

‡ El fin del mundo del arte ‡
y otros ensayos

por Robert C. Morgan

traducción de Rolando Costa Picazo



Secretaría de Extensión Universitaria
y Bienestar Estudiantil

Oficina de Publicaciones del CBC

Universidad de Buenos Aires



Universidad de Buenos Aires

Rector

Oscar J. Shuberoff

**Secretario de Extensión Universitaria
y Bienestar Estudiantil**

Martín Marcos

Ciclo Básico Común

Director

Alberto Fernández

**Subsecretario de Extensión Cultural
y Director del Centro Cultural Ricardo Rojas**

Gerardo Filippelli

Directora de Cultura

María Rosa Jurado

Coordinación general: *Monice Glenz - SEUBE*

Diseño de colección y tapa: *Eudeba*

Ilustración de tapa: *Jorge Abot*

1ª edición: abril de 1998

© 1998

Editorial Universitaria de Buenos Aires y Robert C. Morgan

Sociedad de Economía Mixta

Av. Rivadavia 1571/73 (1033)

Tel: 383-8025 Fax: 383-2202

ISBN 950-23-0728-3

Impreso en la Argentina.

Hecho el depósito que establece la ley 11.723

No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su almacenamiento en un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, electrónico, mecánico, fotocopia u otros métodos, sin el permiso previo del editor.

⇐ El delta del modernismo* ⇐

Una teoría del arte implica algo distinto de una teoría sobre la práctica artística. En el primer caso, nos ocupamos de un problema filosófico o estético que resulta inevitable cuando se estudian objetos producidos en cualquier cultura. En el segundo, nos referimos a artistas que construyen teorías que sirven a sus propias necesidades, según el desarrollo de su obra. Mientras que el historiador del arte se interesa por lo general en el uso de la teoría normativa como herramienta analítica, el artista está, en esencia, preocupado por la teoría heurística, es decir, una teoría que se desarrolla en correspondencia con la formalización de una imagen o una idea.

Aparte de objetos y hechos artísticos, las teorías heurísticas han sido expresadas, tanto sistemática como indeterminadamente, en bosquejos, diarios, notas, poemas, conferencias, diagramas, cintas de video, películas y toda suerte de simposios. Antes de explorar la naturaleza de la teoría heurística que se expresa en estos diversos contextos, nos ocuparemos

* "El delta del modernismo" fue originalmente presentado en el Encuentro Anual del College Art Association of America, en San Francisco, en enero de 1981. Luego fue publicado en *Re-Dact*, editado por Peter Frank, Nueva York, Willis, Locker & Owens, 1984. Luego, fue revisado y reeditado en la segunda edición de *Esthetics Contemporary*, de Richard Kostelanetz, 1989. Una primera versión española apareció en la *Revista Estética* del CAYC, Buenos Aires, 1991.

por un momento de la teoría normativa –es decir, la postura de los historiadores de arte y especialistas en estética–, y consideraremos el impacto que ha tenido sobre los rumbos actuales del mundo del arte.

El concepto de modernismo, tal cual es interpretado por Clement Greenberg, evoca una linealidad de desarrollo en el arte occidental que parte de la atención que otorga Manet a la literalidad del plano del cuadro y llega hasta la disipación de la abstracción que siguió al expresionismo abstracto.¹ La mayor parte de las teorías significativas de Greenberg hizo su aparición durante el advenimiento de la pintura abstracta estadounidense, de grandes dimensiones.² El momento crucial en la influencia de Greenberg como teórico normativo se produjo en la mitad de la década de 1960. El eje del momento era la relación entre el arte popular y el llamado “arte culto”, entre el kitsch y la calidad, y entre la teoría significativa y el solipsismo. Era también el comienzo de lo que hemos denominado el delta del modernismo, un punto en la historia del arte estadounidense en que las energías vanguardistas de los artistas empiezan a dividirse, a subdividirse, y con el tiempo a bifurcarse en una red de inquietudes autónomas y altamente individualistas.

Mientras que Greenberg continuó la tradición iniciada por Baumgarten, Harold Rosenberg optó por el polémico camino de Diderot.³ Existen pocas teorías importantes sobre la práctica artística capaces de eludir los términos propuestos por una u otra de estas posturas. Mientras que la historicidad de Greenberg extrañamente se revertía para convertirse en otra forma de idealismo, Rosenberg basaba su crítica en una especie de existencialismo

1. Me refiero a dos ensayos en especial: “Modernist Painting”, de Clement Greenberg (publicado originalmente en *Art and Literature*, Nueva York, 1963) y “Post-Painterly Abstraction” (ensayo de un catálogo de Los Angeles County Museum of Art, 1963). Al parecer, el primero fue escrito tres años antes de su publicación, y desde entonces ha sido reimpresso en *The New Art* (Gregory Battcock (ed.), Nueva York, Dutton, 1966; revisado en 1973) y en *Aesthetics Contemporary*, de Richard Kostelanetz (Buffalo, NY, Prometheus, 1978; revisado en 1989).

2. Estos comentarios y ensayos incluirían los escritos por Greenberg para *The Partisan Review*, publicación de la cual Greenberg fue editor asociado a fines de la década de 1940, y para *ARTnews*, y finalmente su libro, *Art and Culture* (Boston, Beacon Press, 1961).

3. Ésta es una conjetura histórica y teórica. Intento sugerir que los escritos de Greenberg y Rosenberg sostienen puntos de vista profundamente diferentes.

romántico, dirigiendo su atención al contenido de la obra de arte –tanto social como psicológico– que él consideraba un incentivo primario. Mientras que Greenberg ocupaba el papel del filósofo, Rosenberg adoptaba un enfoque temático-literario como comentarista no sólo de las condiciones extrínsecas que rodeaban la producción artística, sino también del valor intrínseco de la obra, el comentario interior del artista. Para Rosenberg, una obra de arte lograda no dependía del medio social para sostener su significado; en el arte la calidad estaba, de hecho, separada del medio. El buen arte establecía su significado tanto en un contexto estético moral como en un contexto social.

Tanto Greenberg como Rosenberg han sostenido el concepto de calidad. Para Greenberg, la calidad significaba gusto fundado en un estilo racional de reflexividad autocrítica, una cierta integridad hacia el medio y algo más, ese deleite extra mediante el cual el modernismo trasciende sus connotaciones puramente formales. Para Rosenberg la calidad parecía determinada por la propensión de un objeto a ser interpretado literariamente, esto es, lo que la imagen podía evocar en la imaginación, y hasta qué punto este encuentro podía elevar el espíritu del contemplador. El concepto de “calidad”, en ambos casos, tanto para Greenberg como para Rosenberg, poseía una fuerte base emocional. Sin embargo, el hecho de que Greenberg estuviera dispuesto a entablar un discurso sistemático con la historia del arte, con el tiempo dio a su positivismo inductivo un aire de prescripción. Fue esta tendencia hacia la prescripción la que encontró la mayor resistencia entre los artistas más jóvenes, que rechazaron las limitaciones del reductivismo formal, tendencia que caracterizó gran parte del arte producido en la década de 1960.

La generación de artistas que surgió de las décadas de 1960 y 1970 tuvo expectativas diferentes de la que emergió en las de 1940 y 1950. En general, los artistas vanguardistas de los últimos veinte años han visto la teoría establecida en las décadas anteriores con resistencia, sospecha y, en ciertos casos, con vehemencia. Estas reacciones a la teoría normativa con frecuencia son malinformadas. No obstante, en algunos casos los argumentos son coherentes. Aun así, la carencia –digamos– de un enfoque más humanista de la teoría en años recientes ha encontrado al mundo del arte en un estado de total flotamiento y una especie de falta voluntaria de fundamento debido a cierta aprehensión acerca de cualquier tipo de estética utilizada como criterio para la evaluación crítica.

Exploration, 1976 (Deltas: procesos de deposición y modelos de exploración):

“El término delta fue aplicado por el historiador griego Herodoto, aproximadamente en 450 a.C., a los depósitos aluviales triangulares en la desembocadura del río Nilo. En una acepción más amplia, los deltas pueden definirse como esos depósitos costeros, tanto subacuáticos como subaéreos, derivados de los sedimentos arrastrados por los ríos...”

La linealidad de los desarrollos artísticos identificada en el arte occidental desde Manet atestiguan, por cierto, la aceleración del cambio ocurrido en nuestra percepción del mundo, en nuestras relaciones con el otro y en nuestra comprensión de la vida. Esta verdadera comprensión del tiempo –es decir, de la forma del tiempo reciente– ha cambiado, en realidad, nuestra idea misma de la historia. La destilación de un acontecimiento o noticia en una sola ficha de silicón puede ser una indicación de que nuestro concepto del arte como una simple linealidad, arbitrariamente dividida –antes en siglos, ahora en décadas– está cambiando. Hay una contradicción inherente en la noción de algo aún tan relativo a la cultura como “historia del arte contemporáneo”. Así, la arbitrariedad del modernismo reciente ha empujado a la historia del arte hasta ponerla delante del arte mismo.

Hacia fines de la década de 1960 empezamos a ver varios grupos de artistas que hablaban de la idea de un arte desprovisto de coherencia visual. Hacer arte era simplemente cuestión de reagrupar datos dentro de una significación desconocida. No obstante, no podemos darnos el lujo de pasar por alto algunas de las ramificaciones implícitas en estas proclamas, que intentan proporcionar alternativas a la teoría modernista existente. El paradigma de los medios fue rechazado a medida que los artistas vanguardistas de la década de 1960 empezaron a mirar más en la dirección de los “juegos del lenguaje” de Wittgenstein como un medio de reestructurar sus teorías sobre la práctica artística. Según un artista conceptual, este nuevo despertar de la teoría involucraba un desplazamiento de los significados encerrados en el arte hacia la manera en que funciona el arte en una escala más amplia. Es decir, se rechazaban las preocupaciones implícitas del arte formalista y se las reemplazaba por una preocupación más explícita acerca de la conciencia del contexto, de la relación del

El término periodístico “pluralismo”, que empezó a asociarse con el arte de la década de 1970, dio alguna indicación de que se estaba poniendo en tela de juicio la necesidad de sostener un conjunto de criterios basados en la estética. Un aspecto curioso de este fenómeno fue que pronto surgieron las contraposturas de varios críticos y teóricos para llenar la brecha. El vacío dejado por la ineffectividad del modernismo de Greenberg para sostenerse a sí mismo en las décadas de 1960 y 1970 dejó sin base a la estética. Sin una teoría normativa sustancial que le sirviera de sustento, la crítica se dividió entre periodistas por un lado y críticos serios por el otro, quienes aspiraban a reemplazar la estética normativa por las filosofías analíticas y el cientismo social. Algunas de estas posturas incluían variantes de estructuralismo, fenomenología, marxismo, feminismo y semiótica.

Un problema común a cada una de estas secularizaciones de la estética normativa era cómo traducir su terminología en un vocabulario crítico operativo. Con demasiada frecuencia predominaba una tendencia a forzar la aplicación de estas “teorías” a obras de arte específicas. No resulta extraño que los conceptualistas vieran esto como una oportunidad para reubicar la crítica dentro del contexto de la obra de arte misma, dejando la responsabilidad de la crítica al artista. El problema con esta postura, sin embargo, es que la crítica nunca está en realidad dirigida al arte, sino a la cultura que la obra de arte intenta poner en evidencia.

Desde entonces se ha hecho evidente que una obra de arte lograda no está garantizada por su fácil adecuación a la teoría, en especial si la teoría fue concebida sobre una base fuera de la estética. Con frecuencia la distancia entre la teoría y la práctica es tan vasta que cualquier intento de explicación crítica falsea el propósito de la obra misma. El extremo opuesto, naturalmente, sería un enfoque por completo subjetivo de una obra de arte, que puede tener poco o nada que ver con la intención del artista o aun con la cultura o el contexto subcultural al que la obra está ligada. No obstante, el foco del presente trabajo no está puesto en la crítica, sino más bien en el problema de la dirección que ha tomado la crítica desde hace poco más de una década, y cuando la linealidad del modernismo empezó a formar un delta, creando así una nueva “post” era.

En este punto, nos gustaría citar un párrafo de un estudio relativamente reciente llevado a cabo por un geólogo de Louisiana, James M. Coleman, cuyo libro se titula *Deltas: Processes of Deposition and Models for*

arte con la estructura social. Si una obra de arte era realmente una metáfora, referida exclusivamente al contenido estético, entonces, ¿cómo funcionaba una vez que dejaba el territorio del artista? ¿Qué nuevos significados se le atribuían? Y ¿qué sistema de valores pasaba a representar? Por ello, algunos artistas empezaron a interesarse en la relación dialéctica de su obra como agente activo dentro de la cultura. Una declaración en este sentido fue hecha en una oportunidad por Robert Smithson, un artista cuya percepción de la historia natural se entrelazaba, metafóricamente, con la de la cultura.⁴ Su propia forma de reconciliar estos dos sistemas antropológicamente distintos era materializar sus procesos mentales en los estratos geológicos de la tierra, para que el observador/fotógrafo pudiera trascender cualquier análisis formal en favor de un encuentro directo espacio-temporal.

No obstante, la cuestión persiste: para que cualquier forma de arte funcione dialécticamente con los sistemas de valor ya enraizados en una cultura, primero debe recibir algún reconocimiento de sus receptores, de su público. Si son demasiado pocos los que entienden el lenguaje del arte, particularmente el lenguaje de la vanguardia, entonces el juego de la conversación está destinado a la monotonía, a convertirse en un juego terminal constreñido por demasiadas restricciones. Hablar con una cronología coherente de la diáspora de estilos, tendencias, etiquetas y técnicas existentes hace una década sería absurdo, un ejercicio pertinente sólo para un mercado que intentara justificar sus mercancías. Reconocer este hecho puede contribuir a sugerir el papel de la fabricación mediática en relación con la historia contemporánea del arte. Gran parte de lo que ha pasado por historia del arte en la última década es, lisa y llanamente, periodismo, escrito en un estilo normativo. El tipo de pseudoestética al que nos hemos acostumbrado tiene escasa relación con la metodología histórica, y casi nada que ver con el manipuleo real de un mercado peligrosamente extravagante.

Al estudiar la formación del delta hace algunos años, se pueden recordar fenómenos como el arte corporal, arte performance, arte de la tierra, arte proceso, arte conceptual, arte fotográfico, arte narrativo, arte del libro, antiarte, etc. Imponer una linealidad de secuencia a estas tendencias, muchas de las cuales se han ramificado y vuelto a intersectar, sería tergiversar

4. Véase "A Sediment of the Mind", de Robert Smithson, en Nancy Holt (ed.), *The Writings of Robert Smithson*, New York U. Press, 1979.

el verdadero curso de su desarrollo. En lugar de abrumar estas tendencias con una cronología histórica –es decir, a través de un curso diacrónico de relaciones temporales– ¿no sería más apropiado revelar sus rasgos sincrónicos? No son movimientos separados, después de todo, sino agrupamientos relativamente interrelacionados, y éste es un hecho sobre sus orígenes que debe tenerse presente. En la mayoría de los casos, sobre todo en Nueva York, sus diferencias están basadas sobre una percepción clara de otras relaciones afines.

A comienzos de la década de 1970 empezamos a oír el prefijo “post” utilizado para cualquier cosa en arte que lograra mantenerse en el mercado por más de dos años. Vale la pena recordar que este gastado prefijo fue antepuesto en una oportunidad por Roger Fry al término “impresionismo” para categorizar lo que intentaban hacer pintores itinerantes como Van Gogh y Gauguin. En años recientes, la nomenclatura que prevalece es la de “posmodernismo” (apenas un paso más allá de la abstracción *post-painterly*), término que ha creado bastante ambigüedad entre los críticos. Una de las fuentes del término “posmodernismo” tiene su etiología en un estilo arquitectónico concebido ya sea como una reacción a Mies o como alguna caprichosa variante del aspecto austero en edificios recientes. Pronto, no obstante, el término pasó al vocabulario de los críticos de arte, sobre todo los periodistas, cansados de verlo todo como “pluralismo”. Su falta de connotación genérica lo hizo demasiado impreciso y generalizador para ser beneficioso o de consuelo.

Un término más apropiado, a pesar de sus limitaciones temporales y estilísticas, sería el que el crítico Robert Pincus-Witten ha denominado “posminimalismo”.⁵ Este análisis tripartito del arte de vanguardia producido en Nueva York y California entre 1966 y 1976 se manifiesta de tres modos: 1) pictórico/escultórico; 2) epistemológico; 3) ontológico. Esta ramificación de las tendencias minimalistas nos indica la formación de un delta, y nos dice que el modernismo ha cumplido su ciclo como desarrollo lineal. Mi única objeción al “posminimalismo” es que las conciliaciones del gusto estético se miden por lo general en función de antecedentes y no de implicancias y efecto intrínsecos. La urgencia crítica por establecer antecedentes durante estas fases primarias de la formación del delta puede ser más bien conjetura que historia significati-

5. Robert Pincus-Witten, *Post-Minimalism*, Nueva York, Out of London Press, 1978.

va. Las cuestiones de gusto no siempre se corresponden con los enunciados teóricos. Sin embargo, lo encomiable de la contribución de Pincus-Witten es su valor potencial como teoría normativa en una era de total fragmentación y de creencias polarizadas con respecto a la función de la práctica artística. Parece haber una reafirmación sincera y fundamental de que el vanguardismo persiste como empresa continua valedera, una real manifestación de procesos reflexivos en una sociedad cada vez más regimentada.

Otro término con el prefijo "post", acuñado por un crítico de tendencia duchampiana, aparece en el subtítulo de una antología de comienzos de la década de 1970. El autor se refiere al tema de su obra como "ensayos sobre el significado del arte posformalista".⁶ A fines de la década de 1970, una renombrada escuela de arte publicitaba su programa enfatizando su carácter "posconceptual", término que se ha vuelto trillado en la jerga crítica. Otras escuelas publicitan programas "postestudio", y los críticos hablan ahora de "postestructuralismo" en publicaciones italianas.

Entre 1979 y 1981, Douglas Davis publicó una serie de tres artículos en *The Village Voice*, titulados "Post-Post Art" (Arte post-post).⁷ Si el título tenía algún significado, éste era el de llamar la atención sobre la ausencia de una teoría normativa coherente desde el "modernismo". Un punto interesante que sí emergió de los deshilvanados comentarios y secuencia de citas de Davis no fue el de la actual dirección del arte, sino de la supuesta manera en que el mundo del arte y su público reciben la información: es decir, el contenido de lo que se transmite. Parte de la cuestión se relaciona con las estrategias de los medios, que transmiten diversas permutaciones de imágenes y texto, y con la manera en que esta información siempre opera para mantenerse a la vanguardia de la última tendencia. Este fenómeno, por supuesto, no sólo está ligado a los mensajes del arte. Como quedó demostrado en la reciente elección presidencial, los medios tienen el poder de hacer que ocurra un fenómeno "post" antes de que haya concluido el acontecimiento en sí. La realidad de la información ha terminado por usurpar la realidad de la forma. La ansiedad nos mantiene a flote.

6. Jack Burnham, *Great Western Salt Works: Essays on the Meaning of Post-Formalist Art*, Nueva York, Brazillier, 1974.

7. Douglas Davis, "Post-Post Art", en *The Village Voice*, 25 junio 1979; fueron publicadas secuelas en números de agosto de 1979 y del 17 de diciembre de 1979. Un cuarto artículo sobre fotografía apareció más tarde, el 1º de abril de 1981.

Es indudable que el concepto de un arte “post” circula desde hace ya algún tiempo. Por cierto los artistas “fluxus” de fines de la década de 1950 estaban enamorados del posible aniquilamiento del arte. Ellos, por supuesto, se inspiraban en Dadá. Quizá uno de los gestos más efectivos durante la década actual para llevar adelante la idea de un arte “post” no se deba a un artista estadounidense. En realidad, fue hecho por dos artistas rusos geográfica e ideológicamente apartados de la principal corriente cultural por la que se conoce gran parte del arte reciente. Aleksandr Melamid y Vitali Komar encontraron la reproducción de una de las latas de sopa de Andy Warhol en un catálogo de museo mientras trabajaban en colaboración en Moscú a comienzos de la década de 1970. Tomaron las medidas de la tela, transportaron la imagen en escala y luego la pintaron de acuerdo con el color visto en la reproducción. El paso final del proceso fue prender fuego a su pintura de Warhol, una vez completada, con un soplete de acetileno. Cuando la imagen estuvo suficientemente carbonizada, tomaron lo que quedaba y lo montaron sobre la superficie de una tela no tendida y la titularon “Arte Post N° 1”. Pronto le seguirían otras reproducciones de arte pop.

Lo que encuentro interesante sobre la serie de arte post de Komar y Melamid no es la resolución de un problema formal en la pintura, pues su obra tiene poco que ver con ello. Esto, digamos de paso, es un intento consciente. Más bien me interesa la manera en que se apoderaron de una imagen de los medios que ya había sido significada dentro del contexto de la práctica artística contemporánea y designada como historia del arte, como si estuviera siendo percibida doscientos años después de alguna especie de erosión natural o de una conflagración ocasionada por el hombre. En lugar de tratar de quedarse dentro de la predecibilidad histórica de los procedimientos del arte formal, ellos decidieron dar un salto fuera de la cultura que había sustanciado su significado actual y mirarla retrospectivamente. El arte de Komar y Melamid es un arte de sátira. Su comentario acerca de las prácticas actuales del arte en la cultura estadounidense puede resultar desagradable, pero no puede descartárselo como otra forma de progresión lineal. Su arte intenta permanecer fuera de los parámetros culturales que sostienen el significado del arte, presentándose como un fenómeno que puede requerir un mayor cuestionamiento del que hemos estado dispuestos a darle.

El propósito de este ensayo no es volver a las preguntas que se formulaban al comienzo de la década de 1970 sobre el futuro del arte. Sí es, sin embargo, un intento por entender las soluciones repetitivas y facilistas

utilizadas para evitar la desesperanza y la “tranquila desesperación” que actualmente bullen en el mercado. Con la sofisticación de la tecnología de comunicación avanzada a través de sensores electrónicos, rayos láser y satélites, la tarea de fabricar una linealidad instantánea de hechos y antecedentes históricos a partir de un léxico artístico en constante expansión no es ni el enfoque más humanista para un discurso básicamente humano ni resulta apropiada como metodología para la interpretación de datos. Esto equivale a decir que la teoría fundada en la simultaneidad, no en la linealidad, parecería una respuesta más fiel a la condición de la práctica artística de hoy. El paradigma de los medios puede aplicarse, por cierto, a una pintura lograda, sin significar por ello que la pintura sea una obra de arte. Si el criterio de una buena pintura está determinado por la forma cuidadosa y viva en que la refinación de la pintura aparece en la tela, ¿dónde queda, entonces, la escultura? ¿Es la madera mejor que la piedra? ¿El acero mejor que el bronce? O, dicho de otra manera, las formas que se sostienen independientemente ¿son superiores a las que están sobre pedestales? Esto es decir que el arte ya no puede ser limitado a una “calidad” basada sobre las opciones “racionales” de los medios, ni siquiera sobre el enfoque. Por otra parte, no hay nada místico acerca de la claridad formal usada para expresar un sentimiento o una idea claramente buscados.

En la medida en que estoy argumentando en favor de un enfoque heurístico para ver las tendencias actuales del arte, en contraste con la imposición de una teoría normativa, mis afirmaciones podrían interpretarse como pertenecientes a una tradición polémica en la crítica de arte. De hecho, mi postura es más conservadora que polémica, relacionada indirectamente con la tradición de un discurso expresado por otros, como Baudelaire y Ruskin. No obstante, mi simpatía está con la lucha eternamente presente por mantener un diálogo eficaz entre el arte y la cultura. No considero el delta del modernismo como la conclusión o el apogeo necesario de logros pasados, que comenzaron en la última mitad del siglo XIX, pero sí veo el presente como un momento de confluencia, donde lo que podría aparecer como tiempo objetivo en realidad se compone de diversos riachos que van tomando forma en la mente humana. En consecuencia, estoy tras una renovación de la heurística desde una perspectiva tanto crítica como de producción, y miro seriamente al presente con la esperanza de preservar la tradición del arte como reconocimiento vigoroso de lo que es cualitativo en nuestra historia.