línea habría que situar los análisis de Norman Bryson y su teoría de la “atemporalidad”. Bryson y Fried comparten las mismas bases semióticas respecto a sus respectivas versiones de la representación en el marco de la modernidad. Vid. M. Fried, *El lugar del espectador. Estética y orígenes de la pintura moderna*, Madrid, Visor, 2000.

mediados del siglo XVIII, tesis que prosigue en posteriores textos dedicados al estudio de Courbet y Manet y de los artistas impresionistas⁵⁵.

Genealogía de una desafección. Rosalind Krauss: el contenido y lo paraliterario

En el proceso de desafección del pensamiento greenbergiano o, lo que en términos psicoanalíticos denominaríamos “la muerte del padre”⁵⁶, participó activamente una de sus más brillantes seguidoras, Rosalind Krauss, que, junto a Michael Fried introdujo y difundió el dogma formalista en el campus de la universidad de Harvard. A principios de los años sesenta, Krauss era, efectivamente, una ferviente defensora de la metodología formalista - la cual, según sus propias palabras, requería lucidez, lógica, rigor electivo, y lenguaje específico – metodología que aplicó al estudio de la obra del escultor David Smith. Estando practicando un “militancia ciega”, como en más de una ocasión ha reconocido ella misma⁵⁷, fue el propio Greenberg quien sembró las primeras dudas en su pensamiento. Lo hizo en 1967 al publicar un desconcertante artículo en *Artforum*⁵⁸ en el que afirmaba que el formalismo era una de las nociones intelectualmente más vulgares que conocía (“vulgarity with a vengeance”, vulgaridad de verdad) y aconsejaba a los críticos dejar de practicarlo, ya que más allá de las nociones de calidad y forma, se hallaban las de contenido. Para Greenberg, sin embargo, ese contenido ya no debía ser abordado por hombres de letras e iconógrafos (que trabajaban con palabras bajo consideraciones literarias), sino únicamente por críticos (aquellos que trabajaban con consideraciones abstractas y formales): “Es mucho más fácil

⁵⁵ Nos referimos a *Courbet's Realism* (1990) y *Manet's Modernism, or The Face of Painting in the 1860s* (1996).

⁵⁶ De hecho, tal como afirma Donald Kuspit, los detractores de Greenberg. “el más famoso diseñador y sutil manipulador del “modernismo”, participaron de lo que se denomina la “muerte del padre”, entendiendo por padre el “discurso crítico moderno americano”. Vid. Donald Kuspit, *Clement Greenberg: Art Critic*, Madison, University of Wisconsin Press, 1979, p. 3.

⁵⁷ Vid. Anna Maria Guasch, “Entrevista con Rosalind Krauss”, *Lápiz*, 176, octubre 2001. pp. 67-68.

⁵⁸ Clement Greenberg, “Problems of Criticism. II. Complaints of an Art Critic”, *Artforum*, septiembre 1967, pp. 38-39.

escribir un plausible texto crítico literario que un plausible texto crítico artístico”⁵⁹.

A partir de 1967 Krauss siguió un proceso de desafección que, en 1972, le llevó a publicar “A View of Modernism”⁶⁰ en el que, admitiendo su deuda intelectual con Greenberg, manifestó su desilusión y repudio del estrecho y rígido paradigma del crítico maestro. En el artículo expuso que si bien el formalismo le había permitido alejarse del tipo de crítica subjetivista, romántica y poética practicada, entre otros, por Harold Rosenberg, no obstante había que superar la pura inocencia derivada de la objetividad propugnada por el dogma formalista. El crítico, para Krauss, debía implicarse en cuestiones de sensibilidad e ideología. A partir de ahí empezó a plantearse cuestiones relativas al “contenido”, un contenido que había permanecido bajo la superficie de la escritura de la mayoría de los “críticos modernos”. Para Krauss, ese contenido había que liberarlo del sentimiento y de la subjetividad de origen psicológico dominante en las décadas marcadas por la “tiranización” de la crítica existencialista: “En los años cincuenta habíamos estado alternativamente tiranizados y deprimidos por la vía psicologista de la crítica existencialista”⁶¹.

Más que por aportar algo respecto al arte del momento, “A View of Modernism” es interesante para constatar que en el seno del propio sistema formalista se empezaban a calibrar - tras Fried- limitaciones de los conceptos de autodefinición, planitud y negación de la perspectiva que la llevaron a afirmar, apoyándose en las palabras del escritor y novelista Robbe-Grillet⁶², que el acto crítico estaba inmerso en una cierta situación de “inocencia”. Para Krauss, la modernidad es inocente en tanto en cuanto rechaza entender la temporalidad que nunca cesa de invocar -la historia de la pintura desde

⁵⁹ *Ibid*, p. 39.

⁶⁰ Rosalind Krauss, “A View of Modernism”, *Artforum*, septiembre 1972, p. 48-51.

⁶¹ “Entrevista con Rosalind Krauss”, *art. cit.*, 67.

⁶² “En “A View of Modernism” yo compartía plenamente una afirmación del escritor y novelista Robbe-Grillet cuando en su *For a New Novel* (1965) afirmó “No podemos seguir sin darnos cuenta de que si nosotros en la historia utilizamos esquemas de significado, estamos penetrando en sistemas de control y censura. Ya no somos inocentes. Si las normas del pasado sirven para calibrar el presente, pueden también servir para construirlo”. “Entrevista con Rosalind Krauss”, *art. cit.*, p. 68.

Manet- como un armazón perspectivo en el que el arte ha tendido a crear una definición de sí mismo. Y es también inocente en tanto que piensa que esa historia, más allá de los dictados de la sensibilidad y de la ideología, es objetiva y prescriptiva (*unself-critically*)⁶³.

Si bien este artículo supuso la ruptura oficial de Krauss con el formalismo greenbergiano, no obstante, tal como afirma la propia autora la ruptura intelectual se había producido un año antes con su crítica de “The Cubist Epoch”⁶⁴, exposición presentada en el County Museum of Art de Los Angeles. La visión del cubismo de Krauss y, en particular, su negación de la cualidad de planimetría de las obras cubistas de Picasso y Braque contrariaron enormemente a Greenberg para quién el cubismo era sinónimo de planitud: “Yo, en cambio, afirmé –sostiene Krauss- que los paisajes de Horta de San Juan de Picasso presentaban una clara tensión tridimensional entre la frontalidad aparente de las formas y la oblicuidad de las composiciones, una tensión semejante a la que se da entre lo visual y lo táctil. Después de esto, Greenberg me consideró una tráfuga del formalismo”⁶⁵.

Otra “hereja” se produjo cuando Krauss vio la necesidad de vincular el proyecto formalista con una estructura narrativa para aproximarse a la escultura minimalista de Richard Serra- especialmente a obras como *Circuit* y *Pulitzer*- que según ella no sólo hacían referencia a cuestiones de peso, densidad, opacidad o volumen sino que reclamaban una cierta narratividad o “valor teórico”: “La cualidad narrativa del trabajo de Serra requiere que una determinada escultura sea vista de un modo sucesivo y que cada momento de su percepción suplante la intuición del contemplador respecto a la estructura total de la obra, tanto si es cruciforme, se desarrolla en forma de abanico o bajo cualquier forma. La estrategia empleada por Serra es crear un punto de vista desde el cual el espectador pueda experimentar la lógica de la estructura del trabajo como una extensión de los perímetros de su propio cuerpo, aunque

⁶³ R. Krauss, “A View of Modernism”, *art. cit.*, p.49.

⁶⁴ R. Krauss, “The Cubist Epoch”, *Artforum*, 1971.

⁶⁵ Entrevista con Rosalind Krauss, *art. cit.*, p. 68.

sea exactamente en este punto donde la visibilidad material de la obra sea más reducida”⁶⁶.

Estas herejías llevaron a Krauss a plantear la cuestión general de la crítica de arte que desarrolló en diversos artículos publicados a partir de 1973 e incluidos en su *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths* (1985)⁶⁷. Para Krauss, la crítica más que como un ejercicio valorativo o historicista (“profundamente historicista, el método de Greenberg concibe el campo del arte al mismo tiempo como eterno y en cambio constante”) se debe situar en el terreno de la fenomenología, del estructuralismo y de la semiótica para abrir la práctica crítica a cuestiones relativas a la copia, la repetición, la reproductibilidad del signo y la producción textual del tema: “Fue en mis clases en el Hunter College de Nueva York – reconoce Krauss– donde me planteé nuevas lecturas de Marcel Duchamp. Entonces descubrí un discurso foráneo que ponía en entredicho el planteamiento historicista vigente, discurso en el que la obra dejaba de ser un “organismo” para pasar a ser una “estructura”⁶⁸.

Este proceso de entender la obra como estructura, desarrollado en ensayos como “Grids” (1979), “In the Name of Picasso” (1981), “Photography’s Discursive Spaces” (1982) y “The Originality of the Avant-Garde” (1981), la llevó, consecuentemente a asumir el modelo de interpretación crítica derivado de pensadores como Ferdinand Saussure, Roland Barthes y Jacques Derrida (Barthes y Derrida son los *escritores*, no los críticos, que los estudiantes leen hoy en día”), un modelo a través del que descubrió las nociones de signo y de significado y que le obligó a planteamientos de contextualización histórica que iban más allá de la coherencia estilística o de la pura visualidad. Según Krauss, el sostener que tras la superficie literal de la obra no hay una serie de significados a los que ésta apunta o modelos a los que remite, es entender que en la obra sólo son válidas y, a la vez, objeto de crítica, sus propias

⁶⁶ R. Krauss, “A View of Modernism”, *art. cit.*, p. 51.

⁶⁷ R. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* Cambridge, Mass., y Londres, The MIT Press, 1986. Hemos consultado la edición castellana: *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza Forma, Madrid, 1996.

⁶⁸ Entrevista con Rosalind Krauss, *art. cit.*, p. 68.

estrategias de construcción, sus operaciones lingüísticas y la revelación de sus convenciones, es decir lo paraliterario⁶⁹.

Más que el espacio de la unidad, de la coherencia o de la resolución que suelen considerarse constitutivos de la obra literaria, a juicio de Krauss, el paraliterario es el espacio del debate, la cita, el partidismo, la tradición, la reconciliación. El espacio paraliterario es el que hace posible un drama sin obra, unas voces sin autor, una crítica sin argumento. La creación de ese espacio se desvincula de toda labor hermenéutica y se asienta en una teoría que en ningún caso prolonga la vida del formalismo.

En 1976, Krauss fue uno de los miembros fundadores de *October*, revista de arte, teoría, crítica y política cuyos artículos se orientaron tanto a la construcción y deconstrucción de la modernidad como al afianzamiento de la teoría de la posmodernidad. En la primera antología de textos publicada en 1986, el equipo de *October* manifestaba: “Deseábamos proclamar que el constructivismo –abortado por el Stalinismo, distorsionado por la recuperación de la vanguardia soviética en el *mainstream* de los ideales estéticos de Occidente- fuese reconsiderado por las prácticas artísticas actuales. Fundamos *October* como foro para la presentación y elaboración teórica de un trabajo cultural que contiene el no acabado proyecto de los sesenta”⁷⁰.

La teorización reactiva de Krauss se volvió a manifestar en *The Optical Unconscious* (1993)⁷¹ donde de nuevo sus objetivos fueron Greenberg y Fried, y en concreto su concepto de “opticalidad” y su defensa de una visión completamente separada de lo corporal, una visión que en lugar de “mirar a través de”, lo hacía “a lo largo de”: “Desvelar lo oculto, crear fisuras o interrupciones en el aparentemente prístino espacio del discurso moderno, trasladar el centro de atención de la mirada al subconsciente y, antes que nada, desublimar las lecturas que la modernidad había hecho de Duchamp,

⁶⁹ R. Krauss, “Poststructuralism and the Paraliterary”, *October*, 13, verano 1981 (ed. cast.: “El posestructuralismo y lo paraliterario”, en *La originalidad de la Vanguardia*, op. cit., p. 307).

⁷⁰ Annette Michelson, Rosalind Krauss, Douglas Crimp, Joan Copjec, *October. The First Decade 1976-1986*, Cambridge, MIT Press, 1987, p. ix.

⁷¹ R. Krauss, *The Optical Unconscious*, Massachusetts Institute of Technology, 1993 (ed. cast.: *El inconsciente óptico*, Barcelona, Tecnos, 1997).

Ernst, Cy Twombly, Warhol, Morris, Picasso, Pollock y Jesse, poniendo al descubierto sus neurosis, sus fetiches sexuales, sus fantasías obsesionales y sus no reconocidas compulsiones fueron, entre otros, algunos de los objetivos de *The Optical Unconscious* que planteé como manifiesto que desafiaba la lógica óptica del *mainstream* moderno y la tradición crítica anterior-afirma Krauss⁷².

La búsqueda del contenido y la situación de pluralismo

El quiebre del sistema monolítico de Greenberg no sólo fue, evidentemente, teórico sino que alcanzó de lleno a la práctica artística norteamericana. En los años setenta, y tras una era purista en la que habían dominado estilos fuertes y únicos (el expresionismo abstracto, el pop, el minimalismo) el arte se diversificó⁷³ y se generalizó un común sentimiento de hostilidad hacia los límites. El llamado “Post-Movement Art in America”⁷⁴, que defendía que todas las posiciones en la política y en la cultura eran abiertas e iguales, reunió una densa amalgama de tendencias: performances, video art, arte conceptual, fotorrealismo, arte procesual, escultura abstracta, pintura ecléctica, etc., alejadas del rigor ideológico y los conceptos formalistas de estilo y a favor de un arte de mixturas, que tomaba como paradigma a Robert Rauschenberg y cómo en su obra coexistían múltiples combinaciones de pinturas, esculturas, fotografías y objetos de artesanías indígenas.

Según Jane Addams Allen⁷⁵, esta situación de pluralismo llevó a algunos seguidores del proyecto formalista, aunque de ideología dispar, como Hilton Kramer y Donald Kuspit, a formular nuevos discursos basados en el análisis de contenidos, creándose así la figura de “el entendido en contenidos” (*The Connoisseurhip of Content*). Hilton Kramer, junto a su equipo

⁷² Entrevista con R. Krauss, *art. cit.*, p. 74.

⁷³ Corinne Robins, *The Pluralist Era. American Art 1968-1981*, Nueva York, Harper & Row, 1984.

⁷⁴ Alan Sondheim, *Individuals: Post-Movement Art in America*, Nueva York, Dutton, 1977.

⁷⁵ Jane Addams Allen, “Pluralism and Postmodernism. Assessing a Decade”, *New Art Examiner*, vol. 17, enero 1990, pp. 20-24.

de colaboradores (Roger Kimball, Jed Perl y Sanford Schwartz) de la revista *The New Criterion* constituye un caso singular en esta defensa del “contenido”, defensa- siempre dentro de los límites del proyecto de la “modernidad” y de la apuesta por los “clásicos del arte moderno”- de los principios de autoridad histórica y de expertizaje- mantenida junto a una particular batalla contra todo arte de orientación izquierdista. De ahí que en su artículo “The Postmodern Assault”⁷⁶ atacara el asalto posmoderno a la historia y a la crítica de arte, a la tradición en general, a la tradición moral y la tradición artística europea. Según Kramer, cuyas ideas sobre la modernidad como un encadenamiento de aspectos estéticos y sociales quedan reflejadas en su texto *The Age of the Avant-Garde*⁷⁷, el discurso posmoderno conlleva una catástrofe intelectual sobre la escritura del arte, ya que olvida la experiencia del arte, el placer y una cierta iluminación espiritual.

Por su parte, Donald Kuspit en *The Critic as Artist. The Intentionality of Art*⁷⁸ y en publicaciones posteriores⁷⁹ señala la necesidad por parte del crítico de alejarse de las “operaciones estilísticas” y de lo “anodino” del estilo o, lo que es lo mismo, de estrategias discursivas que sólo parecen estar al servicio de institucionalizar el dominante sistema de la “moda”. Según Kuspit, el crítico, más que juzgar las obras por sus resultados formales (“la aproximación formalista es sólo un peldaño, muy abstracto, que deja infinidad de cosas en el aire”) o insertarlas en un contexto social⁸⁰, debe interesarse por su dimensión simbólica, por la declaración de intenciones del artista y por su subjetividad, teniendo en cuenta que detrás de cada creador hay un hombre,

⁷⁶ Hilton Kramer, “The Postmodern Assault”, *The New Criterion*, 15, mayo 1997, pp. 4-11.

⁷⁷ Hilton Kramer, *The Age of Avant-Garde. An Art Chronicle 1956-1972*, Nueva York, Farrar, Strauss and Giroux, 1973. Según Kramer, la modernidad podía concebirse a la vez como forma de guerrilla militar y como arte concebido a modo de tradición vital.

⁷⁸ Donald Kuspit, *The Critic as Artist. The Intentionality of Art*, Ann Arbor, Michigan, UMI Research Press, 1984, pp. XI-XIII.

⁷⁹ Nos referimos al texto de Donald Kuspit, *The Rebirth of Painting in the Late Twentieth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, pp. IX-X.

⁸⁰ “Imáginemonos a Velázquez y Goya – apunta Donald Kuspit-. Evidentemente en sus obras podemos ver el trasfondo de la monarquía española. Pero su arte no es sólo información, ni tan siquiera un conjunto de formas. Es algo bastante más complejo, algo inmerso en una dialéctica de fuerzas”. Vid. Anna Maria Guasch, “Entrevista a Donald Kuspit. En el siglo XXI renacerá la pintura”, *La Vanguardia*, 18 agosto 2000.

un ser que siente y sueña. Habría que entender, pues, cada obra como una auténtica declaración de intenciones de la condición humana del artista, de sus sentimientos, pasiones y sueños.

Para Kuspit, defensor a ultranza de la concepción ética o psicoética del arte, y seguidor de Baudelaire (según el, máximo exponente de la crítica de arte) y de Stendhal, la pintura es fundamentalmente una construcción ética, un sistema de vida. Por ello, la crítica, en un proceso que tiene que ver con la metafísica (entendiendo por metafísica una suerte de psicología, en el sentido de que no se puede examinar el arte desde un punto de vista frío, matemático, sino más bien desde un punto de vista poético⁸¹), debe entender la humanidad inmersa en el arte, así como la relevancia del arte para la humanidad. Entre otras tipologías críticas, Kuspit deja de lado la practicada por Apollinaire, una crítica periodística, en la que el crítico actúa como portavoz de sus amigos, los artistas, y renuncia a cualquier acto de interpretación.

En *The Critic as Artist*, Kuspit apunta, también, que el mejor método del discurso crítico es el de la deconstrucción (“mi concepto de crítica de arte acepta la idea de que la raíz del arte moderno es una deconstrucción analítica del arte en tanto como del mundo real”), que conjuga con la fenomenología (“la reducción fenomenológica nos enseña que no debemos esperar nada del arte, sino más bien ver lo que el arte parece esperar de cada uno”) y la dialéctica (“el conocimiento dialéctico nos enseña que el arte busca la unidad de contrarios, es decir, una síntesis de la visión sin renunciar, sin embargo, al aura de su propia negación así como de la negación del mundo”). Esta síntesis metodológica hace que el discurso crítico pueda asumir mayores riesgos que el propio arte en la medida en que en los actos de “desvelamiento” el crítico vaya más allá del arte en el sentido de investirle - gracias a la imaginación y la fantasía del crítico- de una múltiple variedad de intereses que le asignan un significado más profundo que el que en realidad posee.

⁸¹ Un discurso crítico metafísico -sostiene Kuspit- es psicofísico o psicotécnico más que estrictamente físico, técnico o positivista, y en ningún caso indiferente a los misteriosos procesos de la mente”. Vid. D. Kuspit, *The Rebirth of Painting, op. cit.*, pp. IX-X.

El impacto de las teorías postestructuralistas

En paralelo a la vía practicada por los colaboradores de *October*, una generación de críticos formados en las aulas universitarias norteamericanas de finales de los sesenta y principios de los setenta, como Douglas Crimp, Craig Owens y Hal Foster, empezaron a proyectar la sospecha de que la modernidad, o mejor, la modernidad tardía, tal como la entendían Greenberg y Fried, era un proyecto problemático, sino agotado, que había que rescribir y, en último término, proceder a su deconstrucción.

El hecho de reducir la modernidad a una cuestión de pureza (cada arte tiene su propio código y el arte se desarrolla a medida que tal código se revela) con todo lo que ello implica: una división del trabajo en el seno de la cultura que conduce inevitablemente tanto a la especialización profesional de la academia como a la comercialización de la producción industrial de mercancías⁸², fue visto, al decir de Foster, como una estrategia tímida y políticamente reaccionaria que había definitivamente que superar⁸³. En esta voluntad de desactivación de un pensamiento que se basaba en la cosificación de los medios, en el historicismo (lo “nuevo” como su propia “tradicición”), que propiciaba el museo y la mercantilización de la galería, la mencionada generación de críticos postuló una ruptura basada en el acercamiento a la negatividad de la Escuela de Frankfurt (Walter Benjamin y Theodor Adorno) y al pensamiento posestructuralista francés de autores como Roland Barthes, Michel Foucault, Jacques Derrida, Jean Baudrillard y Jean-Francois Lyotard. Como afirma Barbara Jaffee, no fue una casualidad que la conjunción de estas estéticas negativas adquiriera sentido en Estados Unidos en un momento caracterizado por el desencanto de la *intelligentsia* de

⁸² Vid. al respecto Hal Foster, “Re: Post”, *Parachute*, 26, primavera 1982, pp. 11-15. Hemos consultado la traducción castellana “Asunto:Post”, en Brian Wallis (ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal Arte Contemporáneo, 2001, pp.193-194.

⁸³ “La pureza se convierte en un objetivo y el decoro en un efecto; el historicismo es el modo de intervención y el museo su contexto: el artista ha de ser original y la obra de arte única —estos son los elementos que la modernidad privilegia y a los que enfrenta la posmodernidad. Vid. Hal Foster, “Asunto:Post”, *art. cit.*, p. 191.

las universidades norteamericanas respecto a los excesos del optimismo de postguerra, que hasta cierto punto habían quedado reflejados en el pensamiento crítico de Clement Greenberg y su teoría del arte moderno entendida como un antídoto al pesimismo del humanismo de los años cincuenta⁸⁴.

Las cuestiones que planteaba la modernidad, la crítica de la representación, la idea del sujeto creador, la autoría y el modelo historicista fueron abordados por Douglas Crimp⁸⁵, Craig Owens⁸⁶ y Hal Foster⁸⁷ a través de una hábil comprensión de las teorías de Roland Barthes – entre ellas la del modelo de textualidad- que plantean que el signo ya no es una unidad estable compuesta de un significado y de un significante, y que el texto ya no se puede entender como una suma de palabras de las que se desprende un único significado “teológico”, sino que más bien se trata de un espacio multidimensional en el que concurren, se contrastan y se entrelazan diversas estructuras, ninguna de ellas originales (de ahí el concepto de obra como un texto no para ser vista sino leída como un tejido polisémico de códigos).

Del pensamiento de Barthes (“La muerte del autor”⁸⁸) interesó igualmente la idea del fin de la literatura entendida como medio de expresión

⁸⁴ Barbara Jaffee, “Purists and Pluralists Reconsidered. A Look at Criticism of the 1980s”, *Art Criticism*, vol. 9, 1, 1994, p. 5.

⁸⁵ Una recopilación de los escritos de Douglas Crimp puede consultarse en *On the Museum's Ruins* (con fotografías de Louise Lawler), Cambridge, Mass., The MIT Press, 1993.

⁸⁶ Los escritos completos de Craig Owens aparecen recopilados en el texto *Beyond Recognition. Representation. Power and Culture* (edición a cargo de Scott Bryson, Barbara Kruger, Lynne Tillman y Jane Weinstock), Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 1992.

⁸⁷ Una recopilación de los ensayos publicados por Hal Foster hasta 1985 se encuentra en Hal Foster, *Recodings. Art, Spectacle, Cultural Politics*, Seattle, Washington, Bay Press, 1985. Los ensayos incluidos en este libro presentan, según Foster, una constelación de aspectos relacionados con los límites y los mitos de la (post)modernidad, los usos y abusos del historicismo, las conexiones entre el arte reciente y la arquitectura con el mundo del espectáculo y el poder institucional, así como las transformaciones de la vanguardia y de la política cultural.

⁸⁸ Roland Barthes, “La muerte del autor” (1968) , en *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1987, pp. 69-70: “Hoy día sabemos que un texto no está constituido por una hilera de palabras, de las que se desprende un único sentido “teleológico”, sino por un espacio multidimensional en el que concurren y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura (...) como sucesor del Autor, el escritor ya no tiene pasiones, humores, sentimientos, impresiones, sino ese inmenso diccionario del que extrae una escritura que no puede pararse jamás: la vida misma nunca hace otra cosa que imitar al libro y este libro mismo no es más que un tejido de signos, una imitación perdida que retrocede infinitamente”.

escrita por un autor “todopoderoso” , fin en el que los teóricos de nuevo cuño vieron asimismo el fin de hegemonía del artista en tanto creador de significados únicos y originales (el mensaje del autor-dios) y la revalorización del papel del “lector” o el destinatario de la obra de arte (según Barthes, todos y cada uno de nosotros pasamos a ser lectores).

Douglas Crimp y la teoría de la imagen

Douglas Crimp tomó de Barthes al concepto de “estrato” para explicar la naturaleza de las imágenes apropiadas directamente de otras imágenes (de la televisión, de la publicidad, del cine, de la historia del arte) y reflejó del mundo circundante con el que mantenían un tenso diálogo de significaciones. Estas imágenes apropiadas eran la base del trabajo de una nueva generación de artistas norteamericanos, como Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Sherrie Levine, Robert Longo y Philip Smith, que Crimp agrupó en la muestra *Pictures* (Nueva York, Artists Space, 1977).

En el texto que Crimp escribió para el catálogo de *Pictures*⁸⁹ , tras cuestionar la ideología de Fried, reclamó un arte basado en la temporalidad literal y en la “duración de la experiencia”, un arte que no sólo precisaba de la presencia del espectador para ponerse en funcionamiento (por ejemplo , en el caso de la performance) sino que se interesaba por la fijación de la presencia como medio para la fijación del significado⁹⁰. De ahí, según Crimp, la importancia de la utilización radical de los nuevos medios. Mientras las descripciones formales del arte moderno se caracterizaban por su condición topográfica, por cartografiar las superficies de las obras de arte a fin de determinar sus estructuras, en el arte último se imponía la descripción como una actividad estratégica en la búsqueda, no de fuentes u orígenes (y de ahí

⁸⁹ “La palabra inglesa *picture* en su acepción coloquial, es un término amplio: un libro de *pictures* puede serlo de dibujos o fotografías y, en el lenguaje corriente, un óleo, un dibujo o un grabado se suele llamar, sencillamente, *picture*. Asimismo, y lo que para mis propósitos tiene la misma importancia, *picture*, como verbo, puede referirse a un proceso mental, así como a la creación de un objeto estético”. Vid. “*Pictures*”, *October*, 8, primavera 1979, pp. 75-88. Hemos consultado la traducción castellana “*Imágenes*”, en Anna Maria Guasch (ed.), *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones 1980-1995*, Madrid, Akal Arte Contemporáneo, 2000, pp. 87-95.

⁹⁰ *Ibid*, p. 89.

de nuevo su deuda de Barthes), sino de estructuras de significados. Detrás de cada imagen, diría Crimp, siempre hay otra imagen⁹¹.

En "On The Museum Ruins", Crimp contrapuso las tesis de uno de los máximos apologistas de la modernidad, Hilton Kramer⁹² - tesis basadas en los conceptos de originalidad, autenticidad y presencia esencial del discurso del "museo" y de la "historia"- a las de Michel Foucault que en su teoría "genealógica" de la historia y, concretamente, en su empresa "arqueológica", para la que la posmodernidad es un archivo de la modernidad, buscaba reemplazar el modelo convencional de conocimiento lineal (tradición, influencia, desarrollo, evolución, fuente y origen) por un modelo diverso y pluralista sustentado en los conceptos de discontinuidad, ruptura, límite, serie, umbral y transformación. Según tales planteamientos, Robert Rauschenberg debería ser considerado el primer artista posmoderno por el hecho de haber sustituido las técnicas de producción (collage, combinaciones y assemblage), inevitablemente unidas a las nociones de originalidad, autenticidad y presencia, por las de reproducción (dibujos transferidos, serigrafías, etc.) y, también, por el hecho de que sus obras no son pinturas, sino "impresiones"⁹³. Douglas Crimp propugnó pues la oposición de : posmodernismo y modernidad, arqueología e historia del arte, fotografía y pintura, hibridación e integridad, y tecnología y aura⁹⁴.

⁹¹ "Estos procedimientos de citas, detalles, enmarcamientos y escenificaciones que constituyen las estrategias de las obras de las que he tratado (se refiere a los artistas que participaron en *Pictures*) precisan dejar al descubierto estratos de representación". Vid. D. Crimp, "Imágenes", *art. cit.*, p. 95.

⁹² D. Crimp hacía referencia a la instalación de obras del siglo veinte y, en especial, a una sección dedicada a las pinturas de Manet que Hilton Kramer había dispuesto en las André Meyer Galleries del Metropolitan Museum of Art de Nueva York en 1982.

⁹³ Douglas Crimp, "On the Museum's Ruins", *October*, 13, verano 1980, pp. 41-57. Este artículo está incluido en D. Crimp, *On the Museum's Ruins*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1993, pp. 44-66, un texto en el que el autor se propone tres objetivos: a) una crítica posestructuralista a las nociones de autoría y originalidad; 2) una crítica materialista al idealismo estético y c) la crítica vanguardista de la institucionalización del arte (ed. cast.: "En las ruinas del museo", en Hal Foster (ed.), *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1985, pp. 75-91).

⁹⁴ D. Crimp, "On the Museum's Ruins", en *On the Museum's Ruins*, p. 58.

En “The Photographic Activity of Postmodernism”⁹⁵ y “The End of Painting”⁹⁶ Crimp señaló, efectivamente, la fotografía como la verdadera alternativa a la pintura⁹⁷, como continuación de las performances de los años setenta y como el medio que, en su cuestionamiento de los conceptos de aura y originalidad, mejor expresaba el espíritu de los nuevos tiempos. Esta operación de agotamiento y vaciado del aura, originariamente puesta de relieve por Walter Benjamin (Crimp toma como antecedente al artículo de éste “A Short History of Photography”⁹⁸) le sirve para presentar a la “nueva fotografía” o “fotografía tras la fotografía artística”, la practicada por artistas como Louise Lawler, Cindy Sherman, Sherrie Levine o Richard Prince, como la única arma que pone en cuestión las instituciones propias de la modernidad: el museo y la historia del arte. Para Crimp, “la actividad fotográfica de la posmodernidad opera en complicidad con los modos de la fotografía como arte, pero sólo para subvertirlos o sobrepasarlos [...] y para mostrar que el aura es sólo un aspecto de la copia, no el original”⁹⁹.

Craig Owens y la alegoría

La contribución de Craig Owens al discurso posmoderno parte de la reivindicación del “lenguaje” en línea con los trabajos de Lacan, Derrida y Foucault, y de la defensa de un impulso posmoderno de naturaleza alegórico o deconstructivo. A partir de la relectura de los escritos de Robert Smithson,

⁹⁵ Douglas Crimp, “The Photographic Activity of Postmodernism”, *October*, 15, invierno 1980, pp. 91-101. Texto incluido en D. Crimp, *On the Museum's Ruins*, op. cit., pp. 108-126.

⁹⁶ Douglas Crimp, “The End of Painting”, *October*, 16, primavera, 1981, pp. 69-86. Texto incluido en *On the Museum's Ruins*, op. cit., pp. 84-108.

⁹⁷ Douglas Crimp aludía la retórica y reaccionaria resurrección de la pintura defendida por la crítica de arte Barbara Rose en la exposición *American Painting: The Eighties* (Grey Art Gallery, Nueva York, 1979), en la que contrapuso un tipo de pintura conceptual y reflexiva que unos años antes se había expuesta en el MOMA de Nueva York en la muestra *Eight Contemporary Artists*, con obras de V. Acconci, A. Boetti, D. Buren, H. Darboven, J. Dibbets, R. Hunter, B. Marden y D. Rockburne.

⁹⁸ Walter Benjamin, “A Short History of Photography”(1931), *Screen*, 13, 1, Primavera 1972, p. 18.

⁹⁹ D. Crimp, “The Photographic Activity of Postmodernism”, art. cit., p. 117.

¹⁰⁰ en los que percibió un intento de aniquilar la tradición estética ya arruinada, Owens recuperó conceptos como apropiación, acumulación, discurso, hibridación y *site-specificity* para reivindicar la condición alegórica (la alegoría como una actitud y al mismo tiempo un método¹⁰¹) condenada por la modernidad -en palabras de Jorge Luis Borges¹⁰²- en tanto que aberración o error estético.

Para superar esa condena, Owens recurrió al concepto de alegoría desarrollado por Walter Benjamin en el marco de la literatura barroca¹⁰³, y lo trasladó, como hizo Peter Burger¹⁰⁴, al arte de vanguardia y principalmente a los trabajos de Troy Brauntuch, Sherrie Levine y Robert Longo. Para Owens la imagen alegórica es una imagen usurpada, apropiada. El alegorista no inventa las imágenes, las confisca, las interpreta, extrae de ellas lo que es culturalmente significativo. El alegorista no restaura las imágenes en el sentido de rescatar el significado original que pudiera haberse extraviado u oscurecido. Ya que la alegoría no es hermenéutica, convierte una imagen en otra, le suma nuevos significados. La alegoría se convierte así en algo fragmentario, imperfecto, incompleto, afinidad que encuentra su máxima expresión en la “ruina”, que Benjamin identifica como el emblema alegórico por excelencia¹⁰⁵.

¹⁰⁰ *The Writings of Robert Smithson* (Nancy Holt, ed.), Nueva York, New York University Press, 1979.

¹⁰¹ Craig Owens, “The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism, parte 1, *October* 12, primavera 1980, pp. 58-80 (ed. cast.: “El impulso alegórico: Contribuciones a una teoría de la posmodernidad”, en B. Wallis, *op. cit.*, pp. 202-235.

¹⁰² C. Owens cita el texto de Borges, “From Allegories to Novels”, incluido en *Other Inquisitions*, Nueva York, Simon and Schuster, 1964, pp. 155-156 (ed. cast.: “De las alegorías a las novelas”, en *Otras inquisiciones, 1937-1952, Obras Completas II*, Madrid, Emecé, 1996, pp. 122-124).

¹⁰³ Las observaciones de Walter Benjamin relativas a la alegoría se encuentran en el capítulo final de *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990. El texto original, *Ursprung des Deutschen Trauerspiels* fue escrito entre 1923 y 1924, aunque no fue publicado hasta 1928.

¹⁰⁴ Consultar al respecto el texto de Peter Burger, *Teoría de la vanguardia* (1974), Barcelona, Península, 1984, pp. 130-131. Burger resume así el complejo concepto de alegoría de Benjamin: 1) Lo alegórico arranca un elemento a la totalidad del contexto vital, lo aísla, lo despoja de su función. La alegoría es por tanto esencialmente un fragmento, en contraste con el símbolo orgánico; 2). Lo alegórico crea sentido al reunir estos fragmentos aislados; 3) Benjamin interpreta la función de lo alegórico como expresión de melancolía: “Cuando el objeto deviene alegórico bajo la mirada de la melancolía, deja escapar la vida, y queda como muerto, detenido para la eternidad, p. 131.

¹⁰⁵ En la ruina, las creaciones humanas retornan al paisaje: las ruinas representan la historia, un irreversible proceso de disolución y de decadencia, un alejamiento progresivo de los orígenes”. Vid. W. Benjamin, *El*

Este culto alegórico a la ruina es el que, según Owens, establece renovados contactos entre la alegoría y el arte contemporáneo, como por ejemplo ocurre en *Spiral Jetty*, obra de *site-specificity* (obra realizada para un lugar específico) de Robert Smithson en la que se ejemplifica la tendencia a “leer” el lugar, no sólo en términos de su topografía sino de sus resonancias psicológicas, estableciendo de este modo una relación dialéctica entre obra y lugar que sólo se concreta a través de la fotografía¹⁰⁶. De ahí deriva el potencial alegórico de ésta en su voluntad de convertir lo transitorio y lo efímero en una imagen estable y duradera, y también el potencial alegórico del fotomontaje en su deseo de acumular incesantemente fragmentos sin ninguna idea preestablecida. Owens encuentra también la presencia alegórica en las estrategias de acumulación, en el trabajo para-táctico (una cosa después de la otra) que implica el concepto de repetición, de serie, de progresión matemática como ocurre en Carl Andre. Y es precisamente este impulso alegórico el único que puede distinguir la “auto-crítica” de la modernidad, centrada en lo esencial y lo puro, del procedimiento alegórico de la deconstrucción que se revela en los descentramientos y en la “impureza” de significados¹⁰⁷.

Ahondando en tales argumentos, en 1982- un año después su discurso se deslizaría hacia la identidad y la otredad¹⁰⁸- , Owens publicó en *Art in America*, revista de la que fue senior editor junto a Hal Foster, un interesante artículo “Representation, Appropriation & Power”¹⁰⁹ en el que planteó una

origen del drama barroco alemán, *op. cit.*, p. 177 y C. Owens, “El impulso alegórico”, *art. cit.*, p. 206.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 206.

¹⁰⁷ En el número 13 de la revista *October* (verano 1980), C. Owens publicó la segunda parte de su “The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism”, pp. 59-80, en el que matizó algunos de los conceptos relativos a la alegoría y los aplicó a distintos creadores contemporáneos: Laurie Anderson, Sherrie Levine, Cindy Sherman y, en particular, Robert Rauschenberg.

¹⁰⁸ Consultar al respecto C. Owens, “The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism”, en Hal Foster (ed.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Seattle, Bay Press, 1983, pp. 57-77 (ed. cast.: “El discurso de los otros: Las feministas y el posmodernismo”, en Hal Foster (ed.), *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1985, pp. 93-124; “The Medusa Effect or, The Specular Ruse” *Art in America*, enero 1984, pp. 97-105. y “Outlaws: Gay Men in Feminism”, en *Men in Feminism* (Alice Jardine y Paul Smith, eds.), Nueva York y Londres, Methuen, 1987, pp. 219-232.

¹⁰⁹ C. Owens, “Representation, Appropriation & Power”, *Art in America*, mayo 1982, pp. 9-21.

cuestión clave en la desactivación del pensamiento moderno y del discurso humanista: la crítica a la noción de representación. Según Owens-que a su vez sigue a Frederic Jameson- el problema de la representación proviene de una terminología religiosa que define la representación como “figuración”, una dialéctica entre la palabra y el espíritu, un lenguaje de imágenes que abraza, expresa y transmite verdades inexpresables ¹¹⁰. Frente a esta consideración humanista y moderna¹¹¹ y a partir de Jacques Derrida, del Michel Foucault de *Les mots et les choses* y de Jean Baudrillard, Owens redefinió la “representación” como una actividad simbólica, una creación de sustitutos (sustituto a modo de reposición o de doble que compensa una ausencia) y de imitaciones ilusionistas de la realidad, que funcionaba como un aparato de poder y de control.

De este modo, la posmodernidad plantea que lo que une arte y realidad no es la verdad, sino la ficción, producida y sustentada sólo por su representación cultural¹¹². El artista posmoderno ya no se acerca a la realidad para representarla ilusionísticamente, bien desde una aproximación realista o abstracta, sino que recurre a imágenes de los mass media que exploran el estatus documental de modos de representación fotográficos y cinematográficos. Aunque deriven del sistema clásico de representación y se basen en un punto de vista único, tales modos actúan como medios “transparentes” a través de los cuales se pueden investigar los mensajes ideológicos implícitos en ellos, e incluso las estrategias y tácticas por las cuales estas imágenes aseguran su acreditado mensaje en nuestra cultura. Es así, a través de la manipulación, la parodia y la apropiación que los artistas posmodernos, liberados del peso de la representación humanista y moderna, trabajan con imágenes transparentes, una transparencia que desde la

¹¹⁰ Frederic Jameson, “In the Destructive Element Immerse”, *October*, 17, verano 1981. Citado por C. Owens, “Representation, Appropriation”, *art. cit.*, p. 21 y nota 33.

¹¹¹ Según Frederic Jameson, la posmodernidad estaría caracterizada por el uso de la representación en contra de sí misma para destruir el estatus de cualquier tipo de representación. Jameson concluye diferenciando los trabajos modernos y posmodernos en base a lo que es llamado “verdad-contenido” del arte. Vid. Frederic Jameson, “In the Destructive Element Immerse”, Citado por C. Owens, “Representation, Appropriation”, *art. cit.*, p. 21 y nota 33.

¹¹² En este punto Owens apunta cómo deberían ser tenidas en cuenta las teorías de Jean Baudrillard contenidas en su *For a Critique of the Political Economy of the Sign*, S. Louis, Telos, 1981.

perspectiva de la modernidad alude a la aparente ausencia del autor (“muerte del autor” de Barthes).

Hal Foster y la crítica del pluralismo

Inicialmente, la contribución de Hal Foster a la desactivación del pensamiento formalista se concretó en diversos artículos publicados en *Art in America* y *Parachute*. En ellos, aparte su cuestionamiento del pluralismo (el pluralismo como una falsa libertad o una libertad enmascarada que en lugar de concebir el arte como ámbito de cultura lo reduce a un espacio de “cultos”)¹¹³, inició un proceso de deconstrucción de algunos de los paradigmas implícitos en el discurso moderno.

En este proceso, Foster se asentó en la teoría crítica generada por Barthes, Derrida, Foucault y Baudrillard, es decir por pensadores partícipes del movimiento literario y filosófico posestructuralista que a raíz de los acontecimientos del mayo francés de 1968 procedieron a un asalto de algunas de las premisas fundamentales de la modernidad y de algunas de las ideas implícitas en el proyecto del siglo de las luces: la idea de progreso, de teleología, de racionalidad: “Como otros en mi generación – sostiene Foster en *The Return of the Real*- me encontraba a cierta distancia del arte moderno, pero a poca de la teoría crítica. En particular me encontraba cerca del giro semiótico que revalorizó gran parte del arte y de la crítica sobre el modelo de texto en la segunda mitad de los setenta [...]. Sin embargo, por lo que se refiere a la teoría crítica, tengo el interés de un iniciado de segunda generación, no el celo de un converso de primera generación. Con esta ligera

¹¹³ En el artículo “Contra el pluralismo”, Foster denunció el hecho de que el arte de principios de los años ochenta viviese en un estado de pluralismo, sin ningún estilo ni modalidad dominante y ningún planteamiento crítico ortodoxo. Dicho artículo fue originariamente publicado con el título “The Problem of Pluralism” en la revista *Art in America* (enero, 1982, pp. 9-15). Con algunas modificaciones en los contenidos y con un nuevo título “Against Pluralism”, el artículo se incluyó en Hal Foster, *Recondings. Art, Spectacle, Cultural Politics*, Bay Press, Seattle, 1985, pp. 13-32 (ed. cast.: “Contra el pluralismo”, *El Paseante*, “El arte en el fin de siglo”, Ediciones Siruela, Madrid, 1995, pp. 80-95). Hemos consultado esta última traducción.

distancia intento tratar la teoría crítica no sólo como una herramienta conceptual, sino como una forma simbólica e incluso sintomática”¹¹⁴.

La deconstrucción del expresionismo como lenguaje operativo no sólo en el arte reciente sino en la tradición a la vez metafísica y popular la puso en evidencia en dos artículos “Between Modernism and the Media” y “The Expressive Fallacy”¹¹⁵ en los que, como había hecho meses antes Benjamin Buchloh en la revista *October*, calificó al emergente neoexpresionismo de “falacia”, “reacción local” y “alienación” (Buchloh había hablado de “regresión”) que nada tenía que ver con el auténtico sentido de la *zeitgeist*¹¹⁶.

En el artículo “Contemporary Art and Spectacle”¹¹⁷ Foster cuestionó el obsesivo reciclaje de formas históricas por parte de la arquitectura, el arte y el cine y denunció la creciente irrealidad de la cultura contemporánea que cada vez se aproximaba más a lo que Guy Debord consideraba la “sociedad del espectáculo”, es decir, una sociedad completamente separada de la vida, producto únicamente de la inercia consumista (*commodity culture* o *cultural industry*) y, en el caso del arte, de la especulación artístico-financiera¹¹⁸, practicada, entre otros, por Julian Schnabel, Peter Halley, Haim Steinbach, Robert Longo y Jeff Koons.

Frente a estos artistas, en “Subversive Signs”¹¹⁹ apostó decididamente por Barbara Kruger y Jenny Holzer cuyo trabajo, a partir de un renovado diálogo entre el arte y los mass media, y en línea con los artistas Daniel Buren,

¹¹⁴ Hal Foster, *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1996, 1999, p. XIV (ed. cast.: *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal Arte Contemporáneo, 2001).

¹¹⁵ H. Foster, “Between Modernism and the Media”, *Art in America*, verano 1982 y “The Expressive Fallacy”, *Art in America*, enero 1983, pp. 80-83.

¹¹⁶ El retorno del Expresionismo es menos una vuelta a la *Zeitgeist* y más una pura reacción local. Es una tardía respuesta a los mismos procesos históricos que en un determinado momento implicaron a los expresionistas alemanes, un proceso de una progresiva alienación”. Vid. H. Foster, “The Expressive Fallacy”, *art. cit.*, p. 83.

¹¹⁷ “H. Foster, “Contemporary Art and Spectacle”, *Art in America*, abril 1983, pp. 144-147 y 195 (el artículo en su versión original se titulaba “The Art of Spectacle”).

¹¹⁸ “La *commodity culture* estaba imbricada y, al mismo tiempo, envuelta en tal euforia comercial que ahogaba todo posible discurso crítico. Era un momento en que incluso el mercado entró en la Academia. A mí lo que me importaba era el debate entre lo estético y lo anti-estético, entre lo político y lo formal”. Vid. Anna Maria Guasch, “Entrevista con Hal Foster. El compromiso entre la historia y la crítica de arte”, *Lápiz*, 166, octubre 2000, p. 45.

¹¹⁹ Hal Foster, “Subversive Signs”, *Art in America*, noviembre 1982, pp. 88-92.

Michael Asher, Dan Graham, Marcel Broodthaers, Lawrence Weiner y Joseph Kosuth, se valía de diferentes formas de producción y de modos de presentación (fotografía-texto-collage, textos críticos, apropiaciones, sustitutivos, etc.) , y buscaba intervenir en el espacio público. Como Foster expuso también en “For a Concept of the Political in Contemporary Art”¹²⁰, el artista, de ser un productor de objetos, se convertiría en un manipulador de signos, de la misma manera que el espectador pasaría de ser un pasivo contemplador de la estética del espectáculo, a asumir el nuevo estatus de activo lector de mensajes.

La preocupación por el estatus del artista llevó a Foster a interesarse por el paradigma propuesto por Walter Benjamin en “El autor como productor”, según el cual el artista debe reflexionar sobre su posición en el proceso de producción, resistirse a la cultura apropiacionista de la burguesía, migrar a la revolución de clase proletaria y trabajar desde allí para cambiar los medios de producción. Para Foster, este modelo podía extrapolarse a la situación artística norteamericana del momento, como asimismo se podía hacer con la relación dialéctica benjaminiana entre arte elevado, la cual podía abrir camino a un nuevo concepto político en el arte en Estados Unidos. En este sentido, el crítico norteamericano distinguía entre el “arte político” que reproducía las representaciones ideológicas, y el “arte con política” que buscaba producir un concepto de lo político relevante para el presente.

La polarización del debate entre lo estético y lo antiestético, entre lo político y lo formal, entre lo progresista y lo reaccionario se concretó en el artículo “(Post) Modern Polemics”¹²¹ y en el prefacio del libro de edición *Anti*

¹²⁰ Hal Foster, “For a Concept of the Political in Contemporary Art”, *Art in America*, abril 1984. Artículo traducido al castellano como “Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo”, en Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte y Marcelo Expósito, *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2001, pp. 95-112.

¹²¹ Este artículo se publicó originariamente en la revista dirigida por Jurgen Habermas, *German Critique* (otoño 1984), una revista interesada en promover en Estados Unidos el pensamiento de la Escuela de Francfort (ed. cast.: “Polémicas (post)modernas”, en Josep Picó (ed.), *Modernidad y posmodernidad*, Madrid, Alianza, 1988, 1994, pp. 249-262). El artículo aparece reunido, junto con los artículos previamente citados en el texto de Hal Foster, *Recodings. Art, Spectacle, Cultural Politics*, Seattle, Bay Press, 1985.

*Aesthetics. Essays on Postmodern Culture*¹²², en el que Foster no sólo planteó alternativas al fin de la ideología y a la falta de dialéctica que comportaba el pluralismo, sino que reunió en un proceso de desestructuración del orden de la representación, estudios y disciplinas muy dispares con el fin de proporcionar una perspectiva global sobre la crítica y la cultura posmodernas: “Antes que nada-comenta Hal Foster- lo que me plantee en el libro fue la cuestión de la multidisciplinareidad, de la relación entre disciplinas distintas que tenían o podían tener su decidido antiformalismo. No se trataba tanto de negar, por ejemplo, el concepto de estética tal como se entendía desde el espacio de la modernidad, sino simplemente cuestionar una estética aislada de la historia o de la política. De hecho, el término antiestética, al igual que el de posmodernismo, eran tomas de posición de un presente cultural cruzado por disciplinas locales, como el feminismo o el colonialismo, negadoras de dominios culturales únicos y privilegiados”¹²³. Ante una cultura de reacción, Foster planteaba, pues, una práctica de resistencia.

¹²² Hal Foster (ed.), *Anti-Aesthetics. Essays on Postmodern Culture* (1983), traducido al castellano como *La posmodernidad* (Barcelona, Kairós, 1985, 1999).

¹²³ Vid. Anna Maria Guasch, “Entrevista con Hal Foster. El compromiso entre la historia y la crítica de arte”, *art. cit.*, p. 46.