

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES

DEPARTAMENTO DE PINTURA



LA "DESAPARICIÓN DEL CUADRO" EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

TESIS DOCTORAL DE:
ISABEL FORNIÉ GARCÍA

DIRIGIDA POR:
LAURA DE LA COLINA TEJEDA

Madrid, 2014

©Isabel Fornié García, 2013

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES

Departamento de Pintura



La “desaparición del cuadro” en el arte contemporáneo

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR PRESENTADA POR

Isabel Fornié García

Bajo la dirección de la doctora

Laura de la Colina Tejeda

Madrid, Mayo de 2013

TESIS DOCTORAL

La “desaparición del cuadro” en el arte contemporáneo

Isabel Fornié García

Directora:

Dra. Laura de la Colina Tejeda

Facultad de Bellas Artes
de la Universidad Complutense de Madrid

Mayo de 2013

Madrid

A Laura, mi Amiga, y a Antonio, mi Amor

ÍNDICE

ÍNDICE

JUSTIFICACIÓN	5
a. Objetivos	9
b. Interés de la investigación	10
c. Hipótesis de trabajo	13
d. Desarrollo metodológico y temático	14
1. EL CUADRO “TAL COMO LO CONOCEMOS”	19
1.1. La aparición del cuadro. De la función sacra de la imagen a la función profana.....	21
1.2. La imagen de culto.....	23
1.3. El nuevo estatus de la imagen	25
1.4. Estrategias de la imagen pictórica	47
1.5. El cuadro como dispositivo	60
2. EL PROBLEMA DE LA DESAPARICIÓN DEL CUADRO SEGÚN MARCELIN PLEYNET.....	65
2.1. Planteamiento en la pintura moderna.....	69
2.2. Una aproximación teórica a la pintura. El doble retorno crítico de Pleynet.....	81
2.3. Contexto crítico. El lugar particular de la década 1968-1978	106
3. LA DESAPARICIÓN DEL CUADRO EN TORNO A LA CRISIS DE LA MODERNIDAD.....	123
3.1. Conformación de la lógica artística en la modernidad.....	137
3.2. El cuadro tras la crisis de la modernidad	167
3.3. El cuadro en la era del pluralismo	185
4. ARTE CONTEMPORÁNEO Y DESAPARICIÓN DEL CUADRO	199
4.1. El descentramiento del cuadro	210
4.2. El cuadro <i>objeto real</i> y <i>objeto de conocimiento</i>	237
CONCLUSIONES.....	245

ANEXO	251
INFLUENCIA DE PLEYNET EN LA TEORIZACIÓN DE LA PINTURA EN ESPAÑA: EL GRUPO DE <i>TRAMA</i>	251
BIBLIOGRAFÍA.....	267
THE DISAPPEARANCE OF THE PICTURE IN CONTEMPORARY ART. ABSTRAC	279
SELECT BIBLIOGRAFY.....	289

JUSTIFICACIÓN

JUSTIFICACIÓN

¿Se puede pensar en una cultura que descuide la trasmisión educativa y las nuevas formas de conocimiento?

Koichiro Matsuura, 2005.

Resulta difícil identificar los motivos por los que un tema despierta interés, aunque considero un factor decisivo en lo que ha promovido que el objeto de esta investigación esté relacionado con la enseñanza del arte, mi experiencia reciente como investigadora y docente en la Facultad de Bellas Artes de Madrid, en particular, en la materia *pintura*, que contempla en los primeros niveles de formación de las titulaciones en Arte el aprendizaje de las técnicas y procedimientos de la producción artística en lo pictórico. No es sino en su ubicación en la complejidad de la experiencia artística actual como, entiendo, debe proponerse la significación de este aprendizaje a los estudiantes de la generación de la era de la información¹. De ahí que esta tesis se plantee en relación con los mecanismos que articulan tales prácticas con las nuevas formas de la experiencia artística contemporánea, tratadas específicamente en asignaturas de segundo ciclo con denominaciones como Idea, Proceso, Concepto o Proyectos. Teniendo en cuenta las diversas opciones que, más allá de un sentido histórico, posibilitan el enlace entre el uso de las gramáticas de los medios tradicionales del arte y la efectividad de las propuestas planteadas en la realidad artística reciente, este trabajo de investigación se centra en el potencial que dispone el enfoque teórico para desplegar nuevos campos de actuación de las prácticas artísticas en los diversos medios, en este caso, en el medio pictórico.

Así, conocemos en la amplia trayectoria de la teorización de la pintura² la eficacia de sus formulaciones en la reorientación de la práctica pictórica y la trascendencia de sus aportaciones en el ámbito artístico. En este sentido, han quedado patentes los efectos de tales enunciaciones teóricas, desde su inicial contribución en la configuración de la pintura como categoría artística moderna —valga de ejemplo la sistematización de conceptos que en 1590 plantease el tratadista Giovanni Paolo Lomazzo en su obra *Idea del tempio della pittura*³—, hasta lo decisivo de las aportaciones que, en el siglo pasado, desarrollaron planteamientos transversales⁴. En lo que se refiere a las ideadas por los teóricos y directamente relacionadas con el objeto de esta investigación,

1 Una época en la que, como indica Manuel Castells, “una revolución tecnológica, centrada en torno a las tecnologías de la información, está modificando la base material de la sociedad a un ritmo acelerado”. Manuel Castells: *La era de la información: economía, sociedad y cultura. La sociedad de Red. Vol.I*, México, Siglo XXI, 2005, p.27.

2 De la que consta su inicio ya en el siglo IV a. C. como muestra la *Naturalis Historia* de Plinio el Viejo. Cayo Plinio Segundo (El Viejo): *Historia Natural de Cayo Plinio Segundo*, México, Universidad Nacional, 1966.

3 Giovanni Paolo Lomazzo: *Idea del tempio della pittura*, Bologna, Instituto delle Scienze, 1785.

4 Entre otras muchas, pueden considerarse el estudio sobre la psicología de la representación pictórica de Ernst H. Gombrich en *Arte e ilusión* de 1959, rebatido por su carácter perceptualista por Norman Bryson, quien introduce en el análisis la dimensión social y realidad de la imagen como signo en su obra de 1983 *Visión y pintura, la lógica de la mirada*, o el ejercicio filosófico que, empleando ciertas reflexiones sobre la pintura, lleva a cabo Jacques Derrida en *La verdad en pintura* en 1978; o inaugurando ya el presente siglo, la publicación de 2000 de Alberto Carrere y José Saborit *Retórica de la pintura*.

mencionamos de entre otras muchas, la propuesta social de Nicolai Tarabukin en 1922, de un sistema de arte utilitario en su ensayo *El último cuadro*⁵. De tales aportaciones destacamos la publicación de Marcelin Pleynet *La enseñanza de la pintura*, publicada en 1971 y en la que entre sus formulaciones teóricas, contempla la desaparición del cuadro como constante en el proceso de transición de la pintura en el siglo XX, enunciándola como transformación del cuadro *objeto real* en *objeto de conocimiento*. Esta cuestión, por el interés que motiva su reconsideración en las condiciones del arte actual, constituye el eje central de la investigación, a partir de la cual, y tomando los postulados de teóricos y las propuestas de artistas relacionados con la teoría que preconiza, planteamos el problema en el escenario en el que se desenvuelven las prácticas artísticas hoy en día. Asimismo, determina que el cuadro *objeto real* establezca el marco general del trabajo a desarrollar.

En lo que respecta al *objeto de conocimiento*, cabe considerar la década de 1968-1978, periodo especialmente significativo en lo que a los logros del pensamiento se refiere. Muchos de los teóricos de la filosofía, la historia, la crítica, la sociología, la lingüística, la literatura, el arte, cuestionan los aspectos de la experiencia humana, lo que se traduce en la aparición de conceptos y teorías que siguen sosteniendo, aún hoy, una visión crítica sobre la realidad. De ahí que interese situarse próximos a los motivos por los que las cuestiones que se plantean en el debate intelectual del momento están soportadas en los interrogantes sobre las formas de comprender el comportamiento humano y la organización político-social. En concreto, desde una perspectiva revisionista, la atención de pensadores como Derrida, Lacan o Althusser, se dirige hacia la teoría lingüística de Saussure, el psicoanálisis de Freud y el materialismo histórico de Marx, respectivamente, lo que articula nuevas percepciones en torno al estructuralismo como forma de conocimiento de la ciencia, la historia o el arte, a la metafísica de la subjetividad y a la problemática social en el sistema capitalista. Si consideramos como estructuralistas relevantes —dentro de la delimitación temporal que hemos establecido— a Jacques Lacan, Michel Foucault⁶, Louis Althusser o Roland Barthes, tanto Althusser como Foucault cuestionan las formas del conocimiento, el primero desde la teoría marxista, con la revisión que hace de la obra del pensador socialista y que se recoge, entre otras obras, en *Leer El capital*, de 1965⁷ y en *La revolución teórica de Marx y Sobre el trabajo teórico: dificultades y recursos*, de 1967. Althusser considera de los escritos de Marx que con la «lectura sintomática» “Debemos modificar totalmente la idea que nos hacemos del conocimiento, abandonar el mito

5 Nicolai Tarabukin: *El último cuadro. Del caballete a la máquina/Por una teoría de la pintura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.

6 Las filiaciones presentan contornos difusos. Así, sobre la consideración de Foucault como estructuralista, Óscar Moro Abadía es de la opinión que, desde 1968, el filósofo rechaza su vínculo con el estructuralismo al expresarse éste en la siguiente forma: “si preguntamos a los que han sido clasificados bajo la etiqueta de «estructuralistas», si preguntamos a Lévi-Strauss, a Lacan, a Althusser o a los lingüistas responderán que nada tiene en común con otros o muy pocas cosas” (M. Foucault: “Foucault responde a Sartre”, Madrid, *Saber y verdad*, op.cit., pp.42 y 43). Para el teórico francés, el estructuralismo es una categoría que existe para los que no lo son, y remite a Sartre para obtener la respuesta a la pregunta ¿qué son los estructuralistas?: éste considera que son un grupo coherente que forma una unidad, unidad en la que Foucault se incluye, aunque afirme que “sin embargo, esta unidad nosotros no la percibimos” (Ibídem,p.43).

No obstante Moro Abadía recurre a un documento anterior, de 1967, para mostrar esa vinculación de las propias palabras de Foucault: “Lo que he intentado hacer ha sido introducir los análisis de estilo estructuralista en los dominios en los cuales ellos no habrían penetrado hasta el presente, es decir en el dominio de la historia de las ideas, la historia de los conocimientos, la historia de la teoría”. Óscar Moro Abadía: “¿Qué es un dispositivo?”, *EMPIRIA. Revista de Metodología de Ciencias Sociales*, nº 6, 2003, p.31.

7 Louis Althusser, Étienne Balibar: *Para leer el capital*, México, Siglo XXI, 1977. M. Pleynet, al citar la obra en su publicación la data en su edición de *Librairie François Maspero* de 1965. La traducción al castellano, editada por Siglo XXI en su decimocuarta edición en 1977, contempla como año de la primera edición del original en francés 1967, también de Maspero.

espectacular de la visión y de la lectura inmediata, y concebir el conocimiento como producción”⁸. Estas tesis, sostenidas por la importancia que para aquél supone la distinción entre objeto real y objeto de conocimiento en las proposiciones epistemológicas de Marx, son el fundamento de la teoría de Pleynet sobre la desaparición del cuadro, en la que centramos el análisis de la investigación.

Una vez planteado el marco general de la tesis, indicar que, en lo que respecta a la enseñanza en nuestro país, ésta participa del proyecto cuyo horizonte programático es la adecuación del sector de la educación a las perspectivas de las sociedades del conocimiento, consideradas por la UNESCO como aquellas “en las que se comparta el conocimiento a fin de que puedan seguir siendo propicias al desarrollo del ser humano y de la vida”⁹ y, dado que las formas de adquirir el conocimiento presiden el nuevo marco del Espacio Europeo de Educación Superior, pienso que el arte cumple, en su enseñanza dentro de este ámbito docente, una función esencial para promover la autoconciencia y la crítica en la actitud perceptiva, al disponer de la dimensión funcional de la actividad artística en la manera de experimentar y comprender el mundo.

a. Objetivos

El objeto de la investigación lo constituyen las prácticas artísticas que buscan desde lo pictórico la eficacia de la producción en el contexto del arte contemporáneo. Entre las diversas posibilidades de aproximación al tema hemos optado por una posición teórica que facilite la orientación en el escenario del pluralismo actual y con tal propósito, tal y como se ha indicado, tomamos como punto de partida la problemática de la desaparición del cuadro que planteó Pleynet a finales de los años sesenta¹⁰. Este autor formula una serie de interrogantes que, por su interés y vigencia, han servido como eje vertebrador de la investigación, en los que se dirimen cuestiones como el modo en que se percibe la desaparición del cuadro, si este hecho debe conducir a novedades más o menos espectaculares, y la forma en que puede abordarse el problema de la especificidad de la pintura y la realidad objetiva de su inscripción en lo social desde la ya referida transformación del cuadro como *objeto real* en *objeto de conocimiento*.

Por lo tanto, los objetivos que asumimos toman su dimensión de las relaciones transversales establecidas entre diversas nociones que afectan de forma directa al concepto *cuadro* y a la especificidad de la pintura. En este sentido, recordemos que ya en 1979 Rosalind Krauss publicó en la Revista *October* nº 8, su famoso artículo titulado *La escultura en el campo expandido*, en el que abogaba por el desarrollo de los lenguajes artísticos tradicionales mediante la hibridación de medios o recursos. La flexibilización o disolución de las categorías artísticas, sin embargo, no era algo nuevo, ya que en las vanguardias de principios del siglo XX existen múltiples ejemplos que dan muestra de esta intención. A día de hoy, las propuestas artísticas difícilmente encajan en categorías cerradas tales como pintura, escultura, fotografía, dibujo, vídeo o instalación, siendo bajo esta perspectiva que debe entenderse el discurso sobre la actualidad del concepto *cuadro* en esta investigación.

Puesto que partimos de la desaparición del cuadro enunciada por el crítico francés Pleynet en un breve ensayo a finales de los años sesenta, hemos determinado como objetivo su contextualización, por un lado, en el marco

8 Louis Althusser, Étienne Balibar: *Para leer El capital*, op.cit., p.29.

9 Informe Mundial de la UNESCO: Hacia las sociedades del conocimiento, Mayenne, Ediciones UNESCO, 2005.

10 Marcelin Pleynet: “Desaparición del cuadro”, *La enseñanza de la pintura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978, pp.197-205.

de la crítica teórica sobre arte de este autor, de forma que ello posibilite el desarrollo de tal propuesta que en dicho texto no se explicita; por otro lado, en la coyuntura de la época, de la que se considera pertinente ahondar en la década 1968-1978 —que comprende el momento en el que Pleynet la formula— por la relevancia de los presupuestos que, desde una perspectiva pluralista, se manejan en este periodo. De ahí que contemplemos diversas posiciones de teóricos de la filosofía, de la historia o del arte, y de los artistas que han tenido especial repercusión en ese periodo y en los posteriores. De esta forma, cabría citar algunos de los autores que se han manejado a lo largo del documento —según este crítico son los que hacen la década— como Althusser, Kristeva, Foucault, Deleuze, Lyotard, Derrida, Bourrieau o Debord; los grupos artísticos y literarios Supports/Surfaces, Fluxus, Art&Language, Tel Quel o Trama en el caso español; artistas como Hesse, Antoni, Horn, On Kawara, Haacke, por citar algunos de los que dan soporte al estudio de las prácticas artísticas contemporáneas relacionadas con el problema de la desaparición del cuadro.

Un objetivo específico que requiere la investigación es el de situar el cuadro como objeto real, puesto que la teoría central de la investigación considera su transformación en objeto de conocimiento. Es precisamente la alusión de Pleynet al cuadro *tal y como lo conocemos* la que demanda una referencia genealógica de su determinación como obra de arte y elemento central de la práctica pictórica, que tratamos desde la problemática de la “invención del cuadro” en los siglos XVI y XVII, basándonos en la investigación de Víctor I. Stoichita, quien sobre tal cuestión anuncia el paralelismo entre la desaparición del cuadro y el proceso de su aparición.

Nuestro propósito es, en definitiva, detectar algunas de las determinaciones que a día de hoy atañen al arte contemporáneo, entendiendo éste como objeto de conocimiento, para lo cual, tratamos de poner de manifiesto las estrategias de los artistas en la búsqueda de prácticas eficaces, entendiendo que dicha eficacia debe ser contemplada por cuanto están insertas o participan en lo social, y en cuanto a su resolución mediante conceptos que pueden producir su transformación de *objeto real* en *objeto de conocimiento*.

Por último, en relación con lo expuesto en la justificación de la tesis, cabría señalar como otro de los objetivos que se contemplan, que el documento pueda servir de consulta o apoyo a la docencia en el ámbito universitario y como base para otros trabajos de investigación. Si bien dicha finalidad pudiera parecer un lugar común a cualquier Tesis Doctoral, no queremos dejar de mencionar el carácter didáctico que se pretende y con el que se ha elaborado el presente documento.

b. Interés de la investigación

El interés de la investigación estriba fundamentalmente en el hecho de abordar la noción actual de *cuadro*, con la que se propone, desde una posición crítica, un enfoque de la práctica del medio pictórico en el arte contemporáneo, basándonos para ello en el planteamiento de Marcelin Pleynet en su obra *La enseñanza de la pintura* y en la definición que formula de la desaparición del cuadro. Teniendo en cuenta tal definición se concreta como la “desaparición del modo de percibir el cuadro como unidad (objeto real) representativa”, la referencia al cuadro tal como lo conocemos parece remitirnos, en el contexto de su desaparición, al estado del mismo antes de iniciarse este proceso que este autor sitúa a comienzos del siglo XX. A fin de obtener algunas referencias generales que orienten sobre aquellos elementos del cuadro que se ven afectados por las transformaciones que plantea su desaparición, hemos iniciado el desarrollo de este trabajo incluyendo algunas pautas sobre los parámetros que lo conformaron en su aparición.

De esta forma, hemos considerado una orientación de la citada desaparición del cuadro desde la perspectiva de la aparición del mismo y su constitución como «objeto real». Con esta intención, optamos por recurrir a la referida investigación realizada por Víctor I. Stoichita en 1989, con motivo de su tesis doctoral, revisada y publicada en castellano como *La invención del cuadro*¹¹ en 2000. Tal elección encuentra una doble motivación, ya que en las primeras líneas de la publicación el autor indica que el tema de la aparición del cuadro ha sido escrito en la época en la que resulta evidente su desaparición¹². En esta «simetría», término utilizado por el autor, se refiere Stoichita a la desaparición del cuadro como la consecuencia de tensiones, preguntas y obsesiones en la creación artística contemporánea, que encuentran su paralelo en el discurso histórico-estético que propone sobre la invención del cuadro.

En relación con este enunciado, el autor comenta en el prefacio del libro una cuestión planteada desde los ambientes artísticos, concerniente a la ausencia en el texto de cualquier referencia explícita al paralelismo que se establece entre el proceso de «invención» del cuadro y el de su «disolución»¹³. Para Stoichita “La respuesta puede ser muy larga, es decir, otro libro, o muy breve. He optado por dejar implícito este paralelismo a fin de dar paso a la reflexión del lector y dejar riendo suelta a su imaginación”¹⁴.

Con la observación sobre el paralelismo entre la aparición y desaparición del cuadro, Stoichita deja abierta a nuevas líneas de trabajo su investigación, que es retomada aquí en la dialéctica entre ambos procesos. En el marco de esta relación se observa, por una parte, que éstos vienen determinados por un cambio de estatus de la imagen. En el caso de la aparición del cuadro, el detonante es la revolución iconoclasta de principios del siglo XVI y con el desarrollo del humanismo renacentista, que vuelve el teocentrismo en antropocentrismo, nace la imagen moderna y su soporte, el objeto figurativo «cuadro». Respecto a la desaparición del cuadro, al situarnos en los avances técnicos y de la comunicación del siglo XX y en la manera en que favorecen nuevas formas de producción, distribución y recepción de las imágenes, éstas son objeto de las transformaciones de la “era de la e-imagen”¹⁵ que caracteriza el comienzo del siglo XXI.

De otra parte, los dos procesos coinciden en su desarrollo con giros epistemológicos promovidos por cambios en las estructuras políticas, económicas y sociales. En la época de la aparición del cuadro se consolida el incipiente capitalismo de la Edad Media en su etapa mercantil, impulsado por las grandes etapas de la colonización y el rápido desarrollo del intercambio comercial, lo que es determinante para uno de los aspectos en la configuración del cuadro como objeto real en cuanto mercancía. En el caso de la desaparición del cuadro, se sitúa en la nueva etapa del capitalismo que supone su avance globalizado¹⁶ a lo largo del siglo XX, en la que la economía del conocimiento desempeña un papel decisivo en las actividades culturales y las relaciones de intercambio.

11 Víctor I. Stoichita: *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2000.

12 *Ibidem*, p.7.

13 *Ibidem*, p. 8.

14 *Ibidem*.

15 Véase José Luis Brea: *Las tres eras de la imagen. Imagen-materia, film, e-imagen*, Madrid, Akal, 2010.

16 Véase William Robinson: *Una teoría sobre el capitalismo global. Producción, clases y estado en un mundo transnacional*, Bogotá, Ediciones Desde Abajo, 2007.

Lo señalado dirige nuestro interés, por otra parte, a la actividad artística actual, que plantea una creciente complejidad por las recientes dinámicas de transformación de su significación y por la multiplicidad de sus formas de expresión y de las relaciones con las restantes actividades humanas. Los procesos de transformación que se han producido en los elementos de la producción artística en la última década del siglo XX y principios del XXI, son cambios en los que según José Luis Brea, “es el propio sentido de la experiencia de lo artístico en las sociedades del conocimiento el que se encuentra en proceso de transformación profunda”¹⁷ y que responden a los que se generan en la propia ontología de la obra de arte. Describe el profesor Brea cómo se ha visto trastornada su presunta “singularidad irreplicable” por las nuevas tecnologías de reproducción, responsables ahora de su difusión, y como frente a la imagen estática, la imagen-tiempo altera sus potenciales simbólicos al desbaratarse su “promesa de eternidad” en lo efímero del acontecimiento¹⁸. También se transforman las lógicas de su lectura y recepción, añade, en las que ve posible en un futuro próximo la sustitución de la presencia vinculada a una experiencia del objeto singular por otro tipo de experiencia basada en la idea de la “ubicuidad absoluta” de Valéry¹⁹.

Hoy en día la creación artística orienta sus investigaciones hacia los fundamentos que la sitúan como actividad específica en el marco de una dimensión pragmática y funcional, como indica Juan Martín Prada²⁰. En una situación en la que la rápida y compleja evolución de las prácticas artísticas no ha llevado un proceso paralelo en el ámbito educativo, en opinión de dicho profesor ello supone que sus propuestas actuales, más que incorporarse como elementos de la historiografía del arte contemporáneo, deban servir de modelos que orienten la actual enseñanza del arte. Esta investigación sirve de aproximación a algunos trabajos artísticos contemporáneos que tratan de acercar a la realidad actual del arte la tradicional perspectiva adscrita a las metodologías, distribución y procedimientos de producción de objetos. Tanto por el enfoque crítico con que se plantea, como por la relación tendida con la práctica tradicional de la pintura, pensamos que puede resultar de utilidad como documento de consulta o como base para otras investigaciones.

Por otro lado, el interés de la presente Tesis Doctoral viene del señalamiento de los cambios originados por las nuevas tecnologías desde mediados del siglo pasado, donde la nueva dinámica responde a procesos inclusivos de diversos campos de actividad en la producción artística, en constante evolución e interdependencia cada vez mayor. De este modo, el arte ha devenido en las últimas décadas como elemento que actúa de catalizador de un proyecto de integración de carácter social y político, que se traduce en la orientación de sus investigaciones hacia el lenguaje y la comunicación en relación con las prácticas culturales y sociales. Ello supone, como apunta Martín Prada, que hoy en día presente como objetivo fundamental de su actividad la relación de los diversos sistemas de lenguaje, sus configuraciones y los efectos de su actuación social y política. La articulación de la actividad artística con el entramado social y político no es algo nuevo de la época actual, pero sí tiene en ella una particular sonoridad. La extensión de la imagen en la época de la cultura visual y la participación de las

17 José Luis Brea: “El arte del futuro (y su urgente enseñanza)”, Revista de tecnologías de la Información y Comunicación Educativas, Red Digital. http://reddigital.cnice.mec.es/3/firmas/firmas_brea_ind.html (consultado 21/03/2013).

18 *Ibidem*.

19 Paul Valéry: “La conquista de la ubicuidad”, *Piezas sobre arte*, Madrid, Visor, 1999.

20 El profesor Martín Prada indica que son los esfuerzos de las prácticas recientes los que compensan la complejidad que ha adquirido esta actividad a consecuencia del cuestionamiento tan profundo que ha sufrido durante el último siglo. En *La enseñanza del arte y la universidad*, seminario *Arte y saber*, Arteleku-UIA, Sevilla 10-14 noviembre 2003. <http://www.2-red.net/juanmartinprada/textsjmp/laensenanza.pdf> (Consultado 21/02/2013).

prácticas artísticas en el proyecto colectivo de emancipación a través de la cultura, hacen que en la relación imagen-creatividad-sociedad, la función crítica de la creación artística se demande como fundamental en cualquiera de los valores que tal relación presente.

El interés por las formas de comunicación social a que ha dado lugar la aparición de las nuevas tecnologías y su implantación masiva, se asume rápidamente por las prácticas artísticas, que parecen seguir el principio que anunciara Guy Debord en su *Tesis sobre la revolución cultural*²¹, del salto de un arte revolucionario utópico a un arte revolucionario experimental, en este caso, en el uso de los nuevos instrumentos tecnológicos. La implantación de la red internet y su uso desde la actividad artística lleva a la producción de obras mediante este medio, pero es en la reflexión crítica sobre el mismo, que la integración de la tecnología en la práctica social se presenta por el arte de una forma específica en su interacción social, que va más allá de las del consumo o el utilitarismo y que permite valorar su verdadera dimensión social.

La aportación de la presente investigación a la actividad artística, en su labor de difusión de la capacidad crítica de las prácticas artísticas, aporta a otros ámbitos, además de al propio del arte, nuevas perspectivas que contribuyen a percibir de una forma más reflexiva el mundo y a evidenciar los complejos ensamblajes que mueven su lógica, de ahí la utilidad de su desarrollo y difusión. Entendemos así que el interés de la presente tesis debe interpretarse en base a todos los aspectos anteriormente señalados y que se desarrollan a lo largo del documento.

c. Hipótesis de trabajo

Las hipótesis de la presente tesis doctoral vienen definidas por la formulación de la desaparición del cuadro enunciada por Pleynet en el ensayo homónimo ya referido, coetáneo a sus reflexiones sobre *pintura y realidad*²², en el que propone un retorno crítico sobre el orden del saber de la pintura y su determinación histórica, basado en la propuesta que hace Louis Althusser en su relectura de Karl Marx, del conocimiento como proceso de producción, cuya argumentación gira en torno a la distinción entre objeto real y objeto de conocimiento, siendo la base de la definición de la desaparición del cuadro indicada.

La viabilidad de los postulados de Pleynet y su análisis fundamentan el desarrollo teórico de este trabajo, con el que se pretende dar respuestas a los tres interrogantes que propone el autor a finales de los años sesenta y sobre los que entiende deben encontrar una respuesta a futuro. En ellos se pregunta si es la desaparición del cuadro la del objeto real (marco) tal y como lo conocemos, si debe conducir a novedades más o menos espectaculares, o si bien estas novedades no son sino un modo de desplazar el orden del problema que la pintura plantea desde hace décadas, en cuanto a la especificidad de la pintura y a la realidad objetiva de su inscripción en lo social. Estas tres cuestiones, en su contextualización respecto del arte contemporáneo, se toman como hipótesis de la investigación y vertebran el presente documento, con el que se pretende aportar un marco discursivo esclarecedor de la desaparición del cuadro como *objeto real* y su transformación en *objeto de conocimiento*.

De esta forma, la primera hipótesis toma sentido desde la interpelación de si se ha producido la desaparición del

21 Guy Debord: "Tesis sobre la revolución cultural" Internacionale Situacionist, n.1, junio 1958, en Luis Navarro (ed): Internacional Situacionista. (1958-1968) Textos completos en castellano de la revista Internacionale Situationniste, vol. 1, Madrid, Literatura gris, 1999.

22 M. Pleynet: "Pintura y «realidad»", *La enseñanza de la pintura, op.cit.*, pp.161-181.

objeto real cuadro tal y como lo conocemos. La consideración del cuadro como *objeto real* nos aboca a indagar sobre las condiciones que en un primer estadio dieron lugar, tanto a su aparición como a su consolidación antes de iniciarse el proceso referido de desaparición situado por dicho autor a comienzos del siglo XX.

En relación con lo indicado en la cuestión sobre si la desaparición del cuadro conduce a novedades más o menos espectaculares, esta proposición constituye la segunda hipótesis y parte del ámbito en el que Pleynet sitúa este problema de la pintura moderna, que entiende como la considerada desde comienzos del siglo XX y en la que detecta un exceso de historicidad y deseo de originalidad de las propuestas artísticas que se suceden hasta finales de los años sesenta, lo cual supone que el desarrollo considere este periodo que identificamos como crisis de la modernidad. Asimismo, los términos “novedad” y “espectacular” nos acercan, en este escenario de transformación que supone la desaparición del cuadro, a las posiciones de vanguardia.

Con la última hipótesis, la investigación pretende arrojar luz sobre las condiciones de los modos de hacer en el arte y su efectividad en un proyecto de integración con la vida —en lo social indicaba Pleynet— teniendo en cuenta que la actual sociedad globalizada ha sido configurada por el tardocapitalismo del que el arte no resulta ser una categoría aparte o neutral, sino que, por el contrario, ése estará atravesado por las condiciones y contradicciones del *sistema arte*, sistema que debe ser entendido como el modo en que se produce, exhibe y distribuye aquél.

En resumen y no obstante siendo conscientes de la complejidad que, a día de hoy, puede suponer la aplicación del modelo teórico de Pleynet al ámbito de las prácticas artísticas contemporáneas, nos proponemos con estas conjeturas inferir en qué condiciones y en apoyo de qué premisas se podría producir esa transformación del cuadro y lo que la misma conlleva en un contexto como el actual.

d. Desarrollo metodológico y temático

Sobre el desarrollo metodológico realizamos algunas precisiones respecto a los procesos de los que, finalmente, es resultado esta tesis.

En primer lugar, respecto al estudio y cita de las fuentes bibliográficas, ha sido necesario analizar —y citar— las versiones originales de los textos a los que se refieren las fuentes primarias de la investigación, en algunos casos por lo indeterminado de la cita, en otros por la complejidad del argumento que ha requerido una interpretación desde el contexto primigenio y, en alguna ocasión, la causa proviene de la incorporación de matices a las traducciones que, realizadas de una lengua a otra, a su vez se traducen de ésta a una tercera.

En el proceso de análisis y organización de la materia se ha hecho evidente la importancia de incluir en el documento, a modo de anotaciones marginales, los excursos explicativos suficientes para conseguir para la mayor claridad argumentativa. En este sentido, hemos analizado las variables que intervienen en las teorías de las que partimos y valorado el contexto de sus autores y los antecedentes históricos y conceptuales, si bien ha sido imprescindible extraer todo ello para no desbordar la investigación incurriendo en la deriva de sus objetivos y en una sobredimensión impropia del ámbito de las estructuras académicas en que se presenta.

La intención didáctica señalada entre los objetivos de la investigación marca las pautas de la estructuración del documento, en la que la organización de las cuestiones planteadas se ha llevado a cabo mediante capítulos,

que si bien éstos se refieren a épocas que, de seguir el orden numérico de los mismos pueden aparentar una secuencia cronológica, nuestro propósito es que las relaciones entre dichas cuestiones establecidas en la tesis desarticulen esta posible lectura y orienten hacia una visión sincrónica de periodos tan distantes como lo son los siglos XVI y XXI.

Señalamos, asimismo como proceso metodológico, la investigación, selección, organización y exégesis de las imágenes que contiene el documento, así como su *montaje*, término que estimamos apropiado para referirnos a la producción del discurso visual que desarrollamos en paralelo al del texto.

En relación con el desarrollo temático, el documento aparece estructurado en cuatro capítulos, en los que de manera razonada pretendemos dar respuestas a las hipótesis de trabajo planteadas y que discurren a lo largo de los siguientes bloques temáticos:

El primer capítulo con la denominación 1. EL CUADRO “TAL COMO LO CONOCEMOS” tiene como finalidad de dejar constancia de algunas referencias imprescindibles para orientar los elementos que configuran el cuadro en cuanto objeto real, y que se verán afectados por las transformaciones que plantea su desaparición. De ahí que iniciemos el desarrollo de la investigación aportando las pautas y sondeando los parámetros que lo conformaron en el proceso de su aparición.

Con dicho objetivo, analizamos en la investigación mencionada de Stoichita los elementos del cuadro que lo conforman como «objeto real» y que constituyen la matriz teórica del tipo de cuestiones que plantea la pintura en los siglos XVI y XVII en el proceso de aparición del cuadro. En este sentido, observamos tres aspectos, a saber, la *imagen*, en su proceso de transformación hacia un nuevo estatus, el objeto figurativo *cuadro* como soporte de las concepciones modernas de la imagen y el arte, y la figura del *artista* que implícitamente toma forma en todo el desarrollo. Estos tres ámbitos, el de imagen, el del objeto-cuadro y el del sujeto-artista concurren en la configuración del cuadro, por lo que considerados como elementos esenciales, asumimos que en su conjunción dimensionan el cuadro como «objeto real».

En el segundo capítulo que lleva por título 2. EL PROBLEMA DE LA DESAPARICIÓN DEL CUADRO SEGÚN MARCELIN PLEYNET, se aborda la definición de este problema formulado por dicho crítico en el breve ensayo ya referido “Desaparición del cuadro”, con las que propone un retorno crítico sobre el orden del saber de la pintura y su determinación histórica, basándose en la proposición del conocimiento como proceso de producción de Althusser en su relectura de Marx. Es a partir del análisis de la práctica pictórica de finales de la década de los sesenta, como este crítico propone una nueva visión para la teorización de la pintura mediante la trasposición a la producción pictórica del concepto de “objeto de conocimiento”, en la interpretación de Althusser de lo enunciado al respecto en *El capital*.

La distinción entre objeto real y objeto de conocimiento será la base de la definición de la desaparición del cuadro, y de ahí que se exponga el desarrollo de esta teoría del ensayista francés, así como el marco crítico de la época en que la desarrolla. Se contempla la visión que, sobre la década 1968-1978, expone él mismo en el simposio internacional de 1991 sobre “El papel y la función del Arte en el siglo XX”²³, un decenio al que valora

²³ Marcelin PleyNET: “1968/1978: un proyecto cultural se define siempre al mismo tiempo que se diluye”, *El papel y la función del*

como “lugar totalmente particular dentro de todo el siglo”. De esta forma, resulta contextualizado el fenómeno de la «desaparición del cuadro» en la obra del autor, apreciándose dicho entorno crítico en las manifestaciones del grupo de creadores e impulsores de la publicación literaria *Tel Quel* y en el de sus colaboradores, cuyas aportaciones resultan un importante documento del espíritu vivido en los comienzos de la posmodernidad. Teniendo por objeto el debate de la teoría y crítica literaria, entre los artículos publicados en esta revista se encuentran reconocidos intelectuales que protagonizan el debate de las cuestiones de actualidad en un amplio periodo, puesto que la revista está activa hasta el invierno de 1982, momento en que se publica el número 94 como último de esa larga trayectoria. La referencia al grupo español *Trama*, por su afinidad con el crítico francés y la significación de las formas de interacción entre propuestas pictóricas, crítica de arte y política en aquel momento en nuestro país, se incluye en el Anexo “Influencia de Pleynet en la teorización de la pintura en España: el grupo de *Trama*”.

En el tercer capítulo, bajo el epígrafe 3. LA DESAPARICIÓN DEL CUADRO EN TORNO A LA CRISIS DE LA MODERNIDAD, exponemos los cambios acaecidos a raíz de la crisis de tal periodo, ahondando en asuntos como el problema de la historicidad, cuestión manifestada por Pleynet. El exceso de historicidad en el arte se contempla, por este autor, como uno de los problemas de la producción pictórica, en cuanto a que “el pintor se verá arrastrado en una persecución de la «originalidad» (...) desde entonces esencialmente repetitiva (...)”²⁴.

Igualmente en su opinión, en las manifestaciones de la búsqueda de esa originalidad se detecta una inquietud en cuanto a la contemporaneidad o eficacia de dicha producción, lo que es legible en la pintura como intención “de acabar con algo”. Se producen así “olas sucesivas de movimientos” que, aunque puedan adquirir formas más o menos espectaculares, con ello no se resuelve una constante real que se presenta como problema objetivo de la pintura en las seis décadas transcurridas del siglo XX: la desaparición del cuadro. En relación con estos presupuestos se plantea en este tercer capítulo una revisión de esta trayectoria, en la que hemos observado un proceso de *descentramiento* del cuadro ya desde el desarrollo de las primeras vanguardias artísticas, que se corresponde con el de la desaparición del cuadro como *objeto real* sobre el que insisten las reiteradas enunciaciones de la muerte del arte.

Respecto al cuarto y último capítulo, enunciado como 4. ARTE CONTEMPORÁNEO Y DESAPARICIÓN DEL CUADRO, consideramos la pregunta que se hace de Pleynet en 1968 sobre si no son las novedades más o menos espectaculares o especulativas, que se presentan en la desaparición del cuadro, una forma de desplazar el orden del problema planteado por la historia de la pintura en lo transcurrido del siglo XX, refiriéndose a la especificidad de la pintura y a la realidad objetiva de su inscripción en lo social.

A fin de dar respuesta a esta cuestión, se abordan las prácticas artísticas de la posmodernidad desde el planteamiento de la desaparición del cuadro, si bien al considerar las posiciones neoconservaduristas y postestructuralistas, estimamos que en relación con el tema planteado, a día de hoy, debe dirigirse la atención más que a los trabajos desarrollados desde la autoreferencialidad en un modelo afirmativo que sería el primer caso, a aquéllos en los que el *cuadro* es entendido desde prácticas interdisciplinarias que actúan mediante su descentramiento y en su inscripción en lo social, y que, por cuanto hacen uso de conceptos que se ubican fuera

Arte en el siglo XX, vol. I, Bilbao, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 1994, pp.115-129.

²⁴ M. Pleynet: “Desaparición del cuadro”, *op.cit.*, p.198.

de la centralidad del cuadro como objeto real, lo configuran como objeto de conocimiento. El objeto último del capítulo es, en resumen, aproximarnos a las prácticas artísticas contemporáneas desde las particulares condiciones que se plantean en la investigación.

Finalmente, tras el desarrollo de los cuatro capítulos, se han incluido una conclusiones con las que se pretende dejar constancia de los resultados de las hipótesis planteadas.

1. EL CUADRO “TAL COMO LO CONOCEMOS”

1. EL CUADRO “TAL COMO LO CONOCEMOS”

Tableau: imagen o representación de una cosa hecha por un pintor con sus pinceles y sus colores. Los cuadros pintados sobre tela son más cómodos para el transporte (...). La más bella de las curiosidades es la de los cuadros.

Furetière, *Dictionnaire Universel*, 1690.

En 1968, el teórico francés Marcelyn Pleynet formula la pregunta “¿es la desaparición del cuadro (marco) tal como lo conocemos?”²⁵, de la que se puede inferir que entendía tal desaparición como un hecho en aquél momento, situando este autor el inicio de tal proceso a principios del siglo XX. No obstante, los fundamentos de las transformaciones que orbitan en torno a la desaparición del cuadro los hallamos muy anteriormente. Con la finalidad de trazar en qué forma dichos cambios afectaron al cuadro, consideramos pertinente generar un esbozo previo de los condicionantes que de forma más directa intervinieron en su configuración, y se plantea la noción de dispositivo como herramienta teórica con la que cerramos el presente capítulo. Por tanto, antes de abordar la desaparición del cuadro, iniciamos la investigación aportando algunas pautas sobre los determinantes que lo conformaron en su proceso de aparición.

1.1. La aparición del cuadro. De la función sacra de la imagen a la función profana

Al tomar como punto de partida la aparición del cuadro, sobre ésta resulta revelador el trabajo que, con motivo de su tesis doctoral, realiza en 1989 el historiador Víctor I. Stoichita, publicado en 1993 bajo el título *L’instauration du tableau. Métapeinture à l’aube des temps modernes*. Dicho trabajo es actualizado en 2000 para la edición española²⁶, que es la que ha sido manejada a lo largo de esta investigación, y en su prefacio, el autor plantea la simetría entre los procesos de aparición del cuadro y de su desaparición en estos términos: “Este libro dedicado a la aparición del cuadro se ha escrito precisamente en la época en que su desaparición empieza a ser evidente”²⁷.

De las palabras de Stoichita podemos deducir que el discurso histórico-estético en el que sustenta sus argumentos sobre la invención del cuadro, no mantiene su vigencia a la hora de abordar las nuevas prácticas artísticas, en las que la desaparición de aquél parece ponerse de manifiesto al diluirse o transformarse las condiciones que afectaban de forma directa a la producción, recepción y distribución del mismo. Por ello, resulta fundamental situarnos en las condiciones que produjeron dicha invención, al objeto de definir los términos en los que se plantea la desaparición del cuadro.

Conforme a lo expuesto, contemplamos la aparición del cuadro en la doble vertiente desde la que Stoichita plantea su discurso. Así, examina desde una perspectiva histórica el decisivo proceso de transformación de la

²⁵ M. Pleynet: “Desaparición del cuadro”, *op.cit.*, p.205.

²⁶ V. Stoichita: *La invención del cuadro.*, *op.cit.*

²⁷ *Ibidem*, p.7.

imagen en los siglos XVI y XVII, mientras que desde un punto de vista estético, si bien el propio autor aclara que su investigación no tiene por tema central la “pintura en sí misma”²⁸, se designa un horizonte en el que el nacimiento de la concepción moderna de la imagen, la toma de conciencia de la pintura y la aparición de la imagen del artista presentan la invención del cuadro como fruto de todo ello. Conocer cómo se plantean tales escenarios será necesario al objeto de “sacar a la luz el proceso mediante el cual el trabajo metapictórico engendró la condición moderna del arte”²⁹.

No obstante, antes de continuar ahondando en las tesis de Stoichita, resulta pertinente aclarar algunas objeciones planteadas a su estudio por historiadores coetáneos del autor, en las que se alude al carácter sesgado de aquél al otorgar a Italia³⁰ un exiguo papel en la historia del cuadro. Del mismo modo, se deben señalar las razones por aquél aducidas ante lo que considera ausencias parciales, pues su intención de no desbordar el documento haciéndolo excesivamente voluminoso, no supone que tal aspecto haya quedado desatendido, ya que, con las aportaciones de algunos trabajos entonces recientes³¹, a su juicio, se cubren las posibles lagunas. De esta forma, indica que su propósito al centrarse en tal ámbito, es:

(...) seguir un itinerario con cierta coherencia y específica complejidad, dado que –como este libro trata de demostrar– es en esta zona de Europa donde el discurso metapictórico, esto es, la problemática de la pintura en sí misma, la crisis del estatus de la imagen religiosa y, finalmente, la crisis del cuadro en sí, se ven involucrados de manera determinante para el resto del contexto europeo, y en especial para el español.³²

Argumento éste que clarifica sus intereses y avala la pertinencia de su estudio como punto de partida de nuestra investigación. De acuerdo con la tesis de Stoichita de que la aparición del cuadro es el resultado de la transformación esencial de la imagen desencadenada a partir de la revolución iconoclasta y, teniendo en cuenta que, tanto el ámbito geográfico de la práctica pictórica elegida por el autor —un norte de Europa neurálgico en la reforma y sintomático de la incipiente sociedad moderna—, como el periodo que contempla —desde el año 1522, en el que se produjo la revuelta iconoclasta de Wittenberg, hasta 1675, año de la creación de un cuadro que representa el revés de un lienzo sobre bastidor, de Gijbrechts—, de su discurso se pueden inferir determinaciones que resultan particularmente significativas para la presente investigación, por cuanto están

28 Al hacer uso de esta expresión, Stoichita remite a la obra *Parallèles des Anciens des Modernes en ce qui regarde les Arts et les Sciences*, de 1688, en la que Charles Perrault planteó una controvertida crítica a los sistemas tradicionales de enfocar el arte y las ciencias, en defensa de la pintura como arte.

29 V. Stoichita: *La invención del cuadro*, op.cit., p.10.

30 “Svetlana Alpers ha apuntado recientemente que al menos el arte holandés del siglo XVII siguió un camino diferente al de su equivalente italiano. Menos insistente en un punto de observación estático, «monocular», no tan entregado a la pirámide invertida del otro lado de la ventana, y más escéptico sobre la importancia de la forma geométrica, la pintura del Norte buscaba más bien describir las texturas y los colores de un mundo de superficies planas y opacas. Movido por el impulso de cartografiar ese mundo en dos dimensiones más que de representarlo en una tridimensionalidad ilusoria, y tolerando la intrusión de inscripciones verbales en imágenes aparentemente realistas, el arte holandés aceptó la materialidad del lienzo y de la pincelada con mayor presteza que el italiano (...) En consecuencia fue mucho menos jerárquico en su negativa a privilegiar el foco en profundidad sobre la textura de la superficie, mucho más «democrático» en su atención idéntica a todo el lienzo”. Martin Jay: *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, Madrid, Akal, 2007, p.53.

31 De los que destaca, en concreto, la tesis doctoral de Klaus Krüger, presentada en Berlín en 1997, con el título de *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren Studien zur ästhetischen Illusion in der italienischen Kunst der Frühen Neuzeit*, (traducción al inglés *Unveiling the Invisible. Image and Aesthetic Illusion in Early Modern Italy*, New York, Zone Books, 2008).

32 V. Stoichita: *La invención del cuadro*, op.cit., p.8.

vinculadas a los procesos que dieron lugar a condiciones que conciernen al objeto de esta tesis y que justifican tomar, como texto angular de la aparición del cuadro, el planteamiento de Stoichita.

En relación a su contenido, resultan de especial interés las estrategias en el tratamiento de la imagen, denominadas por el historiador como “imagen desdoblada” y “ensamblaje”. Respecto a la primera de ellas, el autor señala que es la transformación que resulta de las contradicciones que plantea la imagen religiosa en su andadura hacia la imagen pictórica moderna. Mientras que la segunda, el “ensamblaje”, surge desde el planteamiento de la imagen religiosa que, en un contexto dialéctico, se debate entre lo antiguo y lo moderno, así como de la problemática de su proceso combinatorio fruto del fenómeno del coleccionismo, que incorpora a la imagen lo que llama un “engranaje intertextual”. Asimismo, vemos pertinente seguir el recorrido que realiza por el campo visual de los siglos XVI y XVII, con la importancia de la óptica cartesiana entonces, y finalmente tratar la aparición de la figura del artista y la tematización de la pintura a través de la “autoproyección” del pintor en la imagen. El proceso que abarca su trabajo, que no es sino de autoconciencia de la imagen, dice Stoichita que tiene “visos de ser una gran aventura cuya trayectoria multiforme e intrincada se confunde en última instancia con el nacimiento del cuadro”³³.

Sobre el escenario anteriormente planteado, reconoceremos la imagen como entidad sobre la que operan transformaciones significativas que la sitúan en un nuevo estatus, y cuyas manifestaciones vienen dadas por la directa implicación de las de culto en la problemática de la representación y de la concepción moderna del arte, que apreciaremos en la aparición de una nueva función profana de la imagen pictórica y en el uso de diferentes estrategias en su producción. Ello conlleva la incorporación de un valor de cambio de dicha imagen a su anterior valor de uso, lo que conduce a considerarla en su instalación en el soporte *cuadro* como objeto real en cuanto mercancía, analizando su incorporación al sistema «moderno» de organización económica y social, cuya evidencia se observa en el fenómeno del coleccionismo. Además, se advierte cómo la inclusión de la figura del pintor y del escenario de su trabajo en sus obras, implica un sistema de subjetivación del artista que, poco a poco, tomará un papel más relevante.

1.2. La imagen de culto

La imagen religiosa asume un nuevo estatus a partir del siglo XVI que supone un cambio esencial respecto a su anterior función de culto³⁴ del periodo medieval. Su transformación se produce a raíz de los enfrentamientos iconoclastas de ese siglo, en los que “No es el arte en sí, ni la pintura sin más lo que constituye el objeto de la revuelta iconoclasta. Esta revuelta apunta directamente hacia la imagen que tiene una función precisa, esto es, la imagen ligada al culto cristiano, situada en un contexto muy concreto (la iglesia) y destinada a una recepción paraestética (adoración o veneración)”³⁵.

Precisamente el problema de la imagen en el cristianismo del medievo es ampliamente estudiado por Hans

³³ *Ibidem*, p.257.

³⁴ Las referencias a la función del culto conciernen a la imagen medieval que se desenvuelve en el ámbito cristiano. Esta imagen coexiste con imágenes que cumplen otras funciones, como pueden ser las meramente ilustrativas de los códices. Sin embargo, la transformación sustancial que da lugar a la concepción moderna del arte a comienzos de la edad moderna se origina como consecuencia de la situación de la imagen religiosa.

³⁵ V. Stoichita: *La invención del cuadro*, *op.cit.*, p.95.

Belting³⁶, autor que nos sitúa primeramente en dos tipos de imágenes religiosas con funciones muy distintas, pues mientras la *imago* “normalmente representaba a una persona y era tratada por esa misma razón como tal convirtiéndose en un objeto privilegiado de la práctica religiosa”³⁷, la *historia* ofrece visualmente la narración de los textos sagrados. La función de culto pertenece al primer tipo de imágenes, de las que consideramos algunos rasgos que identifican los cambios producidos.

Respecto a la formación de la imagen de culto cristiana, se debe señalar que parte de un rechazo inicial y categórico de las imágenes religiosas por considerarlas “la expresión visible de la idolatría pagana”³⁸, reforzado por la Ley mosaica que prohíbe cualquier representación de Dios en imágenes. Los primeros pronunciamientos respecto al uso de la imagen datan del siglo IV, coincidiendo con la proclamación del Cristianismo como religión oficial del Imperio por Constantino I y muestran, de forma significativa, una preocupación por el poder de las imágenes que justifica su oposición: “Levantad imágenes y veréis cómo las costumbres de los paganos hacen el resto”³⁹. Por esa época, bajo el mismo clima de inquietud por la influencia que la imagen ejerce sobre los que la contemplan, el Concilio de Elvira de 306 d. C. estableció: “Que no se hagan pinturas para la iglesia. Se decidió que no debe haber pinturas en la iglesia a fin de que aquello que se honra y adora no se vea pintado en las paredes”⁴⁰.

Ya en el siglo VI se constata el uso de imágenes religiosas de las que señalamos la de *María de Jerusalén*, enviada a Constantinopla por la familia imperial de Oriente y significativa por ser la primera de un nuevo género, dado que se aseguraba que había sido pintada por el propio San Lucas habiendo posado, en vida, la Madre de Dios. Esta nueva forma de imagen viene acompañada de las primeras reflexiones sobre su valor, del que entonces se destacaba como más relevante la función pedagógica:

Desde el punto de vista del obispo Hipacio de Éfeso, las imágenes debían adoctrinar y convertir a la fe cristiana sólo a aquellos que lo necesitaban, la gente sencilla e inculta. Las imágenes como la Biblia de los analfabetos: éste sería el núcleo de la doctrina oficial de la Iglesia romana.⁴¹

Según sea el ámbito en que se produce el culto, la imagen presenta diferentes condiciones. Así, la tradición antigua del uso de las imágenes funerarias tiene proyección en el cristianismo en las imágenes de los santos, que nacen como adaptación del culto a los muertos y a los héroes. La Iglesia tiene una actitud permisiva

36 Hans Belting: *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*, Madrid, Akal, 2009.

37 H. Belting: *Imagen y culto, op.cit.*, p.5.

38 En sus comienzos, la Iglesia cristiana no tenía ninguna imagen, ni incluía estatua de la divinidad, y como centro de culto presentaba la *mensa*, o mesa de celebración del “sacrificio”. En el texto bíblico se recogen numerosas prohibiciones respecto a las imágenes. Sirvan de ejemplo: “No te esculpirás estatua ni figura alguna de las cosas que hay arriba en el cielo, ó acá en la tierra, ó se mantienen en las aguas más abajo de la tierra” (*Deuteronomio*: V,8); “No las adorarás, ni les darás culto: porque yo soy el Señor Dios tuyo, Dios zeloso que castigo en los hijos la maldad de los padres hasta la tercera y cuarta generación de lo que me aborrecen” (*Deuteronomio* V,9). La sagrada Biblia nuevamente traducida de la Vulgata latina al español Tomo I, Segunda Edición, Madrid, Editado por Félix Torrent Amat, 1832, p.446.

39 La cita es de Epifano de Salamis (†403), obispo de Salamina. Ernst Kitzinger, “The Cult of images in the age before Iconoclasm”, *Dumbarton Oaks Papers*, 1976, pp.86 y ss.

40 David H. Koch: *Arte Medieval I. Alta Edad Media y Bizancio*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982, p.49.

41 H. Belting: *Imagen y culto, op.cit.*, p.196.

respecto a la imágenes conmemorativas de los difuntos en los sepulcros, que coincide con la época en que el cristianismo se constituye en la religión del Imperio, por lo que, en opinión de Belting, con el importante aumento del número de adeptos, es muy posible que a ello se debiera la flexibilización de las restricciones al uso de las imágenes. Tanto el icono funerario como los retratos de los santos participan de la honra y la memoria de un difunto, pero el culto que reciben es diferente, pues el homenaje funerario se practica en un ámbito privado o comunitario, mientras que la imagen de los santos conduce a la veneración pública y oficial aprobada por la Iglesia⁴². La imagen de los santos también prepara la recepción del icono en el culto cristiano. Como "imagen sobre tabla antigua que sobrevivió al arte de la Antigüedad"⁴³, el icono es la herencia del retrato antiguo, pero es la imagen de un santo y por ello se la venera, porque representa a una persona venerada.

En cuanto a la imagen del emperador, el culto ceremonial se conoce desde el Imperio romano cristiano en el siglo III en la época de Diocleciano, que establece las normas que lo fundamentan en una larga vigencia. Las formas de representación son la estatua, que generalmente se sitúa en espacios públicos, y también las imágenes sobre tabla, que eran símbolos de su presencia. Este culto asigna a la persona y a la efigie el mismo rango, por lo que recibían los mismos honores que correspondían al emperador. La posterior introducción en el culto de la imagen de Cristo surge por asociación con la imagen del emperador, cuya veneración está ya establecida.

Señalar por último la presencia de las imágenes votivas, de las que Belting trata como ejemplo los mosaicos del siglo VI de la Iglesia de San Demetrio en Salónica. En ellas, el Santo está representado con la particularidad de que, en la propia imagen de culto, aparece como orante junto a personas que piden o quedan bajo su protección. En relación con este tipo de imágenes más antiguas que expresan veneración, la imagen cambia de sentido para expresar un ruego. Son imágenes donadas por las personas que aparecen representadas, como exvoto ofrecido al santo, con el que formulan el ruego que figura también en la inscripción⁴⁴.

1.3. El nuevo estatus de la imagen

Los replanteamientos sobre las imágenes de culto cristianas que se sucedieron a lo largo de la Edad Media alcanzan el grado máximo de tensión entre su negación y exaltación con las revueltas iconoclastas del siglo XVI, que explicitan la fuerza de persuasión y el valor propagandístico de la imagen. Puede considerarse que, a raíz de tales actos de destrucción, comienza una época en la que se produce la pérdida del poder de la imagen y ésta recibe nuevo valor como obra de arte. Ello supone la recuperación de una función profana y la necesidad de nuevos principios para la representación, a lo que se suma la modificación sustancial que implicó el desplazamiento al nuevo soporte del lienzo y el uso de distintas estrategias en el tratamiento de la imagen pictórica.

42 "Este proceso estaba en manos de la comunidad y podía justificarse mediante milagros, si es que el difunto no había adquirido ese derecho al culto en calidad de mártir. La imagen podía seguir la estela de esta transformación, participando, junto con el difunto representado, de las honras conmemorativas, a las que la imagen misma servía de acicate y de las que ella, a su vez, también recibía impulsos". H. Belting, *Imagen y culto*, op.cit., p.117.

43 *Ibidem*, p.107.

44 Belting se refiere en el punto 5.3. "Imagen de culto e imagen votiva" a este tipo de imágenes. *Ibidem*, pp.117-121.



De Beeldenstorm, 20 augustus 1566, Frans Hogenberg. Rijksprentenkabinet, Amsterdam.

La función profana

La realidad de la temprana Edad Moderna es el marco en el que se desarrolla la función profana de la imagen, que supone el comienzo de un periodo de empirismo de la misma. En relación con la era anterior sostiene Belting que los teólogos localizaban la imagen visual casi exclusivamente en la idea, pues era así como podían definirla con sustancia teológica. La consecuencia fue la desvalorización de la práctica y que las imágenes, “desnudadas de las huellas de sus usos”⁴⁵, quedaran reducidas a una misma finalidad, la de administrar el contenido de la fe que la teología de las imágenes exigía.

La asignación a las imágenes de una función sagrada por la Iglesia, que las instrumentaliza para el adoctrinamiento, les confiere un poder que lleva a provocar contiendas. La controversia sobre las imágenes —que en sus inicios data ya del año 725 con León III— y las exhortaciones al pueblo para que no veneren las imágenes, en sus vicisitudes más violentas muestran la complejidad de un entramado de conflictos de poder. Y no es distinto en el caso de los detractores de las imágenes en el siglo XVI, pues la Reforma y la Contrarreforma son movimientos que pretenden el poder eclesiástico establecido⁴⁶. En el contexto de estas pugnas, la imagen reclama la autonomía de la religión y una nueva función.

⁴⁵ *Ibidem*, p.12.

⁴⁶ Lo que posteriormente da lugar a la aparición de otras comunidades cristianas, como la anglicana, presbiteriana y en particular, por lo que al tema que sigue interesa, la Iglesia Luterana.

Encontramos claras muestras de la consolidación de la nueva función profana de la imagen desde la revuelta iconoclasta de 1522, que la sitúa en el umbral de un estatus aún por configurar, muy distinto del que la adscribe a la función de culto y al dominio institucional de la Iglesia cristiana en el medievo occidental. Es el comienzo del periodo de la *era del arte*, en la que Belting considera que el arte "surge a partir de la crisis de la vieja imagen y su nueva valoración como obra de arte en el Renacimiento (...)"⁴⁷.

Con respecto a los sucesos de 1522 en la ciudad de Wittenberg, es oportuno mencionar ciertos acontecimientos previos a tal fecha, relacionados con esa localidad, por ser representativos de las contradicciones de la época que concurren en la imagen, de la que su proceso de transformación es, en parte, reflejo. Considerar estos hechos permite relacionar los conflictos en torno a las cuestiones religiosas y políticas del momento con la manera en que la imagen asume una nueva función profana.

En este sentido, la figura de Lutero y su conexión con dicha ciudad resultan significativas por su aportación al entorno de la revuelta iconoclasta. Wittenberg es el lugar donde, a principios del XVI, Lutero enseña en su entonces recién fundada Universidad que hoy lleva su nombre⁴⁸, en la que habiendo obtenido el grado de doctor y la cátedra en Teología bíblica, se ve directamente implicado en la revolución académica que supuso, para los estudios del momento, el desplazamiento de Aristóteles y los últimos escolásticos por San Agustín y los Padres, un programa que se impone en el curso de 1516/17. Es precisamente en 1517 cuando clava las *95 tesis* en la puerta de la Iglesia de Todos los Santos, y a donde regresa⁴⁹ para reconducir la situación provocada en la revuelta de los iconoclastas de 1522 por el movimiento reformista radical, que encabeza su antiguo compañero, Andreas Karlstadt. La posición de Lutero en el pronunciamiento público de 1517 sobre las indulgencias —con motivo del escándalo de la promulgación del jubileo en Alemania para sufragar los dispendios del arzobispo de Maguncia, bajo una iniciativa de reconstrucción de la Iglesia de San Pedro en Roma— muestra la importancia de un desafío a la autoridad de la Iglesia cada vez mayor.

De esta forma, en lo que respecta al problema de la prohibición de las imágenes religiosas, la importancia de Lutero se debe a su desacuerdo con aquellos que las destruyen, pronunciándose, según la interpretación que hace Belting de su argumento, en esta forma:

Hay dos tipos de imágenes. Dios no hablaba de todas las imágenes, sino solo de aquellas que "se sitúan en el lugar de Dios". Y por ello Dios prohíbe en el Antiguo Testamento solo las imágenes de culto. Éstas, según Lutero, deben seguir prohibidas, o, mejor dicho, deben perder su función. Al fin y al cabo, lo que el observador hace con la imagen es cosa suya, no de la propia imagen.⁵⁰

47 H. Belting: *Imagen y culto*, *op.cit.*, p.5.

48 La institución pública que lleva su nombre es la resultante de la fusión en 1817 entre esta Universidad y la creada en 1694 de Halle, conociéndose como Universidad Martin Luther de Halle-Wittenberg (MLU), con sedes en las dos ciudades de origen.

49 Vuelve a Wittenberg tras ocultarse bajo la protección del príncipe de Sajonia Federico el Sabio, por la bula papal contra él. S.G.F. Brandon: *Diccionario de religiones comparadas*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1975, vol.II, pp.950-951.

50 H. Belting, *Imagen y culto*, *op.cit.*, p.607.

Esta distinción entre dos tipos de imágenes y la especificación de que las de culto, más que seguir prohibidas deben cambiar de función, es elocuente del reconocimiento del teólogo reformador a la imagen en una nueva función profana. Como indica Stoichita, esta neutralización apoyada por Lutero supone un proceso de descontextualización de la antigua imagen, en el sentido de que “lo que funcionaba como ídolo en una iglesia es contemplado como obra de arte en un ambiente seglar”⁵¹, de lo que da muestra la incorporación a las colecciones privadas de los retablos o trípticos procedentes de la expoliación de las iglesias⁵². Desde el contexto histórico, se ve la forma en que se asume la transición de la imagen a su función profana por los propios promotores de la Reforma, cuestión que también se pone de manifiesto con otro de los actores principales que intervienen directamente en su ideario: Calvino, quien escribe “Queda pues que se pinten o se figuren sólo las cosas que se perciben con los ojos, y que la majestad de Dios, que no se puede ver con los ojos, no se contamine con efigies perversas e indecentes”⁵³.

Este periodo de enfrentamiento por intereses políticos lo es no sólo entre sectores eclesiásticos, sino entre Papado e Imperio, entre la autoridad religiosa y la laica, en el que “la unidad inestable medieval sufre fragmentaciones, tanto por el surgimiento de nacionalismos poderosos (...), como por la convicción de la existencia de un derecho natural que empieza a subsistir sin necesidad de la autoridad positiva de la Iglesia”⁵⁴. Y ello se traduce en un nuevo contexto para las imágenes con temas no religiosos, que ya pueden ser abiertamente planteadas, pero también para las imágenes religiosas que, despojadas del culto que hasta entonces las ampara, encuentran un nuevo cometido en las colecciones de arte. En este paso de la imagen de la función de culto a la función profana, podemos referirnos al término *profanación* en el sentido que propone Giorgio Agamben citando a Trebacio: “En este sentido, es profano aquello que, después de lo sagrado o religioso que era, se encuentra restituido al uso y la propiedad de los hombres”⁵⁵.

Principios de la representación

La restitución de la imagen «al libre uso de los hombres» a comienzos de la Edad Moderna, plantea una nueva problemática de su función en la representación. La imagen, liberada del dogma eclesiástico tiene ahora como objeto la realidad observada, y de ahí la búsqueda de referentes que permitan el desarrollo de otros principios para su representación. Ello sucede de forma unitaria con los restantes ámbitos del conocimiento,

51 V. Stoichita: *La invención del cuadro*, op.cit., p.96.

52 Van Mander recoge en su *Schilder-boeck* (Libro del artista), publicado en 1604, numerosos ejemplos. Karel van Mander: *Vidas de pintores flamencos*, Madrid, Editorial Casimiro Libros, 2012.

53 Juan Calvino: *Institution de la Religion Chrétienne*, París, Benoît, 1957, p.35 (versión en castellano como *Institución de la religión cristiana*, Madrid, Visor, 2003). Citado en H. Belting: *Imagen y culto...*, op.cit., p.98.

54 Salvador Castellote: *Reformas y Contrarreformas en la Europa del siglo XVI*, Madrid, Akal, 1997, p.11.

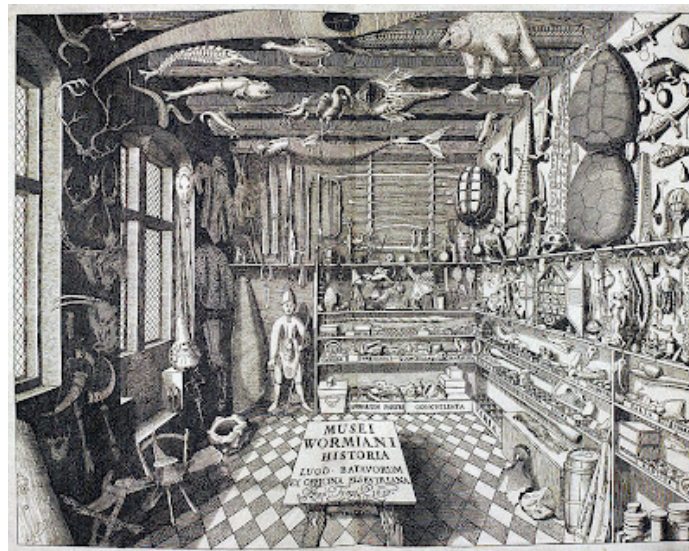
55 “Según el derecho romano las cosas que, de una manera u otra, pertenecen a los dioses, serían sagradas o religiosas. Como tales, se ven sustraídas del libre uso y del comercio de los hombres, y no se pueden vender, darlas en préstamo ni cederlas en usufructo o ponerlas en servidumbre. Sería sacrilegio violar o transgredir esta indisponibilidad especial reservada a los dioses del cielo (los llamaremos «sagrados») o a aquellos de los infiernos (a éstos les diremos simplemente «religiosos»). Mientras que consagrar (*sacrare*) designaría la salida de las cosas de la esfera del derecho humano, profanar significaría, por el contrario, su restitución al libre uso de los hombres”. Giorgio Agamben: “¿Qué es un dispositivo?”, *Sociológica*, vol.26, nº 73, Mayo/agosto 2011, p.260 (Edición francesa “Qu’est-ce qu’un dispositif?”, París, Editions Payot&Rivages, 2007).

<http://www.revistasociologica.com.mx/pdf/7310.pdf> (Consultado 05/4/2013).

para los que la *semejanza* se muestra como fundamento del saber y de las formas de adquirirlo. En este sentido, se pronuncia Michel Foucault en su conocido estudio sobre las formas del saber⁵⁶:

Hasta finales del siglo XVI, la semejanza ha desempeñado un papel constructivo en el saber de la cultura occidental. En gran parte, fue ella la que guió la exégesis e interpretación de los textos; la que organizó el juego de los símbolos, permitió el conocimiento de las cosas visibles e invisibles, dirigió el arte de representarlas. (...) La pintura imitaba el espacio y la representación –ya fuera fiesta o saber– se daba como repetición: teatro de la vida o espejo del mundo, he ahí el título de cualquier lenguaje, su manera de anunciarse y de formular su derecho a hablar.⁵⁷

Conviene aclarar que, como señala Thomas Mitchell⁵⁸, el término *semejanza* utilizado en la tradición cristiana y del que ya desde el comienzo del texto sagrado, con la creación del hombre, encontramos contancia en la expresión «a imagen y semejanza» de Dios, tiene un sentido muy distinto del que correspondería a su interpretación relacionada con el de *figura*, que es el que interviene en el nuevo orden de la representación. En su asociación con el término *imago* en aquel contexto, la *semejanza* debe comprenderse como semejanza espiritual, concepto general y abstracto.



Frontispicio de *Musei Wormiani Historia*, mostrando el cuarto de maravillas de Worm. Grabado del catálogo *Museum Wormianum*, 1655

56 En relación a cómo se pensaba la similitud a fines del siglo XVI y cómo se podían organizar las figuras del saber, Foucault señala las figuras principales que prescriben sus articulaciones al saber de la semejanza, y que son, como asevera el autor con toda certeza, esenciales. Así, alude a la *convenientia*, la *aemulatio*, la *analogía*, y la *simpatía*, en su ensayo "La prosa del mundo". Refiriéndose a las cuatro signaturas indica que "(...) nos dicen cómo ha de replegarse el mundo sobre sí mismo, duplicarse, reflejarse, o encadenarse, para que las cosas puedan asemejarse. Nos dicen cuáles son los caminos de la similitud y por dónde pasan; no dónde está ni cómo se la ve, ni por qué marca se la reconoce". Michel Foucault: *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI, 1982, p.34.

57 Michel Foucault: *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI, 1982, p.26.

58 William J. Thomas Mitchell: *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago & Londres, The University of Chicago Press, 1986.

El espíritu que rige el conocimiento en esta época es la *curiositas* o afán por saber⁵⁹. Anteriormente, este afán por saber aparece reprobado en la literatura teológica del medievo al considerarse que la *curiositas* se ejercía en la búsqueda de lo nuevo y en un “regocijo” en los descubrimientos propios⁶⁰. Bajo estas prevenciones, las ideas científicas y filosóficas de la antigüedad clásica se silenciaban y las cuestiones que en relación con ellas se planteaban, quedaban al arbitrio de las interpretaciones de la Iglesia dirigidas a ofrecer soluciones de unidad entre aquéllas y la doctrina cristiana⁶¹. De ahí la importancia de la recuperación de los textos clásicos en la Edad Moderna a los que nos referimos en lo que respecta a la problemática de la representación.

En este sentido señalamos la relevancia de la reaparición de obras como la Historia Natural de Plinio el Viejo, a la que contribuyeron las diferentes ediciones de los siglos XV y XVI, desde la veneciana de 1469 hasta la de Lyon impulsada por Dalechamp en 1587 y, entre ambas, destaca la impulsada por Erasmo y realizada en Basilea en 1525 por su oportuna influencia en la renovación estética de la imagen —dicho autor del siglo I d. C. dedica la última parte de la obra a los metales, los colores y las piedras, pudiendo considerarse también como el primer libro de «historia del arte» escrito en la antigüedad.

No debe pasar desapercibida la conexión entre la naturaleza y el arte que la inclusión en la obra de otros saberes relacionados con este último pone de manifiesto, ni tampoco la identidad entre naturaleza y vida que significa el estudio de la historia natural, de ahí que “los textos artísticos podrían considerarse la ejemplificación material del uso de los elementos de la naturaleza”⁶². De esta forma, la manera de abordar el arte no es ajena a la manera que los clásicos tenían de entenderlo, y donde predominaban los cánones que se caracterizan “por un gusto por la imitación de la naturaleza”⁶³.

Sobre lo expuesto, sirva de ejemplo el relato de Plinio en el que deja constancia del valor de las pinturas por su semejanza con la realidad. Del mismo modo, sobre pinturas del siglo V a. C. y en relación al grado que alcanzaban de realismo, este autor ensalza la forma en que llegaban a “engañar a los seres vivos: así, por

59 De ello dan fe tanto los inventarios como las representaciones de los *gabinetes de curiosidades*. Entre los más famosos de la época encontramos el *Museo del Ferrante Imperato* en Nápoles, de los más visitados por los estudiosos de principios de siglo XVI, y también el del *Collegio Romano*, que poseía una de las colecciones con mayor número y diversidad de “maravillas”, iniciada por el jesuita Athanasius Kircher y ampliada por la donación de la poseída por Alfonso Donnini, que fue expuesta al público en 1651 (John W. O’Malley: *The Jesuits. Culturs, sciencies, and the Arts. 1540-1773*, Toronto, Univerty of Toronto Press, 1999) Señalamos también la famosa colección de Ole Worm creada en Copenhage en 1654, cuyo catálogo fue publicado después de su muerte y del que la imagen conocida como *Frontispicio de Musei Wormiani Historia* tuvo gran difusión.

60 Como ejemplo, el texto de San Agustín: “(...) Estos son los principios capitales de la iniquidad. Se derivan de la desordenada concupiscencia de dominar, de ver y de sentir”. (San Agustín: *Confesiones* III, 8, 2, p.32. http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca_digital/libros/S/, (consultado 5/4/2013). Casi diez siglos más tarde, el dominio de la ciencia y la visión del mundo sensible se convierten en motor del conocimiento moderno. Cfr. Patrick Gerard Walsh: “The Rights and Wrongs of Curiosity (Plutarch to Augustine)”, *Greece & Rome* (Second Series), n. 35, 1988, pp.73-85.

61 Si bien se conoce que desde el siglo II, se diferencia entre la curiosidad orientada a adquirir conocimiento y la considerada “malsana”. Los no iniciados en el saber —la mayor parte de la población—, de ejercer la curiosidad lo hacían abocados a esta última, condenada tanto en la forma de la *curiositas profanorum*, por medio de la cual se intenta descubrir los misterios divinos, como en la *curiositas temeraria* que, relacionada con la magia y la hechicería, se considera impiedad del que se deja llevar por ella. Un texto de ese mismo siglo, de Apuleyo de Madaura, titulado *Las metamorfosis o el Asno de Oro*, refleja este espíritu en su relato de las peripecias del personaje principal, que llevado por la *curiositas* es convertido en asno. Lucio Apuleyo: *Las Metamorfosis o El Asno de Oro. Obra completa* (Introducción, texto latino, traducción y notas de Juan Martos), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2003.

62 Plinio: *Textos de Historia del Arte*, Madrid, A.Machado Libros, 2001, p.17.

63 *Ibidem*, p.20.

ejemplo, las uvas de Zeuxis que vienen a picar los pájaros, o las tejas de un decorado de teatro en el que unos cuervos vinieron a posarse (...)”⁶⁴. Igualmente al describir la confusión que produjo al propio Zeuxis el cuadro de Parrasio, cuando “se apresuró a quitar al fin la tela para mostrar la pintura, y al darse cuenta de su error, con ingenua vergüenza concedió la palma a su rival, porque el había engañado a los pájaros, pero Parrasio le había engañado a él, que era artista.”⁶⁵.

Otro de los principios que interesan para comprender la nueva función de la imagen es el *ars memoriae*, que también hunde sus raíces en el apogeo de la Antigua Grecia y que, como arte de organizar la memoria, fundamenta la relación entre memoria emocional e imagen visualizada y, asimismo, la asociación de símbolos, textos e imágenes⁶⁶.

Considerando la época medieval, observamos que sus fuentes documentales muestran frecuentemente el uso de la palabra *memoria*, si bien se tiene que tener en cuenta que lo hacen bajo los parámetros dictados por la función religiosa: “Ya Gregorio Magno decía que la pintura nos conduce, «como la escritura», al recuerdo. «Traer a la memoria»: ésta es, por de pronto, la tarea de la Sagradas Escrituras. En este contexto, la imagen sólo puede secundar esta tarea”⁶⁷.

Sin embargo, con el nuevo estatus, la tarea de la imagen en el restablecimiento de los fundamentos del arte de la memoria está en relación con la formas de conocimiento, de lo que dan cuenta los trabajos de la época, entre los que mencionamos la aportación del monje dominico, escritor y filósofo renacentista Giordano Bruno –que murió en la hoguera en 1600–, al que Frances Yates se refiere como otro “gran recuperador de las artes de la memoria al considerar que el hombre contemporáneo ha de sistematizar el saber antiguo ante la necesidad de producir uno nuevo”⁶⁸. De comienzos del siglo XVII señalamos el manual de Schenckelius sobre la memoria, el más leído en la época indica Stoichita, que aconseja construir un discurso imaginando una estancia en la que se instalan las imágenes mentales correspondientes a las ideas. “Basta evocar en la memoria el aspecto de la habitación con imágenes, con su sucesión y disposición, para tener el esquema mental del discurso”⁶⁹.

Por otra parte, que la realidad observada sea objeto de la nueva imagen tiene también consecuencias en diversas ciencias procedentes del saber clásico que se ven revitalizadas. Nos referimos en concreto a las que tratan la problemática de la visión y a su trascendencia en la representación. Así, ya los estudiosos de la naturaleza de la luz en la antigüedad discrepaban sobre si los rayos luminosos pasaban del ojo al objeto o al contrario, y la solución a esa cuestión ocupa numerosos estudios sobre óptica en los siglos XV y XVI. De éstos señalamos el

64 Ibidem, p.21.

65 Ibidem, p.93.

66 El *Teetos* de Platón contempla la memoria en relación a la pintura con la referencia a la conocida «tablilla de cera», constituida en metáfora de la posición filosófica idealista: “Soc.- Concédeme entonces, en atención al razonamiento, que hay en nuestras almas una tablilla de cera (...) Soc.- Pues bien, digamos que es un don de Mnemósine, la madre de las Musas, y que, si queremos recordar algo que hayamos visto u oído o que hayamos pensado nosotros mismos, aplicando a esta cera las percepciones y pensamientos, los grabamos en ella, como [como] si imprimiéramos el sello de un anillo. Lo que haya quedado grabado lo recordamos y lo sabemos en tanto que permanezca su imagen. Pero lo que se borre o no haya llegado a grabarse lo olvidamos y no lo sabemos”. Platón: *Diálogos*, Madrid, Gredos, 1988, p.276.

67 H.Belting: *Imagen y culto*, op.cit., p.19.

68 Frances Yates: *L'art de la memoire*, Paris, Gallimard, 1975, p.440.

69 V. Stoichita: *La invención del cuadro*, op.cit., p.123.

célebre tratado de Leonardo da Vinci, quien parece inspirarse en los textos de Aristóteles⁷⁰. Por su repercusión en el arte del momento, mencionamos entre los estudios de este humanista el principio de la cámara oscura, del que precisamente se tiene primera noticia en los textos de este filósofo griego y al que se refiere Leonardo en su *Codex Atlanticus* de c. 1600.

De los tratados de la época sobre el tema destacamos el de Keplery el de Descartes, el primero por la incorporación de la visión humana a sus estudios sobre la luz, sentando los principios de la óptica de la Edad Moderna, y el segundo por el tratamiento de su discurso del ojo en el contexto general de su teoría del «método», como muestra que su ensayo científico *La Dióptrica* esté incluido en la obra de 1637 que lleva el explícito título de *Discurso del método para guiar la razón, y buscar la verdad en las ciencias. Más la Dióptrica, los Meteoros y la Geometría, que son las pruebas de este método*⁷¹. La trascendencia de este planteamiento de Descartes está en que supone una revolución que afecta tanto a la manera de pensar como a la manera de ver. Stoichita compara las posiciones de ambos pensadores para distinguir que “Si Kepler elaboró un nuevo modelo de la imagen retiniana, concebida como una pintura, Descartes por su parte, piensa en la recepción de esta imagen-pintura por un ojo distinto del que la produce. Creo que no me equivoco al situar toda una tendencia de la intertextualidad pictórica del siglo XVII bajo el «ojo metódico». El ojo metódico se opone al ojo curioso”⁷². Así, del espíritu de la *curiositas* identificado con los cuadros de gabinete de aficionado, se pasa a la vista metódica de la pintura holandesa del XVII⁷³.

Por su parte, Foucault, con el que iniciamos este apartado sobre el cambio de episteme del pensamiento crítico de Descartes, nos indica que es a principios del siglo XVII cuando “el pensamiento deja de moverse dentro del elemento de la semejanza”⁷⁴, y llega a distintas formas de comparación tras enunciar que la crítica cartesiana “excluye la semejanza como experiencia fundamental y forma primera del saber”, advirtiéndole sobre las consecuencias que ello ha tenido para el pensamiento occidental:

Lo semejante, que durante mucho tiempo había sido una categoría fundamental del saber –a la vez, forma y contenido del conocimiento– se ve disociado en un análisis hecho de términos de identidad y de diferencia, además ya sea indirectamente por intermedio de la medida o directamente y al mismo nivel, la comparación se remite al orden; por último, el papel de la comparación no es ya revelar el ordenamiento del mundo; se la hace de acuerdo con el pensamiento y yendo naturalmente de lo simple a lo complejo. Con esto se modifica en sus disposiciones fundamentales toda la *episteme* de la cultura occidental.⁷⁵

70 Este filósofo es partidario de la primera teoría, según formula en sus principios recogidos en *El Parangón* (subrayamos el sentido de “semejanza” de este término, En el *Tratado de Pintura* de Leonardo encontramos varias notas sugiriendo la correspondencia de lo enunciado por Leonardo con Aristóteles: con la *Lógica* en el uso del concepto “cantidad continua”, de la *Ética* a Nicómano al referirse a las verdaderas ciencias, en *De Anima* al indicar que el ejercicio del ojo es más fiable respecto a los otros sentidos. Leonardo da Vinci: *Tratado de Pintura*, Madrid, Akal, 1998, pp.31, 35, 43.

71 *Discours de la méthode pour bien conduire sa raison, et chercher la vérité dans les sciences. Plus la Dioptrique, les Météores et la Géométrie qui son des essais de cette méthode*. Citado en V. Stoichita, *La invención del cuadro, op.cit.*, p.152.

72 *Ibidem*, p.154.

73 “Parafraseando a Descartes podemos decir que los pintores holandeses son «artesanos que trabajan en obras de precisión, y que tienen el hábito de dirigir atentamente su mirada sobre cada punto adquiriendo con el uso el poder de distinguir a la perfección las cosas más pequeñas y las más sencillas». *Ibidem*, p.155.

74 M. Foucault: *Las palabras y las cosas, op.cit.*, p.57.

75 *Ibidem*, p.61.

Para el hombre del siglo anterior, el siglo XVI, se produce así una modificación consistente en que el dominio empírico en el que "veía anudarse los parentescos, las semejanzas y las afinidades" y donde se entrecruzaban el lenguaje y las cosas "tiene una nueva configuración"⁷⁶. En lo que podemos relacionar más directamente con la actividad pictórica y sus planteamientos, tomamos de las palabras del filósofo respecto a la actividad del espíritu :

(...) no consistirá ya en *relacionar* las cosas entre sí, a partir de la búsqueda de todo aquello que puede revelarse en ellas como un parentesco, una pertenencia y una naturaleza secretamente compartida, sino por el contrario en *discernir*: es decir, en establecer las identidades y después la necesidad del paso a todos los grados que se alejan.⁷⁷

La relación que establece Descartes entre pensamiento y existencia, expresada en su apotegma *cogito ergo sum*, conlleva una importante transformación en las formas del conocimiento, sustentadas a partir de entonces en que "la verdad encuentra su manifestación y su signo en la percepción evidente y definida"⁷⁸ y en concebir el mundo, en su relación con el ser humano como lugar de experimentación y discernimiento.

La imagen mercancía. El coleccionismo privado

La sociedad que inicia la economía de los tiempos modernos no se caracteriza en sus comienzos por presentar importantes cambios en sus estructuras, puesto que "los sectores económicos más importantes —o que al menos afectaban a la mayor parte de la población— a saber, la agricultura, la pequeña industria y el comercio al por menor, permanecieron petrificados en la estructura que había moldeado la edad media"⁷⁹. Así, la agricultura seguiría dominada por el régimen señorial, y la artesanía y el comercio continuarían en el marco cooperativo gremial aunque, no obstante, se producen algunos fenómenos que alteraron el contexto económico, tales como el mercantilismo y el protestantismo.

Desde finales del siglo XV comienzan las grandes expediciones que establecen relaciones comerciales con asentamientos permanentes en la India y el Nuevo Mundo, donde la influencia de las concepciones mercantilistas es la que impulsa a los países a la conquista de territorios y sus riquezas: oro y otros metales preciosos, especias, seda, azúcar, algodón y otros muchos productos con los que comerciar. El comercio y la colonización son aspectos decisivos de la consolidación de una sociedad acentuada ya en una estructura mercantil. En particular, en lo que al comercio se refiere, éste se desarrolló de forma notable en las ciudades de los territorios que se extienden hacia el mar en los enclaves comerciales de los puertos marítimos, abundantes en los países del norte de Europa.

De esta forma, encontramos que existen dos tendencias divergentes que caracterizan la situación del comercio y de la industria en el periodo de los siglos XVI y XVII. Por un lado, subsisten las prácticas económicas tradicionales, que llevan a las economías a su estancamiento y, por otro, una situación que mediante una suerte

⁷⁶ Ibidem.

⁷⁷ Ibidem, p.62.

⁷⁸ Ibidem.

⁷⁹ Jean Imbert: *Historia económica (de los orígenes a 1789)*, Barcelona, Vicens Vives, 1977, p.223.

de factores de progreso económico y la nueva mentalidad del protestantismo⁸⁰, se traduce en un impulso del desarrollo comercial e industrial.

Paul Valéry se refiere a la vinculación entre espíritu, comercio y cultura, y menciona cómo desde el comienzo de nuestra era moderna en la “línea del Rin”, se conforman ciudades donde la prosperidad económica se desarrolla rápidamente, y cuyo sistema se identifica con la región de Flandes. Ello se debe, además, a que son ciudades en las que se asienta una industria que requiere técnicos, una banca que pide especialistas en intercambio y en las que la riqueza material y también la espiritual se consolidan, pues se da una “vitalidad artística, curiosidad erudita, producción de pintura, de música, de literatura, y en suma, una creación y una circulación de valores totalmente paralela a la actividad económica de los mismos”⁸¹.

En estas condiciones de prosperidad se produce el desarrollo de un cada vez más extendido comercio del cuadro, al que varios factores han contribuido. De la misma definición del término de un diccionario de la época, pueden deducirse algunos de los usos y destinos que se daban a estas imágenes constituidas en objetos de arte:

Tableau: obra de pintura sobre una tabla de madera, de cobre o de tela. Se llaman cuadros de caballete a los cuadros de tamaño mediano que se colocan sobre la campana de la chimenea, los espacios sobre las puertas o sobre revestimiento o la tapicería de las paredes. Los cuadros grandes se usan en iglesias, salones y galerías, y los cuadros pequeños se disponen con simetría en las habitaciones y gabinetes de coleccionistas.⁸²

Podemos hacernos una idea de la importancia de su producción con la descripción de un entorno geográfico próximo al del ámbito que tratamos:

Leiden estaba llena de cuadros. Decoraban las casas de los magistrados, los taberneros, los panaderos o los constructores, pobres o poderosos, y en todas con una profusión increíble. Para las familias más modestas, los cuadros eran ciertamente un modo más barato de cubrir las paredes de yeso desnudas y a menudo húmedas que los tapices o los colgantes de cuero estampado. (...) Un tejedor tenía 20, y un poco más arriba en la escala social, un tintorero de calcetines, Tobias Moeyaert, tenía nada menos que 64 cuadros en su casa cuando murió.⁸³

Como vemos, un factor que contribuye a tal abundancia es el de cubrir la pared con cuadros. Stoichita dice que es un fenómeno moderno y que su aparición sobre 1600 en Amberes⁸⁴ es el resultado del cambio que supone para la imagen su configuración como objeto transportable y de fácil manejo, gracias a la utilización del soporte en lienzo, a la simplificación de los marcos, así como al éxito del pequeño formato que permite su adquisición, como hemos visto, por diversas clases sociales.

80 Véase Max Weber: *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, Madrid, Alianza Editorial, 2004.

81 Paul Valéry: *La libertad del espíritu*, Biblioteca Virtual Universal p.7, <http://www.biblioteca.org.ar/libros/133576.pdf> (Consultado 05/4/2013).

82 *Dictionnaire des Arts et des Sciences par M.D.C. de l'Académie Françoise*, t.III, París, 1964, s.v. «Tableau». Citado por V. Stoichita en *La invención del cuadro*, op.cit. p.9.

83 Simon Schama: *Los ojos de Rembrandt*, Madrid, Areté, 2002, p.238.

84 V. Stoichita: *La invención del cuadro*, op.cit., p.115.

Otro fenómeno que contribuye a incrementar las transacciones de cuadros como objeto de arte es el coleccionismo privado. Las paredes repletas que vemos en los *gabinetes de aficionado* dan testimonio de la pintura que se colecciona, siendo obras de diversos temas y artistas. En los primeros gabinetes funciona un tipo de distribución que otorga un orden jerárquico a las obras no sólo en cuanto al tamaño, sino al género. Lo habitual era colocar un cuadro principal en el centro de la composición encima de una escribanía, y en torno a él se colocaban otros que contenían temas más modernos, muestra de una configuración de géneros de la pintura ya difundida. Los cuadros de gabinete se hallan muy extendidos en la primera mitad del siglo XVII sobre todo en Flandes y las escenas que se representan en este tipo de pinturas proporcionan información sobre el entorno social que rodea a la pintura en la época.

De tal modo que, en lo que respecta a los destinatarios de los cuadros, en las estancias del gabinete sucede un hecho social y cultural. Vemos cómo en este tipo de pinturas se presenta un acontecimiento en el que participan personajes notables de la época que, si bien en algunas representaciones su presencia es simbólica, resulta muy significativa en otras, como en el caso de la pintura *El gabinete de Van der Geest*, del pintor Van Haecht, obra en la que destaca la presencia de los archiducos Alberto e Isabel contemplando la Virgen de Metsys, propietario del gabinete que aparece junto a los ilustres invitados.



Guillermo van Haecht, *El gabinete de Van der Geest*, 1628, óleo sobre tabla, 100 x 130 cm, Casa de Rubens, Amberes (Fotografía I.R.P.A./K.I.K., Bruselas).

Al margen de, como advierte Stoichita, lo anecdótico y dudoso que resulta que años más tarde se recogiera en una biografía que los archiduques habían pedido a Van der Geest la obra y que éste no haya accedido, es interesante observar lo que se percibe del cuadro sobre el ambiente social en el que se practicaba el debate de la pintura, pues entre los personajes también se han identificado, además de la presencia de los archiduques y de personajes de diversos estamentos —el militar en la figura de un general, el político en la de un alcalde y del (futuro) rey—, la de los pintores Rubens y Van Dyck.

El gabinete, como lugar, es pues un espacio social en el que el debate sobre la pintura reúne a nobles, a personajes de la política y de la alta burguesía, y también a los artífices del nacimiento del arte en su concepción moderna. Observamos además la valoración que se atribuye a ciertas obras, que consideradas de calidad, estaban relacionadas con los distintos géneros y, sobre todo, con las distintas autorías. Sobre tal asunto el profesor Filip Vermeulen indica:

Las primeras exposiciones de maestros antiguos que guardan alguna relación con lo que el término significa hoy en día se celebraron en Roma durante el siglo XVII. Tenían una finalidad fundamentalmente ceremonial y, en este sentido, se ajustaban a la antigua costumbre de colgar tapices de las ventanas de los palacios con motivo de la festividad de un santo o la entrada de alguna comitiva extranjera en la ciudad, ya que siempre se había creído (como aún hoy) que la exhibición pública de pertenencias lujosas era la mejor forma de demostrar la riqueza y nobleza de sus propietarios. Aún así, el hecho de cada vez más empezaran a preferirse las pinturas, en lugar de los símbolos de opulencia más obvios utilizados antiguamente, constituye un hito muy significativo en la historia social del arte.⁸⁵



David Teniers, *El archiduque Leopoldo Guillermo en su galería de pinturas en Bruselas*, 1647.



David Teniers, *La visita del Archiduque Leopoldo Guillermo a su gabinete de pinturas*, 1651-53.

85 Francis Haskell, *El museo efímero. Los maestros antiguos y el auge de las exposiciones artísticas*, Barcelona, Crítica, 2002, p.25.

Este tipo de coleccionismo que favorece la selección, valoración, diferenciación y, en definitiva, el establecimiento de los principios de la configuración de lo que Filip Vermeyleen llama «gran arte»⁸⁶, fomenta la polarización de un mercado que, aún teniendo cabida todo tipo de público, distingue las obras de calidad pagadas a alto precio de las obras estandarizadas más baratas. Así:

(...) las pinturas y retablos del primer grupo eran casi exclusivamente encargados por élites e instituciones locales o extranjeras, mientras que las de menor categoría respondían a una producción en serie de obras que se ofrecían en mercado abierto para satisfacer las demandas de una clientela social y económicamente más diversa.⁸⁷

Un factor que observamos en el encargo de este tipo de pinturas es la necesidad del coleccionista de que su colección se represente, dejando constancia así del estatus del propietario, de su poder económico, del número de obras que dispone la colección y de su relevancia social por cuanto de importantes sean los personajes que aparecen visitando su gabinete. Hay además otra cuestión relacionada con el título de estas pinturas, cuyo formato es "El gabinete de" seguido del nombre del propietario, que de esta forma circulaba con la obra, lo que es habitual:

(...) gracias a sus reducidas dimensiones un cuadro de este tipo podía ubicarse en la colección de una galería real, entre las obras que representa (...) Eran regalos susceptibles de ser expuesto en otros lugares, cuadros-catalogo destinados a los amigos, cofrades, parientes. Eran la imagen de la colección que se daba a conocer.⁸⁸

De forma que se debe considerar la faceta del cuadro como objeto valor, como propiedad, de lo que dan sobrada muestra los inventarios de la época, que se recogen especialmente en los testamentos y en las almonedas, y para los que la nobleza y la alta burguesía disponían de registros especializados sobre sus colecciones⁸⁹.

En el estudio de Stoichita se recoge como primer antecedente de los gabinetes de aficionados una pintura en la que se representa no ya una exposición de cuadros, como en el caso de los gabinetes, sino por el contrario, un desmantelamiento⁹⁰. Este cuadro se ha considerado como excepcional por cuanto tiene de singular el tema

86 Filip Vermeyleen: "The commercialisation of the art: painting and sculpture in Sixteenth-Century Antwerp", *Early Netherlandish Painting at the Crossroads. A Critical look at current methodologies*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art-Yale University Press, 2001, p.47.

87 Ibidem, p. 47. Citado por Noelia García: "Entre España y Flandes: Mencía de Mendoza y el ejercicio de la promoción artística en la primera mitad del siglo", XV Congreso Nacional de Historia del Arte- 2004, Palma, Universitat de les Illes Balears, 2008, pp.371-381.

88 Ibidem, p.112.

89 F. Chema Cremades, J. M. Moran Turina: *El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pintura*, Madrid, 1985. Véase también como ejemplo del formato de inventario de la época el estudio "La colección de pinturas de don Luis de Ollauri en Guadalajara (1654)", del que dice su autor es una colección situada "a medio camino entre las amplias colecciones de la alta nobleza y las de los modestos coleccionistas". Juan Miguel Muñoz Jiménez: *Wal-al-hayara. Revista de Estudios de Guadalajara*, nº 17, 1990, pp.285-296.

90 Respecto a esta pintura, se debe aclarar que no se tiene la certeza que se pueda atribuir su autoría a Françoise Bunell, y su referencia aparece como *Confiscación de una colección*, un óleo sobre tabla de 28 x 46,5 cm datado hacia 1590. En 2000 pertenecía a la Galería Real de Pinturas *Mauritshuis* en la Haya. No se dispone de la imagen.

elegido y no está muy clara su autoría, tampoco existen certezas sobre el espacio que representa, pues aunque de la presencia de caballetes puede suponerse que se trata del taller de un artista, determinados autores concluyen que se trata de la tienda de un marchante. En todo caso, por lo que mencionamos esta representación es por lo que manifiesta del valor de cambio del objeto figurativo cuadro.

En relación a lo anteriormente expuesto, resulta interesante observar cómo las entregas de cuadros, tanto en pago de prestaciones como para saldar deudas, han quedado bien documentadas, en particular en lo que atañe al caso de los pintores, de los que quizás sea Rembrandt el artista del que más se ha escrito. Podemos ver cómo no pocas de las obras realizadas responden a este tipo de intercambios:

Al propio Rembrandt le pidieron, como pago parcial por la compra de su casa, que produjera, por valor de 400 florines, «un retrato de Otto van Kattenburg, que el antes mencionado Van Rijn grabará al natural de la calidad el retrato del señor Six».⁹¹

Precisamente sobre este mismo pintor encontramos una referencia al importante patrimonio artístico que poseía, y que le sirvió para afrontar las vicisitudes económicas que atravesaba en 1656:

Debido a las crecientes dificultades financieras derivadas de las deudas adquiridas para pagar la casa y para adquirir obras de arte, la corte suprema de Holanda obliga al pintor a presentar un inventario de sus bienes. Todo su patrimonio, incluida su importante colección de pinturas, estampas y dibujos, es vendido en pública subasta.⁹²

Entre los distintos tipos de transacciones de los cuadros, la subasta era una de las formas de venta de cuadros que aseguraba un bajo precio de las obras. En el mercado holandés, se daba el sistema de mecenazgo en mayor medida que en otros del territorio europeo, venta que se hacía por encargo, bien de la Corte, de los estamentos políticos o de la Iglesia. Se encuentra poco documentada la venta al por menor que se realizaba en los talleres, aunque se tiene constancia de que se vendían obras entre artistas. En el caso de las ventas al por mayor eran los marchantes, los representantes extranjeros y los dueños de negocios relacionados con el ramo, así como los talleres de enmarcado, los que intermediaban en las operaciones. Las ventas en mercados o ferias ambulantes eran ventas “al aire libre”⁹³ y también se realizaban operaciones de segunda mano, sorteos y loterías.

La figura del pintor. El sujeto artista

Recordemos lo visto sobre el periodo medieval, en el que con la leyenda de San Lucas pintor se disponía de fundamento para alejar la autoría de la imagen de culto de la controversia, quedando vinculada su elaboración a la voluntad divina. Tales imágenes “ni siquiera eran consideradas en el sentido elemental de haber sido

⁹¹ El texto entrecomillado es cita de un documento de 25 de diciembre de 1655. Gary Schwartz: *El libro de Rembrandt*, Barcelona, Círculo de Lectores (cortesía de Lunwerg Editores), 2006, p.227.

⁹² *Cronología de Rembrandt*. Museo del Prado. <http://www.museodelprado.es/coleccion/a-fondo/artemisa-rembrandt/cronologia-de-rembrandt/> (Consultado 05/4/2013).

⁹³ G. Schwartz: *El libro de Rembrandt, op.cit.*, p.119.

producidas por artistas (seres humanos que hacían marcas en una superficies), sino que eran observadas como si su origen fuera milagroso, como la impresión de la imagen de Jesús en el velo de verónica⁹⁴, y ello supuso un radical cambio respecto a la consideración del artista por las culturas clásicas. En éstas, podemos referirnos al protagonismo alcanzado a partir del siglo VI a. de C por algunos artistas griegos. Conocemos biografías de artistas como Zeuxis, Protógenes o Apeles, a quienes su fama ha sobrevivido a sus obras a través de la *Historia natural* de Plinio el Viejo, quien define a Apeles como "el pintor más grandioso de la antigüedad". Así, podemos ver cómo la concepción de la obra maestra es la de una realización insuperable y única, como se muestra en la narración sobre la visita que realizó Apeles al taller de Protógenes:

Protógenes se hallaba ausente, pero una vieja sola guardaba un cuadro de gran tamaño apoyado sobre un caballete. Ella le dijo que Protógenes estaba fuera y preguntó a su vez "¿quién le digo que ha preguntado por él?" "Esta persona", dijo Apeles, y tomando un pincel trazó por el cuadro una línea de color sumamente fina. Al volver Protógenes, la vieja le contó lo que había pasado. Dicen que el artista, tan pronto como contempló la delicadeza de la línea, dijo: "Ha venido Apeles, ningún otro es capaz de producir algo tan acabado". A continuación, trazó él con otro color una línea aún más fina sobre la primera y, al marcharse, ordenó que, si aquel volvía, se la mostrara y añadiera que éste era a quien buscaba. Y así sucedió. Volvió Apeles y, enrojándose al verse superado, con un tercer color recorrió todo el cuadro con líneas, de modo que no dejó ningún espacio para un trazo más fino. Protógenes, entonces, reconociéndose vencido, bajó presuroso hasta el puerto a buscar a su huésped y se complació en transmitir a la posteridad aquel cuadro tal como estaba, para la admiración de todos, pero especialmente de los artistas.⁹⁵

En dicho relato, el virtuosismo del artista será entendido como un valor en sí mismo, el medio, la técnica, se convertirán en un fin y, por tanto, en la forma en que poder valorar la calidad de un pintor. Plinio relata la competición librada entre Zeuxis de Heraclea, que alcanzó gran fama entre sus coetáneos, y Parrasio de Efeso (siglo V a. C.), a la que nos hemos referido anteriormente, referente a la presentación por el primero de unas uvas pintadas a las que acudieron los pájaros, y de la tela que tapaba el cuadro de su adversario, la cual intentó retirar sin conseguirlo pues formaba parte de la pintura de Parrasio.

Retomando la época que nos ocupa, en la Florencia del siglo XIV es donde germina la consideración social del pintor y se debe, principalmente, a su participación en agrupaciones gremiales, pues su estatus hasta entonces era el de artesano autónomo⁹⁶. En sus comienzos, los pintores se van vinculando a la corporación de *Médicos y Especieros*, si bien estaban subordinados tanto a éstos como a los comerciantes. No faltan sin embargo

94 Arthur C. Danto: *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Madrid, Paidós, 1999, pp.25, 26.

95 Plinio: *Textos de Historia del Arte*, op.cit., p.98.

96 En el nuevo estatus de la imagen, el reconocimiento del artista pintor es un proceso implícito al de transformación de las consideradas "Artes liberales", pues si bien ya en el *Trecento* se contemplaban siete de estas artes, la pintura no se encontraban entre ellas: "Según la doctrina oficial, doctrina que constituía la doctrina de las enciclopedias, las tres diferentes facultades de la Virtud, la Sabiduría y la Necesidad práctica, mitigan y frustran las consecuencias del pecado original. A estas tres facultades les corresponden las tres esferas de la actividad humana: la ética, es decir las Siete Virtudes; la ciencia teórica, es decir las siete Artes liberales (Dialéctica, Retórica, Gramática, Aritmética, Geometría, Astronomía y Música; las tres primeras formando el Trivio y las cuatro siguientes el Cuadrivio); los medios que aseguran la existencia material, es decir las siete Artes Mecánicas (Tejido, Construcción, Navegación, Agricultura, Caza, Medicina y Equitación). La pintura, la escultura y a menudo, la arquitectura quedan fuera del esquema". Frederick Antal: *La pittura fiorentina e il suo ambiente sociale fra il Trecento e il primo Quattrocento*, Torino, Einaudi, 1960, p.387.

reivindicaciones apasionadas de la dignidad social de los pintores, como la de Filippo Villani, quien en 1387 ya los consideraba entre los hombres famosos de Florencia, llegando a defender “(...) la superioridad del pintor sobre los maestros de las artes liberales a los que basta con la ciencia mientras que los primeros necesitan habilidad manual, empeño y una memoria tenaz”⁹⁷. Lionello Venturi sitúa en este enardecimiento el germen de la figura del genio⁹⁸.

En la misma época, Cennino Cennini escribe *El libro del Arte*, en el que da testimonio del proceso del pintor para llegar a ser un artista autónomo, proceso que él mismo ha seguido y del que dice se necesitan al menos trece años. La forma en que se pronuncia sobre los que se dedican al arte es ilustrativa de cómo enfoca la dignidad del pintor:

(...) El intelecto se deleita por principio en el dibujo, ya que la naturaleza misma incita a ello, sin contar con la guía de un maestro, por simple inclinación; y por ese placer, toman la decisión de encontrar maestro y se someten a sus indicaciones con amor y obediencia, manteniéndose sumisos para alcanzar la perfección. Luego hay algunos que se dedican a ello a causa de la pobreza y las necesidades de la vida, tanto por lucro como también por amor al arte; pero, sobre todos, son dignos de elogio aquéllos que se inclinan hacia el arte por amor y nobleza.⁹⁹

A partir de los siglos XIV y XV aparecerá la figura del artista en los textos de forma autónoma en el escenario de la historia, si bien se sigue una tradición basada en nombres propios y en las escuelas doctrinales al estilo de las escuelas de los filósofos griegos. Stoichita señala a Giorgio Vasari como uno de los pioneros del siglo XVI, quien en *Vidas de pintores, escultores y arquitectos ilustres* propondrá una historia del arte centrada en las vidas de los artistas, cuyo nacimiento o infancia parecen pronosticar su papel excepcional a futuro. Estas biografías de héroes convertidos en mitos llevaba aparejada la idea de sublimar la creatividad artística al comparar al artista con Dios¹⁰⁰. Así, si las “ideas” en la doctrina platónica poseían una esencia absoluta en todos los aspectos, en las obras de San Agustín se transformarán en los pensamientos de un Dios personal que crea un mundo de acuerdo con una idea divina¹⁰¹.

Paulatinamente, la concepción moderna de autor se irá conformando, tal y como señala Roland Barthes:

El autor es un personaje moderno, producido indudablemente por nuestra sociedad, en la medida que ésta,

97 Cennino Cennini: *El libro del Arte*, Madrid, Akal, 2000, p.9.

98 Lionello Venturi: *Historia de la crítica de arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982.

99 C. Cennini: *El Libro del Arte*, op.cit., p.34.

100 La concepción del artista como genio se desarrolló a partir del Cinquecento, “(...) y cristalizó definitivamente en una observación de Durero, el cual definió la actitud artística como «crear igual que Dios», cuyo paralelismo italiano es la definición por Alberti del artista como *alter deus*”. Ernst Kris y Otto Kurz, *La leyenda del artista*, Madrid, Ensayos Arte Cátedra, 2002, p.55.

101 Sobre las presentes cuestiones E. Kris y O. Kurz indican: “A partir de este momento y hasta el presente, se extiende una ininterrumpida cadena de relatos literarios referentes a los artistas. El panorama sociológico que ofrecen es muy diverso: nos transportan desde el mundo del gremio y la logia masónica a los estudios de los maestros renacentistas inspirados en el humanismo, del mecenazgo de la iglesia y de los mercaderes al de los príncipes, de las limitaciones de ser un artesano a aquellas de la tradición académica, pero también muestran el logro máximo de la autoexpresión individual y la más alta estima de la creatividad del *divino artista*. En cada fase de este desarrollo histórico aparecen nuevos tipos sociales junto a los viejos, sin remplazarlos nunca por completo. (...) En este mundo, sin embargo, el artista no está solo: es un miembro de la gran *comunidad de genios*”. *Ibidem*, p.25.

al salir de la Edad Media y gracias al empirismo inglés, el racionalismo francés y la fe personal de la Reforma, descubre el prestigio del individuo o, dicho de manera más noble, de la «persona humana». Es lógico, por lo tanto, que en materia de literatura sea el positivismo, resumen y resultado de la ideología capitalista, el que haya concedido máxima importancia a la «persona» del autor.¹⁰²

En los siglos XVI y XVII, nos centramos en la propia visión del pintor a través de la forma en que él mismo se incorpora a la representación, cuestión que será denominada por Stoichita como *autoproyección contextual* y que definirá como “la representación de autor inserta en el seno de la obra de la que se declara, de una forma u otra, creador”¹⁰³. Esta presencia del pintor en la obra, la clasifica en base a cuatro categorías que varían dependiendo de la forma en la que aquél se manifiesta en su propia obra. Así, señala las características entre el *autor textualizado*, el *autor disfrazado*, el *autor visitante* y el *autor en autorretrato integrado*.

Respecto al primero de ellos, el *autor textualizado* tematiza a la vez *el que hace*, *el hacer* y el resultado del *hacer*. Es una tríada que se ejemplificará con una miniatura del siglo XIII, en la que Fray Rufilus se retrata pintando la letra capitular (R), inicial de su nombre, y en la que aparece cobijado en su interior junto con los útiles propios de la pintura. La autoría de la miniatura y del retratado quedará fuera de dudas al incorporar su nombre, Fray Rufilus, en el interior de la “R”.



Fray Rufilus, inicial R, miniatura S. XIII. Ginebra, Biblioteca Bodmeriana.

¹⁰² Roland Barthes: “La muerte del autor”, <http://www.cubaliteraria.cu/revista/laletradelescriba/n51/articulo-4.html> (Consultado 12/5/2013)

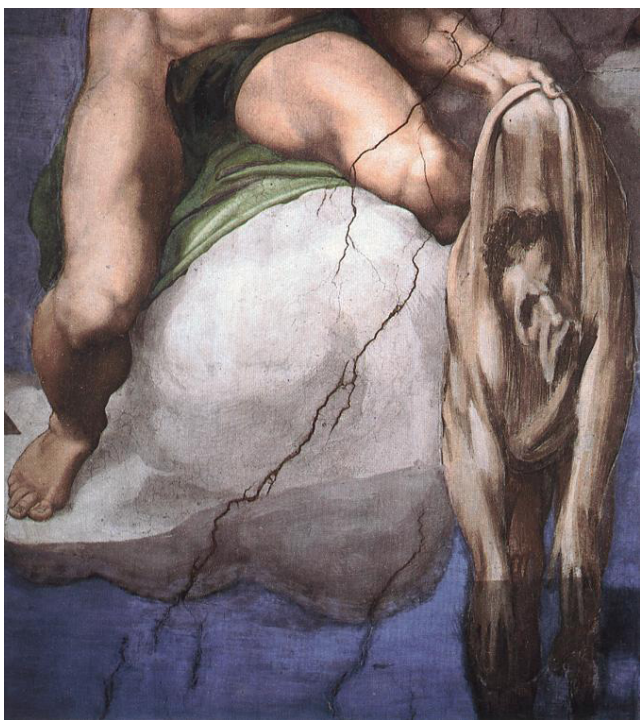
¹⁰³ V. Stoichita: *La invención del cuadro*, op.cit., p.195.

En el segundo caso, el *autor disfrazado*, el pintor interpreta el papel de un personaje presente en la historia que se narra y será la versión más extendida en la Edad Media y el Renacimiento.

Un ejemplo de ello lo encontramos en la *pala de Montepulciano* de Taddeo di Bartolo, de 1401, donde el artista aparece camuflado entre el resto de personajes y el reconocimiento de aquél se observa por su posición destacada en la obra, el tratamiento de la fisonomía o el hecho de dirigir la mirada al espectador.

A partir del siglo XVII, la incorporación del retrato del artista dará un giro importante, tomando el papel de protagonista. Así por ejemplo, Caravaggio en la obra *David con la cabeza de Goliat*, 1605-1606, muestra su autorretrato en la cabeza decapitada.

El autor disfrazado o tematizado también fue el recurso empleado por Miguel Ángel en *El juicio Final* (1537-1541), al retratarse en la piel de uno de los condenados.



Miguel Ángel, Capilla Sixtina, 1513, Vaticano, Roma.



Caravaggio, *David vencedor de Goliat*, 1605/1606, Galería Borghese, Roma.



Albert Dürero, *El martirio de los diez mil cristianos*, 1508, Museo de Historia de Arte, Viena.



Albert Dürero, *La adoración de la Santa trinidad*, 1511, Viena, Kunsthistorisches Museum.

En el tercer caso, el *autor visitante*, Stoichita señala sobre esta tipología de autorretratos que: “El pintor no se apropia ni de los vestidos ni de la apariencia de sus personajes, sino que se presenta como por infracción”¹⁰⁴. De tal forma que hay un espacio para la historia y otro para el pintor, que aparece completamente ajeno a lo que le rodea.

Algunos de los casos más significativos los encontramos en Dürero, quien en el *Martirio de los diez mil cristianos*, de 1508, se retrata junto a un amigo portando un banderín sobre el que deja constancia de la autoría de la obra.

En el caso de la *La Adoración de la Santa Trinidad*, de 1511, este mismo autor muestra de una forma más acusada la diferencia entre el espacio destinado a la historia, y el espacio en el que él se sitúa, concretamente en el extremo inferior derecho, y presentando la obra mediante una inscripción, “(...) la *tabula* que sirve de soporte a la inscripción es una sinécdoque (y una homofonía) de la «tabla». Portador de la firma y de la fecha, este cuadro-sinécdoque lleva a su vez una firma; el monograma —condensado del nombre y a la vez de la marca de autenticidad— sella y firma la *tabula* y, con ella, el cuadro”¹⁰⁵.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p.197.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p.198

En cuarto y último lugar, bajo la categoría del *autor en autorretrato integrado* (autoproyección contextual), el pintor se incorpora a la obra, pero lejos de tener la función de personaje o visitante, debe ser entendido en términos de retrato. Así por ejemplo, en la Sala del Cambio de Perugia, Perugino realiza, en 1496, un trampantojo en una pintura al fresco, en el que se retrata como si su efigie hubiera sido pintada sobre una tabla que, a su vez, aparece “colgada” sobre un pilar fingido. Bajo el retrato, Perugino pinta otra tabla en la que aparece una inscripción en la que deja claramente de manifiesto la autoría de la obra. Por tanto, la autoría contextual debe entenderse desde una doble apariencia: figurativa, el autorretrato, y textual, la inscripción.



Perugino, *Autorretrato*, 1500, Collegio del Cambio, Perugia.

Dado que no es hasta el siglo XVII cuando aparecen de forma autónoma los autorretratos de artistas, en los casos anteriormente expuestos encontramos que las imágenes de los pintores se encuentran siempre vinculadas a obras realizadas por encargo y, por tanto, incluidos en un contexto más amplio y en relación a la idea de firma o autoría de la obra. La toma de conciencia del artista de su estado independiente de un comanditario, viene a la par que su emancipación económica. Si bien es cierto que no excluye el hecho de que existiera un público para dicho autorretrato. Así por ejemplo, el coleccionista Chantelou encargó a Poussin, cuando era ya un pintor reconocido, un retrato que no necesariamente tenía por qué haber sido un autorretrato. Sin embargo, el artista opta por retratarse de medio cuerpo, no con los utensilios propios de su trabajo, sino portando un

libro y ataviado con una toga. Es decir, mostrando la imagen de un humanista y no la de un pintor. De su oficio se ven muestras en el fondo del retrato, donde varios bastidores aparecen en planos superpuestos y donde, en primer término, se observa un lienzo preparado para recibir la pintura en el que se proyecta la sombra de Poussin, a modo de retrato vivo, además de la inscripción¹⁰⁶. Lo que vincula claramente este autorretrato con el *autorretrato contextual*, aunque invirtiendo el orden, el hecho de que la figura del artista aparezca más elevada que los lienzos, coloca al artista “fuera del marco”.

Si en el caso de Poussin el artista parece no haber entrado todavía en el cuadro, veinte años después, Bartolomé Esteban Murillo se muestra saliendo de él. Así, sobre el soporte rectilíneo, Murillo inscribe su retrato en un lienzo con marco ovalado sobre el que reposa su mano derecha. De esta forma, el artista parece expresar su consciencia sobre los límites del yo y de la imagen. El retrato oval aparece sobre una ménsula, incorporando elementos propios de su oficio, una especie de altar de las artes con la inscripción del artista, en la que utiliza el tiempo verbal del participio presente, dando un carácter inacabado a la obra. De esta forma, tanto los autorretratos de Poussin como de Murillo parecen situarse en los límites de la representación.



Nicolas Poussin, *Autorretrato*, 1650, Museo del Louvre, París.



Bartolomé Esteban Murillo, *Autorretrato*, hacia 1670, National Gallery, Londres.

¹⁰⁶ La inscripción realizada por Poussin hace mención a que el espectador está viendo la imagen de Nicolás Poussin, pero sin referirse a que ha sido pintada por el propio Poussin. Es decir, como si la imagen que viéramos fuera la de Poussin vivo y no su retrato.

Un caso similar lo encontramos en el autorretrato de Annibale Carracci, de comienzos del siglo XVII, en el que el pintor se sumerge en la representación mediante el retrato del artista que reposa en un caballete. El hecho de que esté sin enmarcar, sobre el caballete de su estudio y junto a la paleta que solapa ligeramente al cuadro, pareciendo que el artista acabara de dejarla tras finalizar el retrato, proporciona un “marco” contextual a la obra. Como indica Stoichita, en un análisis del cuadro de Carracci se puede apreciar que se trata de un palimpsesto, dado que la primera pintura era un retrato —se desconoce si se trataba de un autorretrato— que ocupaba toda la superficie y que aparece raspado: “Lo que ocupaba antes toda la superficie del cuadro se sometió, por decirlo así, a un zum que transformó el retrato (el autorretrato) en una *imagen de autorretrato*”¹⁰⁷.

No menos complejo resulta el análisis de la obra de Diego Velázquez *Las Meninas*, siendo el tema central el retrato de la infanta Margarita de Austria, quien aparece en primer plano. En la parte izquierda del lienzo, Velázquez pinta el reverso de un cuadro de gran formato y, tras éste y frente al espectador, su autorretrato trabajando en él. El punto de fuga de la composición se encuentra cerca del personaje que aparece al fondo junto a una puerta, y un espejo colocado ahí mismo refleja la imagen del rey Felipe IV y su esposa Mariana de Austria. Según Antonio Palomino¹⁰⁸, es el recurso del que se sirvió para dar a conocer lo que estaba pintando —los reyes posando para ser retratados—, aunque algunos historiadores han interpretado que se trataría del reflejo de los propios reyes entrando a la sesión de pintura de la infanta Margarita y sus acompañantes.



Annibale Carracci, *Autorretrato sobre el caballete*,
hacia 1604. Museo Ermitage, San Petesburgo

¹⁰⁷ V. Stoichita: *La invención del cuadro*, *op.cit.*, p.205.

¹⁰⁸ En el libro de Palomino titulado *El Museo Pictórico y Escala Óptica* (1729), y más exactamente en la parte que titula “Vidas”, el autor hace una descripción detallada de la obra, así como la fecha de terminación de la misma. Entre los estudiosos de la obra velazqueña, cabe destacar los estudios realizados por Jonathan Brown: *Velázquez. Pintor y cortesano*, Madrid, Alianza, 1986.



Diego Velázquez, *Las Meninas*, 1656, Museo del Prado, Madrid.



Detalle de *Las Meninas*.

A modo de conclusión, señalar que el relato sobre la vida y el trabajo de un artista, que se retoma a comienzos de la Edad Moderna, se produce por el interés de relacionar una obra con su autor. De forma general, se podría hablar de que esta puesta en valor de la autoría reside en que una obra deja de tener exclusivamente un valor religioso o ritual y se independiza, por tanto, de estos contextos.

1.4. Estrategias de la imagen pictórica

Un último aspecto al que nos referiremos en relación con la imagen en su nuevo estatus, es el de las estrategias de su tratamiento, estrategias que suponen el comienzo de una nueva lógica de la representación que deja atrás el concepto de ésta como expresión visible de la realidad espiritual, para hacer de su objeto los fenómenos del mundo natural y su conocimiento, a los que se dota de sentido en el ámbito emergente del arte. Un nuevo orden que se organiza en torno a la propia estructura de la representación y en el que, por el medio pictórico en que la imagen se ve materializada, sus elementos constitutivos pertenecen al ámbito de la pintura.

El nuevo sistema de representación aparece así configurado por las particulares relaciones que se desarrollan en un proceso creativo que permite la libre elección de elementos, su organización tanto a nivel formal como simbólico, su ubicación en las nuevas relaciones icónicas, abriéndose un amplio campo

de actuación para el artista en el empleo de ciertas estrategias, cuestión que veremos tras comentar algún indicio precursor de los cambios experimentados por la imagen.

Texto, imagen y superficie

Las imágenes pictóricas anteriores a la Edad Moderna, elaboradas en soportes murales o portátiles, como libros o tablas, se destinan principalmente a los espacios para el culto, función que establece un determinado sistema de representación al que nos hemos referido anteriormente. Sin embargo, se observa en el uso de imágenes en los libros ilustrados algunos síntomas del nuevo orden de la representación, que se detectan, por un lado, en la forma en que las miniaturas alcanzan predominio sobre los textos que iluminan, ocupando el espacio del texto escrito hasta convertirse en protagonista de la superficie, proceso que culmina, con integración última de imagen y soporte, en su materialización en el objeto cuadro¹⁰⁹. Por otro, se ve la introducción de motivos de la realidad observada ajenos a las reglas de la iconografía religiosa.

El hecho de que sea el códice medieval el soporte de la miniatura supone, por una parte, la amplia difusión de este tipo de imágenes, ya que tuvieron una gran aceptación en su función divulgativa del saber, lo que originó una importante circulación entre los centros eclesiásticos y académicos de copias de los textos clásicos y de tratados de la época que versaban sobre diversas materias, como por ejemplo los *herbolarium* sobre conocimientos médicos.

La relación que presentan imagen y texto en los libros ilustrados se aprecia en el tratamiento de las miniaturas, habituales tanto en las copias manuscritas que se realizan en el ámbito monástico hasta el siglo XIII, como, a partir de entonces y coincidiendo con la aparición de las Universidades, iluminando en el mundo laico estatutos, obras literarias y romances caballerescos.

En este sentido, el libro constituye una mercancía, en torno a la cual se desarrollan normas que regulan las figuras del copista, del vendedor y del *stationari*, que era el intermediario entre el propietario del texto original y el copista. Aunque este comercio tiene un carácter especial, pues su fin es proveer textos para la enseñanza, ya se vislumbra una incipiente industria de producción de libros¹¹⁰. Además de las universidades y los monasterios, de los príncipes y humanistas, la demanda de libros es propiciada por una clase burguesa en formación que se interesa por lecturas contemporáneas en prosa y en verso, religiosas o profanas.

Por otra parte, la elaboración de los manuscritos, al ser una tarea muy laboriosa se realiza en colaboración, interviniendo miniaturistas y pintores, encargados los primeros de las tareas de adornar letras, bordes y otra ornamentación, y los segundos de la parte considerada más importante, la ilustración¹¹¹. No sólo por el tiempo que lleva realizar el manuscrito, sino también por la especialización de estas tareas, intervienen en ellas colaboradores de otros lugares geográficos, lo que supone una importante difusión e integración de las diversas formas en que se muestra la imagen.

109 En este sentido, José Luis Brea se refiere a la *imagen-materia*: “la producida como «inscrita» en su soporte, soldada a él”. Su característica es tener que estar sustanciada en un objeto sin el cual no puede darse, “vive encadenada e indisolublemente unida a su objeto-soporte”. José Luis Brea: *Las tres eras de la imagen. Imagen-materia, film, e-imagen*, Madrid, Akal, 2010, p.11.

110 DGSCA/UNAM: “De rollo al códice miniado”, *The Medieval Miniature Compendium*, Universidad Nacional Autónoma de México, proyecto en colaboración con el *Digital Scriptorium*, Universidad de Berkeley y Universidad de Columbia., 1997-1999, p.23 <http://www.iconio.com/ABCD/A/pdf/libros.pdf> (Consultado 12/5/2013).

111 *Ibidem*, p.21.

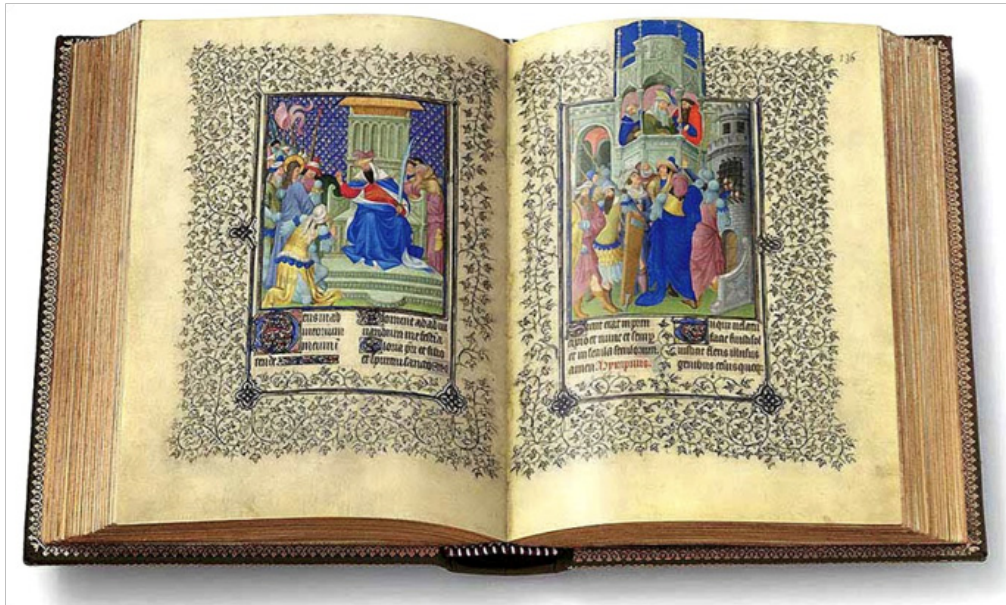
El progresivo desarrollo de la ilustración en los manuscritos occidentales es muestra del proceso de inserción de la imagen en el texto escrito, que puede considerarse comienza ya desde la decoración con grecas de motivos geométricos utilizadas para separar los capítulos del libro desde el siglo X, de lo que hay constancia en el manuscrito sobre pergamino que se conserva en la *Biblioteca Centrale della Regione Siciliana*.

Otro recurso empleado en la separación de las partes del libro son las letras capitulares, consistentes en iniciales perfiladas en las que se fueron entrelazando motivos naturales, primero con hojas y tallos a los que luego se unieron animales y seres imaginarios y de las que cabe destacar el tamaño desproporcionadamente mayor respecto de la escritura y la evolución hacia pequeñas representaciones encuadradas en el espacio delimitado por la letra mayúscula.

La iluminación busca además otras formas de ampliar la ocupación de la página mediante la decoración de los márgenes del texto, bien entrelazándose o bien excluyéndose mutuamente por el uso de encuadres y marcos definitorios de los límites de la imagen y el texto.



Breviarium Romanum ad usum Ecclesiae Neapolitanae, Manuscrito de la segunda mitad del siglo XV.



Libro de Horas del Duque de Berry, Francia 1406/1408, Museo de Arte Metropolitano.



Libro de Horas de Carlos VIII, Rey de Francia, c.1494-1496, Jacques de Besançon.

Conviene que nos detengamos en las imágenes sagradas que recogen los devocionarios, tanto por algunas de las innovaciones que presentan, que como veremos más adelante aportan fundamentos a las imágenes pictóricas modernas, como por las circunstancias que se dan en relación con las actuaciones de la Iglesia.

Estas iluminaciones corresponden a la práctica de la mística, experiencia ligada a la producción de imágenes a distintos niveles: la devoción, que no necesariamente pero sí de forma habitual parte de la contemplación de imágenes sagradas, la producción propia de imágenes interiores y como nivel último, la superación del mundo sensible que supone una «visión» de Dios por el alma¹¹². Esta última forma entendida de la mística supone una privacidad de la religión que se reserva a los santos, pues son los que tienen tales «visiones». No ocurre lo mismo con el cristiano común, que suele quedarse en los niveles inferiores, si bien con la imagen devocional dispone de una experiencia *visual* de Dios que le acerca a la que tienen los santos, de ahí que se adquieran iconos para el cumplimiento privado de las obligaciones de devoción, lo que se interpreta como señal de la actitud piadosa que hay que tener: "Las imágenes se convirtieron en garantes externos de una actitud interior"¹¹³.

Estas prácticas devocionales se cumplen desde la Baja Edad Media también con los *libros de horas*, que contribuyen con sus imágenes a la lectura de los textos edificantes con una narrativa más expresiva. En su relación, "Textos e imágenes ofrecían material a la fantasía y los textos apoyaban la comprensión de las imágenes en la misma medida en que las imágenes ayudaban a entender mejor los textos"¹¹⁴. Ello es causa de una cierta analogía entre la experiencia de la imagen y la experiencia mística. Esta apreciación justifica que la Iglesia permitiera introducir imágenes en estos objetos privados destinados a la devoción¹¹⁵, pero también demuestra el poder de su experiencia, por cuanto hubo de acabar prohibiéndolas, al ser el propio libro objeto de creencias en sus poderes protectores y acciones milagrosas.

Los *libros de horas* presentan un caso singular entre los manuscritos de la Baja Edad Media pues, por lo costoso de su elaboración, inicialmente estuvieron solo accesibles al uso por los poderosos. Pero el hecho de que fueran éstos los destinatarios y por tanto no se escatimara en medios, pudo ser decisivo en el papel que desempeñan estos libros en la aparición de propuestas innovadoras del arte de la miniatura.

Finalmente, en relación a los temas representados en estas iluminaciones encontramos ciertas prácticas que por las variaciones que introducen en las imágenes religiosas, pudieran considerarse antecedentes de las soluciones adoptadas por la nueva imagen. De esta forma, ya desde el periodo románico se observa la introducción en los márgenes de algunas referencias a temas personales y fantásticos reflejo de leyendas o historias populares, en los que aparecen motivos de la realidad observada, que "ofrecían un espacio de libertad frente a las reglas de la iconografía y del decorum"¹¹⁶. Así, las imágenes del Texto —la Biblia— resultan cada vez menos acordes para un acercamiento más humano a los protagonistas de los relatos, lo que demanda una nueva representación.

112 H. Belting: *Imagen y culto*, *op.cit.*, p.547.

113 *Ibidem*.

114 *Ibidem*, p.550.

115 Como caso particular mencionamos los menologion, colecciones que recogían las vidas de los santos y que aparecen como manuscritos en los siglos XI y XII, siendo utilizados en su versión extensa en los oficios matutinos en los monasterios. La particularidad de ser un género contemporáneo de los iconos menológicos, en los que se representaban secuencias martirológicas sin texto, pudo ser un factor influyente para que sus miniaturas ocuparan de la página completa. John Lindsay Opie: "Los iconos menológicos y su metamorfosis del tiempo", *Revisiones*, nº4, 2008, pp.4-11.

116 Jan Bialostocki: *El arte del siglo XV. De Parler a Durero*, Madrid, Itsmo, 1998, p.362.

Desdoblamientos, ensamblajes, encastrés.

Las estrategias que abordamos seguidamente corresponden a la imagen pictórica instalada en el soporte del cuadro y a lo que ello conlleva, cuestión ésta que hemos tratado con anterioridad en el tema del nuevo estatus de la imagen. Son tácticas analizadas minuciosamente por Stoichita que nos sirven para plantear otros aspectos que contribuyen al argumento de este capítulo de la investigación.

La primera a tener en cuenta es la «imagen desdoblada» en referencia a la *naturaleza muerta invertida*, con la que este historiador inicia su estudio y de la que apunta que, a pesar de que en los documentos de la época consta su consideración de herejía pictórica¹¹⁷, en aquel entonces tuvo gran éxito y difusión por Europa.

El *desdoblamiento* de la imagen en el contexto que manejamos, como veremos, es coherente con las tensiones que se viven en una realidad en la que el antagonismo es el principal impulsor de sus transformaciones: ante el poder de la Iglesia, se reclama la autonomía de un poder laico; frente a la economía agraria del medio rural, actúa el desarrollo de las ciudades como potente acelerador de una economía capitalista basada en el comercio; frente al teocentrismo, el humanismo instituye al individuo como sujeto con autonomía ante la nueva relación con la naturaleza y el mundo. Esta estrategia se basa en una dinámica de *contraposición*, con la que se trata de generar un sistema de referencias que hace de estas naturalezas muertas “verdaderos «objetos teóricos», imágenes que tienen por tema la imagen...”¹¹⁸. Como tales, son imágenes que plantean las relaciones entre ficción y realidad, entre texto y fuera de texto, entre sacro y profano, y que nos permiten entrar en la problemática de su contemplación en el marco del nuevo estatus y en los mecanismos de su comprensión como obra de arte.

Para ambas cuestiones, nos servimos de la comparación de algunas imágenes con la pintura paradigmática *Cristo en casa de Marta y María*, del precursor de este tipo de planteamientos Pieter Aertsen, pintor católico convertido al protestantismo que se instala en Amberes tras huir de su ciudad natal Amsterdam, en la que la mayor parte de su obra ubicada en las iglesias es destruida por los iconoclastas¹¹⁹.

No cabe duda de que la obra, vista desde las circunstancias de la época, se presenta con una estructura paradójica que destaca a simple vista: la inserción de una escena religiosa —la escena religiosa considerada como *pintura* en lo que se entendía por «arte de la pintura»— en una naturaleza muerta, un término entonces inexistente cuyo valor como imagen se desconocía y que “«no hacía pintura»”¹²⁰. Vemos cómo la mayor parte de la superficie de la imagen está ocupada por la representación de utensilios de cocina, alimentos, flores, paños y algún mobiliario, quedando reducida la superficie dedicada a la escena de la historia sagrada casi a una sexta parte de la extensión total de la obra.

117 El primero en manifestar este tipo de crítica, indica Stoichita, fue Erasmo, del que incluye una cita del texto “*Christiani matrimonii institutio*” de 1526, en *Opera Omnia*, Amberes, 1733, t. V, p.695.

118 V. Stoichita: *La invención del cuadro*, op.cit., p.13.

119 Karel Van Mander dedica unas páginas a la reacción de este pintor por tal hecho, en las que escribe “Estos retablos [se refiere a las pinturas de Aertsen con tema exclusivamente religioso] han desaparecido en la furia iconoclasta de Beeldstorm [el término se traduce por “tormenta de imagen” y hace referencia a los hechos relacionados con la destrucción de imágenes en las revueltas iconoclastas] de 1566, [lo] que debió afectar al pintor”. Karel van Mander: *Het Schilder-Boeck*, Amsterdam, 1946, pp.116-119.

120 V. Stoichita: *La invención del cuadro*, op.cit., p.13.



Pieter Aertsen, *Cristo en casa de Marta y María*, 1552, óleo sobre tabla, 60 x 101,5 cm, Kunsthistorisches Museum, Viena .

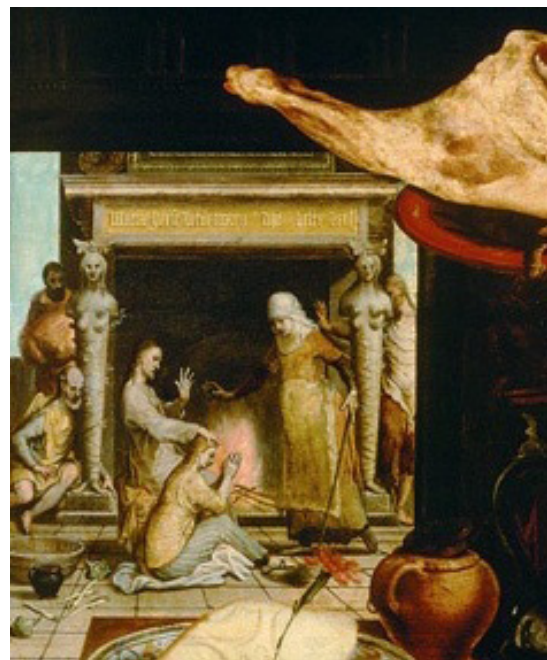
Podemos apreciar como antecedente del *desdoblamiento* de la imagen una iluminación del siglo XV, la miniatura *Cristo en la Cruz* de *El Libro de Horas de María de Borgoña* (ilustración en la página siguiente), de la que resulta llamativo con respecto a este tipo de representaciones de la época la inclusión de una serie de elementos situados “delante” de la escena religiosa o imagen. Ésta queda enmarcada por la representación de un espacio arquitectónico que, al modo de las *marginalia*, presenta una posible escena en términos de la realidad observada.

En su estructura, con la que la pintura de Aertsen muestra similitud —si bien, en el caso de la iluminación, la mayor extensión de la superficie está dedicada a la imagen sagrada— es singular que en la composición mediante planos que representan dos realidades diferenciadas, el primer término corresponda al tema profano y el tema de la *pintura* —la escena de los Textos Sagrados— quede relegada al segundo¹²¹, pues lo habitual en esta clase de imágenes es que se represente la escena religiosa en primer plano y como fondo, el tema profano, generalmente un paisaje.

121 No obviamos que en esta época aparecen también en las *marginalia* hornacinas y nichos, como se verá más adelante en la miniatura de *La Adoración de los Reyes Magos*, del mismo maestro que la que ahora nos ocupa, que constituyen elementos que tratan de realzar la profundidad espacial, aspecto puesto en práctica en los primeros tanteos de la perspectiva.



Pieter Aertsen, *Cristo en casa de Marta y María*, 1552, óleo sobre tabla, 60 x 101,5 cm, Kunsthistorisches Museum, Viena .



Detalle de *Cristo en casa de Marta y María*, Pieter Aertsen.

Al comparar estas dos imágenes, observamos que la contemplación de la miniatura de *Cristo en la Cruz* se realizaba en el contexto de la práctica mística, y puede considerarse parte de un fenómeno religioso por el que se visualiza el episodio de los Textos Sagrados de la Crucifixión, en este caso, presentado en relación con determinado espacio de la vida secular. Al retomar la imagen de Aertsen, teniendo en cuenta que, como hemos visto, la imagen religiosa de *Cristo en casa de Marta y María* es la *pintura* y la naturaleza muerta *no lo es* («no hace pintura»), siguiendo el mismo razonamiento debemos preguntarnos cuáles son los condicionamientos de la imagen para que fuera, no un fenómeno de contemplación devota de la imagen religiosa que contiene, sino una experiencia visual distinta.

En primer lugar, hemos de considerar el contexto en el que ambas imágenes se desenvuelven. La de *Cristo en la Cruz* encuentra su significado en el mundo de la fe encomiado por la ideología cristiana predominante y enfatiza la experiencia de una realidad espiritual, mientras que la imagen de Aertsen se percibe en el marco de la *curiositas*, de un nuevo orden del saber basado en el conocimiento de la realidad natural.

En segundo lugar nos referimos al acto de contemplación en sí. En el caso de la iluminación de *Cristo en la Cruz*, la contemplación de la imagen contribuye a la mejor comprensión del Texto Sagrado y se produce en el ensimismamiento de la oración, en un acto de la propia individualidad espiritual en el que aquella posibilita la *visión sensible* de su contenido, siempre en favor de una mayor eficacia de la lectura. En la realización de la imagen, la intervención del artífice está guiada por la voluntad divina, cuya interpretación —a cargo de la autoridad eclesiástica— se recoge en los preceptos de la representación.

Por el contrario, en la imagen de la *naturaleza invertida*, la pintura ha sido elaborada mediante la selección por el pintor de los elementos que la componen, su ordenación, el establecimiento de las relaciones simbólicas, del nivel de iconicidad, en definitiva, mediante un análisis y desarrollo sistemático de una estructura compositiva que permita la comprensión de la imagen, entendida ahora como acto de comunicación entre pintor y observador, acto que se produce en las condiciones del aparecido estatuto del arte y por el que se muestra al observador el conocimiento del mundo a través de la visión del artista. En esta pintura, precursora de un nuevo sentido de la representación, se dan los presupuestos para una concepción moderna de la imagen, para una condición artística que le otorga el papel de obra de arte “cuando ese concepto [arte] apareció al fin y comenzó a regir [en] nuestra relación con ellas algo semejante a una consideración estética”¹²². De esta forma, la imagen se configura en el nuevo estatus como superficie para ser descrita, pensada y leída.

En qué forma la nueva imagen moderna será leída en el orden de lo artístico, también se contempla en la imagen de Aertsen, argumento para el que tendremos en cuenta la pintura del mismo artista *Mostrador de carnicero en la huida a Egipto*, muy próxima en su creación a la de referencia, pues data de 1551 —un año antes— y de estructura semejante. Vemos en ambas imágenes las particularidades de la «imagen desdoblada», aunque la forma en que se contraponen de diferente manera *texto y fuera de texto* subraya el carácter paradigmático que Stoichita atribuye a la obra posterior *Cristo en casa de Marta y María*.



Pieter Aertsen, *Mostrador de carnicero en la huida a Egipto*, 1551, óleo sobre tabla, Uppsala-Museum Gustavianum, 123 x 150 cm, University Art Collections.

122 A. C. Danto: *Después del fin del arte*, op.cit., p.25.

En este sentido, vemos cómo esta última presenta en segundo plano tal pasaje del Evangelio (el *Texto*) traducido a imagen y, sobre ésta, representando una inscripción en el friso de la chimenea, aparece la escritura de la cita a San Lucas “«*Maria heeft uitvercoren dat beste deel*» (María ha escogido la mejor parte)”¹²³. Figura también escrito en el extremo izquierdo del enlosado que da continuidad a las escenas del primer y segundo plano, *Luc.10*, en clara referencia al episodio representado, y se proyectan asimismo sobre la imagen religiosa, elementos de la *naturaleza muerta* como la pieza de carne o el clavel, con la intención de establecer una vinculación entre las dos representaciones. En el caso de la pieza de carne, su posición es la que marca la dirección de continuidad con la inscripción del fragmento del texto bíblico incluido sobre la chimenea.

En la aproximación a esta imagen mediante la lectura del texto escrito, comenzaríamos por el extremo izquierdo desde la posición en la que se encuentra la segunda inscripción comentada y su continuidad llevaría a la cita del evangelio que, una vez recorrida, termina en el extremo derecho de la imagen, próxima y a nivel de la pieza de carne situada en el primer plano, lo que señala que debe continuarse la lectura desde el segundo plano al primero. Para Stoichita, “Aertsen dejó claramente indicado que la lectura de la cita debe continuar también sobre otro plano: la posición de la pierna de cordero sobre el marco de la puerta señala que allí donde termina el texto bíblico empieza otro (un texto formado no de letras y palabras sino de objetos)”¹²⁴. El paso es de un sistema de lectura a otro, sin embargo el discurso debe continuar para poder “leer” la “escritura de objetos”¹²⁵.

Si tenemos en cuenta que en su estatus anterior la imagen tiene la función de narración de los Textos Sagrados, estando relegada la representación de temas profanos a lo anecdótico, a la *marginalia* del texto, al marco de la narración, y que no constituye por tanto *imagen*, no constituye *texto*, la inversión de Aertsen y la relación que establece entre ambas “escrituras” traslada el sentido del *texto* –el sentido de la *pintura*– al primer plano. Con ese fragmento representado de *Cristo en casa de Marta y María* que habla de la elección entre el alimento espiritual y el alimento terrenal, el pintor traspone su mensaje a la lectura del plano *fuera de texto*, que recibe de esta forma, un procedimiento para su interpretación.



Detalle de *Mostrador de carnicero en la huida a Egipto*, Pieter Aertsen.

123 Lucas 10, 38-42.

124 V. Stoichita: *La invención del cuadro*, op.cit., p.16.

125 *Ibidem*, p.16.

No sucede lo mismo en la imagen *Mostrador de Carnicero en la huida a Egipto*, en la que igualmente aparece un texto escrito como anuncio de que "una granja y las tierras están «a la venta, o para alquilar, todo junto o por separado»"¹²⁶. En la imagen religiosa que representa la huida a Egipto se ve un grupo numeroso de personas marchándose de los campos y observamos cómo la Virgen da alimento a un niño. Quizás pudiera especularse sobre la contraposición de esta escena a la opulencia con el mostrador del primer plano, pero no hay continuidad del texto escrito del cartel que en este caso aparece con la *naturaleza muerta*, pues no hay construcción de un discurso como en la obra anteriormente analizada.

Es conveniente señalar que estas pinturas de Aertsen suponían un planteamiento controvertido, pues la relación entre lo sacro y lo profano no era bien vista por los teólogos de la época. La organización de la imagen en esta forma no convencional, supuso que, tras el Concilio de Trento en 1563, "muchos autores, tal y como hizo Molanus, recordarán las exigencias del protocolo en las pinturas religiosas y condenarán definitivamente el cuadro de Aertsen"¹²⁷.

No obstante las reprobaciones en su contemporaneidad, la importancia de estas obras la encontramos en que sus aportaciones marcan el inicio de una situación emancipadora. Y en esa emancipación, no tarda en elaborarse un discurso otro, el de la representación en sentido moderno del término, en el que ya desde los propios reformadores, como veíamos, se fundamentan la función profana de la imagen y los principios de la semejanza. Calvino se refiere así a la representación en lo visible:

En cuanto a las cosas que se pueden lícitamente representar, las hay de dos especies. En la primera están contenidas las historias, en la segunda, los árboles, montañas, arroyos y personajes sin ninguna significación. La primera especie comporta enseñanza, la segunda está solo para dar placer.¹²⁸

Si consideramos también la posición de Lutero, "se declaraba preparado para aceptar aquellas imágenes «donde se vean las historias y las cosas como en un espejo». Conviene retener la feliz expresión de «imagen espejo». Directa o indirectamente gran parte de la futura producción artística le será deudora"¹²⁹.

Para completar la estrategia del desdoblamiento apuntamos como recurso que destaca en estas pinturas el trampantojo, la «trampa para el ojo» que se ve en la contemplación "sorprendido"¹³⁰. Es evidente que no es por el empleo del trampantojo por lo que se diferencian las obras de Aertsen, pues es un recurso que se usa con anterioridad.

126 Anne-Elène Delavigne, Valérie Boudier: "La representación de la cabeza de cerdo como trofeo. Miradas cruzadas entre la historia del arte y la antropología visual", *STUDIUM Revista de Humanidades*, nº 15, 2009, p.145.

127 La referencia es a la pintura *Mostrador de carnicero en la huida a Egipto*. *Ibidem*, p.147.

128 Italo Calvino: *Institution de la Religion Chrétienne*, París, Benoît, 1957, p.35 (disponible en castellano como *Institución de la religión cristiana*, Madrid, Visor, 2003). Citado en H. Belting: *Imagen y culto...*, *op.cit.* p.98.

129 V. Stoichita: *La invención del cuadro*, *op.cit.*, p.98.

130 Esta expresión corresponde a un texto del siglo XVII, que recoge matices sobre cómo se entendía la representación por medio de la pintura: "(...) como ocurriría si no se acomodase en absoluto la pintura al alcance del ojo humano, que debe ser el juez a quien, en lugar de persuadir y emocionar por la viva representación de las cosas y obligar la ojo sorprendido a equivocarse a sí mismo a su provecho, se le diera agudeza para distinguir la imaginación de la falsedad de los objetos representados y se frustrase la finalidad de su arte que se encamina a tocar al espectador en razón de la verdad". Jean Chapelain: "Démonstration de la règle del vingt-quatre heures et réfutation del objections", *Lettres à Antoine Godeau*, 29.IX.1630, París, Tamizey Larroque, 1880-1883. Citado por Stoichita: *La invención del cuadro*, *op.cit.*, p.22.

De hecho, son apreciados ya desde mediados del siglo XV, debiendo en parte su difusión al arte de la marquetería¹³¹, que tiene su antecedente en los murales ilusionistas en los que se emplean los elementos arquitectónicos para generar distintos planos en la representación (el coreto de Giotto de 1305, en el fresco de la Capilla Scrovegni, sería un ejemplo de ello). También se hace uso del ilusionismo espacial mediante la simulación de cavidades en los muros, de “huecos”, como sucede en la representación de nichos u hornacinas, de la que encontramos muestras tempranas en los frescos realizados entre 1337 y 1338 en la Basílica de Santa Croce por Tadeo Gaddi.



Miniatura de la Adoración de los Reyes Magos, Libro de Horas de Engelbert de Nasau, Maestro de María de Borgoña.

En pinturas con soporte distinto al mural, ponemos de ejemplo las hornacinas de la marginalia en la *Adoración de los Reyes Magos*, hacia 1475-1480 en el *Libro de Horas de Engelbert de Nasau* del Maestro de María de Borgoña, o los reversos de retratos, como los de Memling por esas mismas fechas. Son recursos empleados en la búsqueda de la representación del ámbito espacial mediante determinadas relaciones formales.

Sin embargo, las pinturas de Aertsen referidas presentan una aportación más compleja. Cuando la imagen penetra en el espacio del espectador, la forma en que la imagen escapa hacia la realidad se concibe como *fuera del cuadro*¹³², considerándose éste formado por “hundimientos, penetramientos, alejamientos, acercamientos,

131 Norbert Schneider: *Still life*, Colonia, Taschen, edition 2003, p.10.

132 Étienne Binet: *Essai des Merveilles de Nature, et des plus nobles Artifices. Piece nécessaire à tous ceux qui font profession*

fingimientos, engaños"¹³³; una nueva forma de trabajar la imagen con la que el pintor toma "conciencia del papel que el lenguaje de la imagen puede interpretar, de su alcance y de su envergadura"¹³⁴.

La segunda estrategia de la imagen que consideramos es el *ensamblaje* y tiene que ver con el fenómeno del coleccionismo, al que nos hemos referido en el análisis el cuadro como mercancía. Lo consideramos ahora desde el punto de vista de las relaciones de las imágenes contenidas en los cuadros que representan la "colección" o *gabinete de aficionados*, en la problemática de la intertextualidad.



Frans Francken el Joven, *Kunstkamer*, 1636, Museo de Historia del Arte de Viena.

Recordamos una de las características que presenta Stoichita de la colección como discurso y que la distingue de la acumulación indiferenciada, que es "su absoluta prioridad acordada al orden, a la clasificación"¹³⁵. Siguiendo a este historiador, se pueden distinguir entre los elementos de una colección en base a dos tipos de relaciones, la contextual y la intertextual.

d'élouence, Rouen, p.308. Citado por V. Stoichita: *La invención del cuadro*, op.cit., p.14.

¹³³ *Ibidem*, p.314.

¹³⁴ V. Stoichita: *La invención del cuadro*, op.cit., p.18.

¹³⁵ *Ibidem*, p.109.

Respecto a la primera de ellas, la contextual, la definiré como “red de relaciones de cuadro a cuadro”, dado que se establece teniendo en cuenta que, cuando una pieza se incorpora al espacio del gabinete, la conciencia de la colección como un todo la separa de cualquier otra relación (serie) de igual forma que “el cuadro con su marco se opone a todo lo que es no-cuadro”¹³⁶. Como particularidad se señala el hecho de que cada imagen tiene como fondo al conjunto de las obras restantes, aunque también actúa como figura, lo que permite establecer otras secuencias entre obras del conjunto sin que por ello pierda su cualidad de “único” frente al gabinete.

En cuanto a la segunda, la intertextual, la autoconciencia del conjunto de imágenes se hace visible mediante el cuadro que la representa, el gabinete de aficionados. Este tipo de cuadro es en sí el ensamblaje que propone el gabinete, es decir, actúa como marco que separa al gabinete o conjunto de cualquier otra serie.

Finalizamos este punto dedicado a las estrategias de la imagen pictórica, mencionando el *encastre*, que si bien no corresponde exactamente a la imagen pictórica, acaba formando parte del trabajo metapictórico. Bajo este término se contemplan aquellas imágenes que se incorporan a otras como encaje real, diferenciándose del llamado *ensamblaje* en que no es una imagen representada en otra. Hay que señalar que es una práctica que surge en relación con el icono, para el que se reclama un marco acorde a la transformación ya patente de la imagen en la era del arte: “el arte asumió la tarea de dotarlos [ejemplares de la imagen de culto] de una escenografía digna y suntuosa, ya se tratara de capillas propias destinadas al culto, ya de arquitecturas de altar al servicio de la presentación de una imagen venerada, situada en medio de un nuevo marco pictórico que colaboraba a su interpretación”¹³⁷.

Así, el cuadro “tabernáculo” fue el resultado de incorporar una imagen antigua de veneración en un nuevo cuadro —práctica que ya era habitual en el siglo XV—, siendo la imagen principal de la nueva composición que se articulaba en torno a aquella. Este tipo de encastre se encuentra fuertemente vinculado a la reliquia, dado que, mediante este sistema, las imágenes que habían obtenido una gran devoción, eran expuestas a los fieles usando un cuadro de acogida que actuaba de intermediación entre aquél y los creyentes.

En esta aproximación al proceso de aparición del cuadro hemos considerado algunas variables que nos permitan manejar la noción de *cuadro* en el desarrollo posterior de la investigación, lo que no implica una intención de categorizarlas como elementos de aquél, sino de señalar un territorio en el que identificar las relaciones entre las mismas.

1.5. El cuadro como dispositivo

Observamos que las variables hasta ahora referidas tienen en común verse afectadas por estructuras que, en el momento histórico contemplado, son objeto de transformaciones muy significativas. Nos referimos al *poder*, el *conocimiento* y la *subjetivación* y, en parte, nos hemos aproximado a los factores desencadenantes de los cambios que presentan. En el caso del *poder*, aludimos al movimiento reformista que se extiende por el territorio

¹³⁶ Ibidem.

¹³⁷ H. Belting: *Imagen y culto*, *op.cit.*, p.641.

europeo en el siglo XVI enfrentando a Iglesia e Imperio, al estado embrionario de las futuras nacionalidades que mantiene en pugna a los distintos estados y al incipiente sistema económico capitalista; en el campo del *conocimiento* sugerimos el cambio de episteme que supone lo que se ha dado en llamar «renacimiento», que tiene lugar y encuentra sus máximos exponentes en el arte y en las ciencias; en relación con la tercera instancia, la *subjetivación*, insinuamos cómo el desarrollo del *humanismo* que reemplaza la anterior organización «teocéntrica» de la realidad humana por el antropocentrismo, supone un giro que hace que el hombre se vuelva al mundo con una mirada distinta.

Estas estructuras pueden contribuir al reconocimiento de las relaciones referidas mediante la consideración de resonancias entre *cuadro* y *dispositivo*, si tenemos en cuenta la mención que hace Deleuze en relación a este término foucaultiano, en su intervención del encuentro internacional organizado en París en 1988, al referirse a “las tres grandes instancias que Foucault distingue sucesivamente (Saber, Poder y Subjetividad) (...)”¹³⁸, así como lo que entiende áquel filósofo por *dispositivo*:

En primer lugar, es una especie de ovillo o madeja, un conjunto multilíneo. Está compuesto de líneas de diferente naturaleza y esas líneas del dispositivo no abarcan ni rodean sistemas cada uno de los cuales sería homogéneo por su cuenta (el objeto, el sujeto, el lenguaje), sino que siguen direcciones diferentes, forman procesos siempre en desequilibrio y esas líneas tanto se acercan unas a otras como se alejan una de otras.¹³⁹

De esta forma, valoramos dejar latente en este trabajo el *dispositivo* como herramienta teórica que pueda ayudar a desplegar en la investigación la complejidad implícita al concepto de *cuadro* en los términos que aquí se contemplan.

La palabra *dispositivo* ha tenido una amplia difusión en diversos campos del conocimiento desde que Michel Foucault lo activase como referencia teórica fundamental¹⁴⁰. Una trayectoria en la que, según el profesor Moro Abadía, frente a su prolífica utilización se observa por contra “los escasos ejercicios de reflexión teórica sobre su significado”¹⁴¹. Esta valoración fue expuesta por algunos participantes en el congreso internacional *Dispositifs et médiation des savoirs* de 1998¹⁴², organizado con el propósito de encontrar respuestas a la pregunta planteada

138 Gilles Deleuze: “¿Qué es un dispositivo?”, *Michel Foucault, filósofo*, Barcelona, Gedisa, 1990, p.155.

139 *Ibidem*.

140 Óscar Moro Abadía indica, respecto de los estudios sociológicos que analizan este concepto, que “la mayoría de los que han trabajado sobre dispositivo(s) reconocen el carácter de referencia teórica fundamental (y casi única) del trabajo de Michel Foucault: Deleuze 1989 [“¿Qué es un dispositivo?”, *Michel Foucault, filósofo, op.cit.*, pp.155-163], Jacquinet-Delaunay & Monnoyer 1999 [“Avant-propos”, *Hermès. Cognition, communications, politique*, nº 25, pp. 9-14], Peeters & Charlier 1999 [“Contributions à une théorie du dispositif”, *Hermès. Cognition...*, *op.cit.*, pp.15-23], Bertin 1999 [“Dispositif, médiation, créativité: petite généalogie”, *Hermès. Cognition...*, *op.cit.*, pp.33-47], Hert 1999 [“Internet comme dispositif hétérotopique”, *Hermès. Cognition...*, *op.cit.*, pp.93-107], Belin 1999 [“De la bienveillance dispositive”, *Hermès. Cognition...*, *op.cit.*, pp.245-259]». Óscar Moro Abadía: “¿Qué es un dispositivo?”, *EMPIRIA. Revista de Metodología de Ciencias Sociales*, nº 6,2003, p.31 <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1374433>

141 *Ibidem*, p.29.

142 Entre los participantes del congreso celebrado el 24 y 25 de Abril en la Universidad de Louvain-La-Neuve, en el número temático 25 de la revista *Hermès. Cognition, communication, politique*, publicado a raíz del mismo, Belin indicaba la escasez de “enfoques realmente reflexivos, abstractos, de la noción de dispositivo. Habitualmente el término (...) aparece sin verdadera definición, modestamente enrollado en el corazón de una frase o de una expresión más vistosa” (“De la bienveillance dispositive”,

algunos años antes por Deleuze «¿Qué es un dispositivo?» y en opinión de áquel, ello se debe, tanto a lo que llama «poligénesis» del concepto, es decir, al hecho de que comenzara a utilizarse ya desde la primera mitad de los años setenta de manera autónoma en diversos campos, como a “su gran plasticidad que ha acabado por convertirle en una palabra-maleta que [citando a Belin] «permite explicar de manera elegante y concisa lo que de otro modo exigiría el empleo de perífrasis azarosas»”¹⁴³.

De los diversos orígenes que se han atribuido a la idea de *dispositivo*, este profesor se refiere al concepto de *épistémè* como áquel sobre el que trabaja Foucault en los años sesenta y que “no sólo puede considerarse la *matriz* del dispositivo sino un tipo de dispositivo en sí mismo”¹⁴⁴. En este sentido, indica Moro Abadía:

La *épistémè* foucaultiana toma cuerpo en un periodo muy concreto de la trayectoria del filósofo (la segunda mitad de los años sesenta) en el que su preocupación fundamental giró en torno a una cuestión central: ¿Qué es el saber? Para dar respuesta a esta pregunta, Foucault trabaja con varios conceptos que van a llevarle primero hasta la definición de *épistémè* y, más adelante, hasta el dispositivo.¹⁴⁵

Este investigador refiere esa sucesión de conceptos del filósofo, que pasa por los de «sistema», «lo previo» y «región intermedia». Señalamos en concreto «lo previo»¹⁴⁶, que para Moro Abadía representa un campo de posibilidades en el que actúan un entramado de relaciones, y si consideramos la cita que hace de Foucault en relación a tal afirmación, disponemos de otra faceta de posible aplicación al *cuadro*. La cita del filósofo es:

Se trata de los elementos que deben haber sido formados por una práctica discursiva para que eventualmente un discurso científico se constituya, especificado no solamente por su forma y por su rigor, sino también por los objetos con los cuales tiene relación, los tipos de enunciación que pone en juego, los conceptos que manipula y las estrategias que utiliza.¹⁴⁷

Otra perspectiva desde la que considerar el concepto de *dispositivo* con relación al *cuadro*, la tomamos de la respuesta que da Foucault en una entrevista de 1977 a la pregunta de cuál es el sentido y la función metodológica del dispositivo: “(...) por dispositivo entiendo una especie –digamos– de formación que, en un momento histórico dado, tuvo como función mayor la de responder a una urgencia. El dispositivo tiene pues una posición estratégica dominante”¹⁴⁸. En este sentido, las circunstancias del periodo que nos ocupa urgieron

op.cit., p.251); también a Jacquinet-Delaunay & Monnoyer les parecía “como si su carácter de operatividad dispensase de tener que pensarlo en su pertinencia teórica” (“*Avant-propos*”, *op.cit.*, p.9).

143 O. Moro Abadía: “¿Qué es un dispositivo?”, *op.cit.*, p.31.

144 Toma esta valoración de la investigación de David Macey: “En el trabajo posterior de Michel Foucault, el concepto de *épistémè* tiende a ser reemplazado por el término DISPOSITIVO”. David Macey: *The Penguin Dictionary of Critical Theory*, London, Penguin Books, 2001, p.113. Citado en O. Moro Abadía: “¿Qué es un dispositivo?”, *op.cit.*, p.32.

145 O. Moro Abadía: “¿Qué es un dispositivo?”, *op.cit.*, p.32.

146 El uso de este término, en opinión de Moro Abadía se construye por Foucault, junto con el de «la región intermedia», para distanciarse del de «sistema», por sus connotaciones en lo que respecta a su relación con el estructuralismo. *Ibidem*, p.33.

147 Michel Foucault: *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, p.237. (edición en castellano *La arqueología del saber*, México, Siglo XXI, primera edición en 1970).

148 Michel Foucault: “El juego de Michel Foucault”, *Saber y verdad*, Madrid, Ediciones de la Piqueta, 1985, p.129.

un concepto de imagen y una condición del arte «modernos», que se instrumentaron en la aparición del objeto *cuadro*, el cual, como vimos, desempeña un papel decisivo. Y habremos de ver aún si posteriormente ello se produce nuevamente.

Desde que Foucault activara el concepto de *dispositivo*, su reconocido carácter de referencia teórica fundamental ya comentado y la consideración de definición más influyente en las ciencias sociales¹⁴⁹, han motivado que numerosos pensadores se dirijan al interior de la obra del filósofo para responder a la pregunta insistentemente formulada de «¿Qué es un dispositivo?». Así, también interesa el estudio de Giorgio Agamben sobre la genealogía del término¹⁵⁰, referida no sólo a la de la obra de Foucault, sino a la de un contexto histórico más amplio. Agamben afirma que el *dispositivo* es un término técnico esencial del pensamiento de Foucault que “viene a ocupar el lugar de eso que definió de manera crítica como «los universales»”¹⁵¹ y aunque reconoce que el filósofo francés rechazó ocuparse de ese tipo de categorías, en su opinión, ello no supone que su obra no contenga conceptos de alcance general, como lo sería aquél. En relación a los *universales*, recordamos que Gilles Deleuze y Félix Guatari se refieren a *la contemplación, la reflexión y la comunicación como máquinas que los constituyen*¹⁵², curiosamente las cualidades intrínsecas al *cuadro*, lo que puede dar lugar a ciertas consideraciones.

Resulta de interés, también de las reflexiones de Agamben, lo que en su opinión otorga una generalidad mayor que la ya amplia de los *dispositivos* de Foucault, y que se recoge en su definición del término, en la que tendría cabida el *cuadro*:

(...) llamo dispositivo a todo aquello que tiene, de una manera u otra, la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivos. No solamente las prisiones, sino además los asilos, el panoptikon, las escuelas, la confesión, las fábricas, las disciplinas y las medidas jurídicas, en las cuales la articulación con el poder tiene un sentido evidente; pero también el bolígrafo, la escritura, la literatura, la filosofía, la agricultura, el cigarro, la navegación, las computadoras, los teléfonos portátiles y, por qué no, el lenguaje mismo, que muy bien pudiera ser el dispositivo más antiguo, el cual, hace ya muchos miles de años, un primate, probablemente incapaz de darse cuenta de las consecuencias que acarrearía, tuvo la conciencia de adoptar.¹⁵³

Estos argumentos concluyen este primer capítulo y actúan como epílogo con el que poner de manifiesto que no se ha tratado de ofrecer una definición unitaria y normativa de lo que es un cuadro, sino de hacer visible la *multiplicidad de elementos* que remiten a él¹⁵⁴. En el periodo que hemos contemplado en la cuestión de la aparición del cuadro, los siglos XVI y XVII, tales elementos, si bien al comienzo se configuran en la época de

149 O. Moro Abadía: “¿Qué es un dispositivo?”, *op.cit.*, p.31.

150 El contenido de este subapartado está referido a la conferencia del filósofo Giorgio Agamben “¿Qué es un dispositivo?”, pronunciada en la Universidad Nacional La Plata el 12 de octubre de 2005, versión en castellano publicada en la revista *Sociológica*, vol.26, nº 73, Mayo/agosto 2011, pp.249-264. (Edición francesa, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, Paris, Editions Payot&Rivages, 2007). <http://www.revistasociologica.com.mx/pdf/7310.pdf> (Consultado 05/4/2013).

151 G. Agamben: “¿Qué es un dispositivo?”, *op.cit.*, p.253.

152 Gilles Deleuze, Félix Guatari: “¿Qué es la filosofía?”, Barcelona, Anagrama, 1997.

153 G. Agamben: “¿Qué es un dispositivo?”, *op.cit.*, p.257.

154 Parafraseando a O. Moro Abadía en “¿Qué es un dispositivo?”, *op.cit.*, p.31.

la semejanza, “en un tiempo en el que las metáforas y las alegorías definen el espacio poético del lenguaje”¹⁵⁵, como hemos visto, a raíz de la crítica cartesiana lo están en el ideal de la razón, del método, la medida, en un tiempo en que “toda semejanza será sometida a la prueba de la comparación, es decir, no será admitida sino una vez que se encuentre, por la medida, la unidad común o más radicalmente por el orden, la identidad y la serie de diferencias”¹⁵⁶. Los elementos que remiten al cuadro, lo harán por cuanto intervienen en la configuración de un *orden*, el del arte y participan de una *unidad representativa*.

Con estas precisiones, iniciamos el desarrollo de la desaparición del cuadro, tema objeto de esta investigación.

¹⁵⁵ M.Foucault: *Las palabras y las cosas*, *op.cit.*, p.58.

¹⁵⁶ *Ibidem*, p.61.

2. EL PROBLEMA DE LA DESAPARICIÓN DEL CUADRO SEGÚN MARCELIN PLEynet

2. EL PROBLEMA DE LA DESAPARICIÓN DEL CUADRO SEGÚN MARCELIN PLEYNET

¿Hay maneras plausibles de explicar los miles y miles de prácticas de arte contemporáneo que han surgido en los últimos veinte años al menos?

Hal Foster, *Arte después de 1900*.

A priori puede entenderse la desaparición del cuadro como elemento discursivo de la pintura que cuestiona el cuadro en cuanto objeto real en sus planteamientos del siglo XX. En la aproximación inicial al tema que ha dado lugar a esta investigación comprobamos que, por la complejidad de sus determinaciones y los numerosos factores que entran en juego, debemos considerar tal fenómeno como transformación estructural de la práctica pictórica. De ahí que optemos por iniciar su delimitación desde alguna posición que permita valorar la dimensión de esta problemática, encontrando en este sentido utilidad en la formulación que realiza Marcelin PleyNET en 1968. Así, partimos del escenario crítico que este ensayista francés propone y de los elementos que, en aquel momento y a su juicio, pueden producir en la pintura moderna una verdadera transformación. Después de algo más de cuatro décadas de dicha formulación, retomamos tal precisión con la intención de significar la desaparición del cuadro en la actualidad de las prácticas artísticas.

Recordemos que en 1971 se publica en París *L'enseignement de la peinture. Essais*¹⁵⁷, una recopilación de ensayos de este crítico en la que, acompañando a los textos básicos, se incluyen como apéndice algunos de sus escritos realizados entre comienzos de 1967 y finales de 1968. Son textos que tres años después de haber sido elaborados, siendo consciente el autor de que faltan en los mismos los trabajos en el campo de las ciencias humanas posteriores a 1968, decide incluirlos tal como fueron redactados, como indica, en la ilusión de que no son del todo ajenos a algunos buenos resultados que la práctica pictórica ha conocido desde entonces.

El autor indica la finalidad de los textos que componen dicha publicación en la siguiente forma:

(...) es la de exponer, describir las diversas contradicciones a las que la pintura moderna se ha visto obligada a amoldarse. Al tomar en consideración los momentos intensos de la producción pictórica (Cézanne, Matisse, Mondrian, la Bauhaus, la vanguardia rusa, la pintura norteamericana de los años cincuenta), este proyecto debería permitir distinguir, en un primer momento, las fuerzas antagónicas que constituyen hoy las condiciones objetivas de toda posible aproximación tanto a la pintura como a su historia.¹⁵⁸

Esto supone, en palabras de PleyNET, un corte didáctico que contempla el primer momento crítico de los trabajos de los pintores, escuelas y vanguardias que marcaron la primera mitad del siglo XX, un intento de situar las articulaciones de la historia de la pintura moderna de Occidente.

¹⁵⁷ Marcelin PleyNET: *L'enseignement de la peinture. Essais*, París, Editions du Seuil, 1971. La traducción al castellano, como se ha referido anteriormente, lleva por título *La enseñanza de la pintura* y se editó en Barcelona por Gustavo Gili en 1978.

¹⁵⁸ *Ibidem*, p.30.

Uno de los artículos incluidos en esta obra lleva por título “Desaparición del cuadro”, fechado en septiembre de 1968 y publicado en la revista *Art International* un mes después, en el que trata tal cuestión, de ahí que este capítulo analice, en una primera parte, el planteamiento de Pleynet en relación con la misma, de la que exponemos los términos en los que define el fenómeno de la desaparición del cuadro, la coyuntura de la que, en opinión del crítico, es consecuencia, y el soporte teórico que fundamenta tal formulación.

Los presupuestos que maneja Pleynet en relación con la desaparición del cuadro vienen referidos a la situación de la “pintura moderna”, que entiende es la práctica pictórica llevada a cabo en los algo más de sesenta años que transcurren desde principios del siglo pasado —en concreto desde la muerte de Cézanne en 1906, artista al que considera fundamental por lo que supuso su aportación al entonces vigente orden especular de la pintura— hasta el momento en que reflexiona sobre aquella cuestión. Advierte este crítico que:

es posible encontrar aquí otras lagunas; pero es que no se trataba de reescribir una nueva historia de la pintura moderna, sino de situar en esta historia las líneas de fuerza que la constituyen como tal. A partir de aquí, podrán ser desarrollados toda clase de trabajos, encaminados a aclarar las manifestaciones complejas y ramificadas de este campo específicamente pictórico.¹⁵⁹

En la consideración de la historia de la pintura moderna, es preciso tener en cuenta en qué forma los acontecimientos del siglo XX la condicionan, y según este autor, ello conduce:

(...) a pensar esta historia en el cuadro de las grandes conmociones económicas y revolucionarias que la determinan, a reconocer los efectos de estas conmociones en el corpus específico de la pintura, a analizar las múltiples manifestaciones de este corpus (pintura, teoría, campo de referencias, escuela, pintor, etc.) a partir de la referencia transformativa fundamental que reconoce: Cézanne. El trabajo, la pintura, las teorías, las escuelas, los pintores a los que aquí se les pide la ayuda de su enseñanza, tienen todos este punto en común, que se reconocen más o menos explícitamente deudores del radicalismo de la transformación cézanniana.¹⁶⁰

En relación a los efectos de dichos acontecimientos, el historiador Eric Hobsbawm señala que la fuerza más poderosa de los cambios que presenta el arte es:

(...) la muerte de la «modernidad» que desde fines del siglo XIX había legitimado la práctica de una creación artística no utilitaria y que servía de justificación a los artistas en su afán de liberarse de toda restricción. La innovación había sido su esencia. Haciendo una analogía con la ciencia y la tecnología, la «modernidad» presuponía que el arte era progresivo, y por consiguiente, que el estilo de hoy era superior al de ayer.¹⁶¹

Según este autor, la «modernidad» se presenta en el arte, en cualquiera de sus formas, posicionada en el rechazo a las convenciones artísticas y sociales de la burguesía liberal del siglo referido y en la necesidad de crear un arte adecuado a las condiciones del siglo XX, social y tecnológicamente revolucionario, y si bien los objetivos

159 Ibidem, p.31.

160 Ibidem, p.30.

161 Eric Hobsbawm: *Historia del siglo XX*, Buenos Aires, Crítica (Grijalbo Mondadori), 1998, p.508, 509.

funcionaron en la primera mitad de siglo, es en los años sesenta cuando paulatinamente se plantea una ruptura con cualquiera de los criterios establecidos en la producción o valoración del arte, reacción crítica cuyos principios partían de «un escepticismo esencial sobre la existencia de una realidad objetiva, y/o la posibilidad de llegar a una comprensión consensuada de ella por medios racionales»¹⁶². Respecto a estas posiciones, que a partir de los años ochenta se etiquetan como «posmodernidad», en opinión del historiador, había razones para que el término surgiera primero en la escena artística, ya que se buscaba por la vanguardia nuevas formas de expresar aquello que ya no se podía hacer en las formas del pasado. En la investigación, se trata esta cuestión en el capítulo siguiente, en los términos expresados por Pleynet de situar las líneas de fuerza que constituyen estas nuevas formas de expresión, ya comentados.

2.1. Planteamiento en la pintura moderna

El marco en el que Marcelin Pleynet formula su tesis sobre la desaparición del cuadro viene dado por el pensamiento «posmoderno» y las corrientes críticas renovadoras de las décadas de los sesenta y los setenta, y es en el que sitúa la cuestión con una serie de preguntas:

¿es la desaparición del objeto real cuadro (marco) tal como lo conocemos?

¿debe conducir a novedades más o menos espectaculares?

¿O bien estas novedades no son sino un modo de recubrir, de desplazar el orden del problema que desde hace casi sesenta años la historia de la pintura precisamente nos plantea; es decir, en cuanto a la especificidad de la pintura y en cuanto a la realidad objetiva de su inscripción en lo social?». ¹⁶³

En relación con estos interrogantes, Pleynet define lo que considera una constante real y uno de los problemas objetivos de la pintura en las primeras seis décadas del siglo pasado:

La desaparición del cuadro es la desaparición de un modo de percepción de unidad (cuadro como «objeto real») representativa, la transformación radical de un código de lectura por el que se comprende que se inquieten los pintores (transformación del «objeto real» en «objeto de conocimiento»). ¹⁶⁴

Profundizamos en lo que subyace de este enunciado, primeramente con una aproximación a lo que sustenta la visión del crítico sobre la desaparición del cuadro en la problemática de la pintura moderna, seguida de un recorrido por el soporte teórico de tal definición.

La delimitación de Pleynet de la pintura moderna comienza, como hemos dicho, con la muerte de Cézanne. Hay en el impulso inicial de esta pintura una deuda con el impresionismo, siendo éste parte de una historia, según el crítico entonces muy próxima, que aparece recargada y precipitada en las transformaciones económicas, científicas, políticas, ideológicas y precisamente por esa proximidad, no hace sino generar una demagogia historicista. Este autor se pregunta:

¹⁶² *Ibidem*, p.511.

¹⁶³ M. Pleynet: “Desaparición del cuadro”, *op.cit.*, p.205.

¹⁶⁴ *Ibidem*.

¿Para qué hacer tantas Historias? De Delacroix, Ingres, Courbet, del Impresionismo, al Post-Impresionismo, y hasta nuestros días las vemos multiplicarse: Historia del Cubismo, del Fauvismo, del Cubismo analítico, del Cubismo sintético, del Futurismo, del Expresionismo, del Surrealismo, por no citar las recientes Historias del Op-Art, del Pop-Art, etc. Ya ni se las tiene en cuenta y el giro crítico que es preciso operar sobre esta proliferación habrá de inclinarse en un primer momento por rechazar todas estas aproximaciones históricas a estos diversos movimientos, desde entonces reducidos a conclusiones. Esta «reacción», esta actitud a-histórica no se halla menos cegada que la otra, de la que confirma la negativa a tener presentes los múltiples aspectos de un mismo fenómeno en su unidad compleja.¹⁶⁵

Para el crítico, considerar este impulso es caer en la precipitación modernista en la que las cuestiones que se plantean son múltiples. Primeramente está la cuestión de qué se entiende por impresionismo:

¿Hay que entenderlo únicamente como una «manera» de pintar (una técnica) o como efecto de transformación cultural, ideológica? Desde luego uno no existe sin lo otro, pero ¿respetamos el carácter de transformación ideológica reduciendo esta transformación a una técnica?. Los impresionistas, Manet entre otros, no han dejado de acreditar la interferencia que supone una reducción semejante.¹⁶⁶

Si la consideración de este movimiento se hace en la ordenación historicista, Pleyner señala, junto al necesario reconocimiento de la “irreductible” autonomía de las prácticas de algunos pintores —de Manet a Monet, Degas a Renoir y de la presencia de Cézanne—, la sucesión de participaciones en el Salón de los rechazados y la consecuente agrupación en lo que denominaron Sociedad Cooperativa de Artistas Pintores, Escultores, Grabadores. Al respecto indica:

De este modo, la historia en cuestión se va constituyendo mal que bien hasta 1886, llegando a ser, en el origen de la pintura moderna, la de una «escuela», cuyo desarrollo será el más amplio en el tiempo (si es que, una vez más, se trata de una historia). (...) Por este camino, el Post-impresionismo como tal no hace bajo esta rúbrica sino redoblar el mito historicista de una historia del Impresionismo, es decir, objetivamente censurar, en el lugar mismo donde se destaca, la producción de la disciplina pictórica.¹⁶⁷

Con el Post-Impresionismo van a aparecer multitud de grupos, e indica el ensayista que, desde entonces, se opera sistemáticamente la reducción de la historia específica de la pintura: “Cubismo, Fauvismo, Futurismo, Dadaísmo, Surrealismo, Expresionismo, Orfismo, Blaue Reiter, De Stijl, Neoplasticismo, Seprematismo, etc. y otras entidades, se disputarán el proscenio y reivindicarán una autonomía cuya relatividad les es impensable”¹⁶⁸.

El planteamiento que hace en una situación como la que describe, es la de estar en la obligación de tener siempre en cuenta cualquier manifestación pictórica en relación con la totalidad de las de la pintura moderna.

165 M. Pleyner: “El sistema de Matisse”, *La enseñanza de la pintura*, op.cit., p.35.

166 Pleyner hace referencia, además, al hecho de que los nombres de los movimientos del arte moderno suelen atribuirse por “burla”, y es por tales calificativos con los que solemos reconocerlos, y lo indica por el empleo que califica de “obligado” del término «Impresionismo». *Ibidem*, p.36.

167 *Ibidem*.

168 *Ibidem*, p.37.

A lo que añade “Es decir, confrontar toda manifestación pictórica con su no-pensado: esta puesta en escena de «ruptura» que se interpreta a sí misma sin efectuar nunca el retorno teórico sobre lo que, en su complejidad significativa la origina”¹⁶⁹.

Historicismo y contemporaneidad. La búsqueda de la «originalidad»

En la consideración de los movimientos artísticos que constituyen el arte moderno, Pleynet identifica un problema derivado de la forma en que la *historia de la pintura* se define, pues en su opinión, parece no ser posible sino en el orden de lo cronológico, en una cronología cuyo origen además sólo puede pensarse a partir de un final en la evolución de otra historia:

Considérese tal fenómeno pictórico que parece contemporáneo, la historia nos asegurará inmediatamente un ejemplar enteramente similar y al que su anterioridad le da un aire de convicción que le falta al ejemplo contemporáneo. La historia y la contemporaneidad no cesan así de remitirse la una a la otra, de tal modo que todo discurso sobre la segunda se ve atrapado en el vaivén y su única función es finalmente la de garantizar su buen funcionamiento y una ilusoria apariencia de vida.¹⁷⁰

A la historia de la que considera pintura moderna no le faltan los trabajos de historiadores y críticos que han hecho de ella una de las más documentadas. Los movimientos de esta pintura no se hacen sin referirse a ello y los críticos son los que establecen entre los diversos movimientos su historia, el parentesco y las diferencias. Tal es la dinámica entre producción y discurso, sobre la que puntualiza:

(...) hasta tal punto que podría parecer a algunos observadores malintencionados, que en los Estados Unidos por ejemplo, la historia de la pintura no se contenta con reconocer y criticar la producción pictórica contemporánea, sino que pronto conseguirá superarla (la obra apenas está seca cuando entra en la historia: artículo crítico, ensayos, catálogo crítico, libro, exposición ya retrospectiva, museo).¹⁷¹

Esta situación de exceso de historicidad presenta la contradicción de que, aunque aparentemente debiera impedir las repeticiones por estar remitidas las nuevas formas de la pintura a las anteriores en su historia, queda sin embargo atrapada en el interior de la repetición que ella misma produce.

Así, el afán historicista al que dan lugar los documentos, ensayos, críticas, etc., aboca a pintores y críticos a una búsqueda de la «originalidad»¹⁷². Esa persecución es en sí misma repetitiva, como dice Pleynet “un discurso que

169 Ibidem.

170 M. Pleynet: “Desaparición del cuadro”, *op.cit.*, p.197.

171 Ibidem.

172 Sobre las prerrogativas de *lo nuevo*, Boris Groys remonta esta búsqueda a épocas anteriores en el estudio que dedica. En la Antigüedad clásica y en la Edad Media europea, la orientación hacia lo nuevo fue, en general, condenada: en el fondo, se veía en ella una concesión al poder del tiempo, que alejaba de los modelos recibidos por la tradiciones orales o escritas. Hoy está extendida la opinión de que, en la modernidad, la orientación hacia lo nuevo se transformó completamente, hasta convertirse en un tema puramente apologético. Pero ese cambio no ha sido tan radical como parece. Véase Boris Groys: *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural*, Valencia, Pre-textos, 2005, p.32.

censura lo que determina y que a partir de esa censura se halla alienado”¹⁷³. Tal discurso, al quedar desde entonces condenado a la repetición, debe tan sólo contribuir, sin nombrarla, a la sucesión infinita —la historia, apunta éste— de los discursos de ese enigma. Según el crítico, de igual forma que las especulaciones hegelianas en la repetición perpetua de su fin, los discursos contemporáneos del momento y no sólo de la historia del arte sino también de la historia de la filosofía, se encuentran atrapados en ese artificio porque “sueñan aún a la sombra del gran Hegel”¹⁷⁴.

En la búsqueda de la «originalidad», Pleynet distingue dos tipos de manifestaciones. Por un lado, puede ser en el plano formal, que él piensa es el que tiene más posibilidades de sobrepasar el pensamiento que la aliena porque actúa directamente sobre la especificidad de la pintura, o sobre algunos de sus aspectos. Por otro lado, se refiere a la manifestación de esta búsqueda mediante una forma que llama “más literaria”, que actúa sobre aspectos como el del concepto de *representación*, en alusión, por ejemplo, a la pintura surrealista o el Pop Art; también sobre el concepto de *presentación* en el caso del *shaped canvas* o relieve —planteados en su función teórica— y cita otro supuesto más refiriéndose a la búsqueda que parte de conceptos psicológicos, como pueden ser la pintura expresionista o la abstracción representativa.

Lo que ambas manifestaciones tienen en común es “una referencia histórica concreta, diría incluso un «seguro» histórico y, pero sin saber que también esto lo debe a la historia, una inquietud en cuanto a su posible contemporaneidad, en cuanto a la eficacia de su producción”¹⁷⁵. Es una inquietud ligada a la «originalidad», a la «tradición de lo nuevo», que como tal no puede quedar satisfecha, porque aunque ofrece la ilusión de cambiar algo, no produce ninguna transformación.

El ejemplo que le sirve para ilustrar esta situación es la experiencia de los primeros *happenings* producidos por algunos pintores en Estados Unidos a finales de los años cincuenta. En aquellos momentos, el acontecimiento “exposición de pintura” no parece responder a la eficacia esperada por estos artistas que ven sólo una sucesión de muestras, a cada cual más “nueva”, sin que ello suponga más que una apariencia de cambio, pues no hay ninguna transformación. Pleynet indica: “El *happening* se encargará pues de la teatralidad, de teatralizar ese cambio; y lo que ocurre con un ojo más o menos crítico, más o menos desengañado, más o menos escandalizado ante las invenciones de la novedad se verá colocado en situación de acontecimiento; el acontecimiento debe hacerle reaccionar y quizá incluso cambiarlo”¹⁷⁶. Así, el *happening* cumple la función de simulacro del

173 *Ibidem*, p.198.

174 Respecto a la orientación ideológica de la historiografía del arte, Daniel Villegas indica: “(...) La influencia del sistema histórico hegeliano en la constitución de la historia del arte resulta, cuando menos, problemático, debido a la mencionada oposición de numerosos historiadores del arte y de la cultura, como es el caso por ejemplo de Jacob Burckhardt, a los postulados idealistas. Moxey, sin embargo, sostiene que en la configuración de la historia del arte como institución moderna, existe algo así como un *inconsciente hegeliano* que ha determinado, en los aspectos metadiscursivos conformadores de esta disciplina, una parte de su estructura profunda. Afirma Moxey que la historiografía teleológica, que ha caracterizado el discurso académico de la historia del arte, incluso en la actualidad, encuentra su origen en Hegel: «(...) el impulso de elaborar relatos con un propósito, una tendencia promovida por la filosofía de la historia de Hegel, coincidió efectivamente con las políticas nacionalistas de los siglos XIX y XX. La visión hegeliana de la historia debe ser, pues, considerada sólo como un aspecto más de un denso conjunto de ideas que constituyen la práctica de la historia del arte. Al referirme al «inconsciente hegeliano» de la disciplina, intento suscitar asociaciones sociales y psicoanalíticas. Los valores que caracterizan los sistemas significativos de la existencia profesional de la historia del arte pueden ser descritos en toda justicia como ideológicos» [cita de Keith Moxey: *Teoría, práctica y persuasión. Estudios sobre historia de arte*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2004]. Daniel Villegas: *Políticas de visibilidad. Exposiciones en las instituciones de arte contemporáneo. Madrid 1978-1998*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2010, pp.63, 64.

175 M. Pleynet: “Desaparición del cuadro”, *op.cit.*, p.198.

176 *Ibidem*.

acontecimiento y provocación que la pintura, en su opinión, debería ser.

Esa inquietud y sus manifestaciones quedan patentes en la pintura contemporánea al considerar los sucesivos movimientos y escuelas, en constante progresión unos y otras, ya sea para superar o rebatir los principios de lo anterior. Desde la perspectiva de este autor, todos ellos emanan el propósito de acabar con algo y a pesar de la diversidad de propuestas y formas que adoptan, no desaparece la constante real que suponen para la pintura moderna sus problemas objetivos, de los que nombra, entre otros, la *desaparición del cuadro*, y sobre los que opina que siguen obsesionando la producción pictórica. Según el crítico:

Ninguna de estos problemas es sin duda pensable independientemente de los otros (cualquiera que sea la producción contemporánea con la que se relaciona). Puede ser sin embargo interesante considerarlos separadamente si queremos llegar a establecer de uno a otro a través del discurso que los separa el discurso que los piensa.¹⁷⁷

Para Pleynet, si asumimos que la pintura ya no tiene la función de decorar el espacio social con un estilo cubista, neocubista, post-cubista, y así sucesivamente, el problema que puede plantear la desaparición del cuadro ha de inscribirse en “una perspectiva teórica que funde la especificidad de la pintura como proceso de transformación”¹⁷⁸.

Iniciativas artísticas que plantean el problema

Tras considerar el problema del exceso de historicismo en el arte del siglo XX y sus consecuencias en la práctica pictórica, que se ve abocada a la búsqueda de la «originalidad», constatar asimismo la inquietud con que los pintores se preguntan en este contexto por la contemporaneidad en cuanto a la eficacia de su producción y, finalmente, concluir que tal inquietud se manifiesta en torno a la cuestión del fin del arte como voluntad de acabar con algo, Pleynet aprecia las tentativas de algunos artistas de abordar el problema de la desaparición del cuadro en los trabajos mostrados en París en ese mismo año de 1968.

Las iniciativas de estos pintores, que valora como significativas, lo son en tanto que sitúan la forma en que con ellas se aviva el problema. Así:

El muestrario de tentativas que hemos podido ver en París, al final de la primavera pasada, es suficientemente significativo de la diversidad de puntos de vista que pueden impulsar este problema como para que nos detengamos en ella; máxime cuando estas tentativas son producto de pintores de generaciones y nacionalidades diferentes, y las encontramos tanto en las exposiciones de artistas «establecidos» (Matta, Fontana, Rosenquist) como en las de jóvenes pintores que realizan su primera exposición personal (Buren, Caine, Dezeuze, Viallat, etc.).¹⁷⁹

¹⁷⁷ M. Pleynet: “Desaparición del cuadro”, *op.cit.*, p.199.

¹⁷⁸ *Ibidem*, p.205. Tal perspectiva se recoge en el apartado de esta tesis 2.2. *Una aproximación teórica de la pintura. El doble retorno crítico de Pleynet.*

¹⁷⁹ *Ibidem*, p.200.

Son estos últimos los que, para este crítico, ponen mayor acento en la voluntad de una teorización de la pintura. Incluimos estas valoraciones por lo ilustrativo de las dificultades que encuentran estas prácticas en su afán de plantear la *desaparición del cuadro*.

Así, en 1966 Roberto Matta idea su exposición en la Galería Alexandre Iolas como un cubo con las seis caras pintadas que habrían de rodear al espectador. Esta propuesta plantea abandonar el cuadro y el marco, dejar la superficie, lo que supone abrir otras contradicciones.

El cubo como envoltura total es irrealizable, pues aunque el espectador pudiese andar sobre la superficie-suelo, sería necesario un acceso al interior del mismo que luego quedase cerrado y alguna iluminación debería permitir que la experiencia fuera visible. El espectador no debería considerarse visitante, o lo que es lo mismo, debería olvidar que ha entrado y que va a salir de él. En definitiva, sería preciso que el cubo abandonase la excentricidad pictórica y volviese a la *normalidad* de la pintura “en cuyo interior el lenguaje pictórico se despliega”¹⁸⁰.

Un proyecto como éste sólo puede existir idealmente, de forma que el cubo en cuyo interior el espectador no puede entrar, quede expuesto en su exterioridad, como seis caras blancas que contienen la pintura “invisible” y que por lo tanto, no existe sino en la idea del pintor. El problema así planteado reaparece tal cual en sus contradicciones.

No obstante, Pleynet invita a trabajar dentro de esta hipótesis de forma que, si imaginamos que hay un hombre en el interior del cubo en el que están las pinturas de Matta, si no dispone de otras referencias espaciales que las que le propone el pintor, se hallaría en el espacio de la pintura, al que el artista llama *espacio de la especie*. Este espacio deja entonces de ser “profundidad ilusionista” para constituirse en espacio normativo, real. Es para ello imprescindible recordar que nos movemos en “lo ideal pensado que Matta se hace de la pintura” y no en la problemática pictórica donde este problema se plantea de forma distinta.

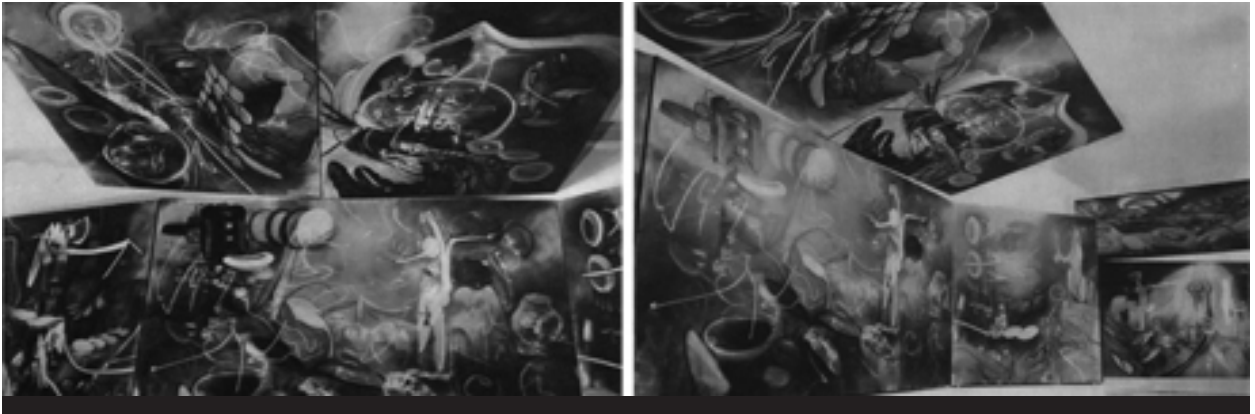
La misma preocupación muestra otra propuesta en la que este artista cuelga del techo, extiende sobre el suelo o apoya en la pared en desorden (aparente) cuadros que, de esta forma, el espectador no puede ver aisladamente, alterando el desarrollo de una exposición en su habitual contemplación de *unidades de superficie*. En ambos casos, lo que para el crítico supone esta empresa no carente de méritos, es que:

(...) ya estuvieran colgadas del techo, extendidas por el suelo, colocadas en todos los sentidos, las telas no se enfrentan más que con un solo espacio que no es el suyo y en relación con el cual el suyo sólo puede existir como «artificial» (efecto del arte), ilusionista. El pintor se esfuerza por resolver (en el cubo) y en esta exposición de «El Espacio de la Especie», el problema de la desaparición del cuadro por medio de una colocación entre paréntesis que hace finalmente este problema, solo presente.¹⁸¹

¹⁸⁰ Ibidem, p.200.

¹⁸¹ Ibidem, p.201.

2. EL PROBLEMA DE LA DESAPARICIÓN DEL CUADRO SEGÚN MARCELIN PLEYNET



Roberto Matta, *El cubo abierto*, instalación, 1966, Galerie Alexandre Iolas, París.



Roberto Matta, *El cubo abierto*, instalación permanente, 2011, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid



Lucio Fontana trabajando en su taller

De la obra de Lucio Fontana consistente en las telas abiertas por agujeros, los paisajes en relieve o la tela cortada, la más interesante en opinión de PleyNET es esta última. La incisión que practica Fontana en el lienzo, ese gesto impotente por destruir el objeto y los problemas que lo generan, supone la inversión del problema de que todo trazo sobre una superficie produce la representación de un espacio en tres dimensiones.

El cuadro en cuanto plano pictórico, no puede sostener un trazo de esta violencia sin perder el carácter de superficie, y trazo y espacio abierto en la tela, que juegan contra el objeto (cuadro), reclaman otro espacio que el del artificio de la representación tridimensional. En la ficción del cuadro, la incisión introduce la dimensión de lo real en relación a la cual precisamente se mide ese artificio. Esto no es sino un gesto, pues la abertura en la tela no puede abarcar más que las dimensiones de la misma y por lo tanto, queda determinada por el cuadro, lo que supone comenzar de nuevo.

En las propuestas posteriores de Fontana, en sus objetos sobre peanas, ve el crítico una secuencia lógica de este planteamiento con sólo tener en cuenta la problemática que el marco del cuadro presenta a la incisión. Por un lado, si nos situamos en lo que supone esta incisión como introducción de la dimensión real:

(...) lo que es convocado en la tela por medio de la abertura de la incisión (la dimensión normativa de lo real respecto al cual se determina el artificio) debe agrandarse de tal modo que la tela forzosamente desaparecerá (y volvemos aquí a encontrarnos con el paradójico cubo de Matta).¹⁸²

Por otro lado, si el lienzo deja de actuar como marco de un espacio de representación para entrar en el espacio real que lo rodea, se convierte en un *objeto* tridimensional, medido todo él con la escala de la dimensión normativa de lo real. Con la incisión, la tela impone sus medidas al gesto por el que se introduce esa dimensión, pero con el *objeto*, el artificio de la representación está medido por la escala normativa del espacio real.

La diferencia entre estos “objetos de pintor” (tela abierta) y las formas escultóricas estriba en la relación que plantean respecto al espacio que los rodea, que se impulsa desde la voluntad de conocer sus leyes, no de abordarlo para producir su transformación:

En efecto no encontraremos aquí la menor voluntad de transformar el espacio circundante, de afrontarlo, sino bien al contrario voluntad de reconocer en él sus leyes, de integrarse allí. El cuadro al desaparecer hace sitio al *objeto* que, integrado en el espacio finito y convencional (normalizado) de la realidad, niega con este hecho los problemas que la desaparición del cuadro plantea a la pintura y que el pintor no ha sabido resolver.¹⁸³

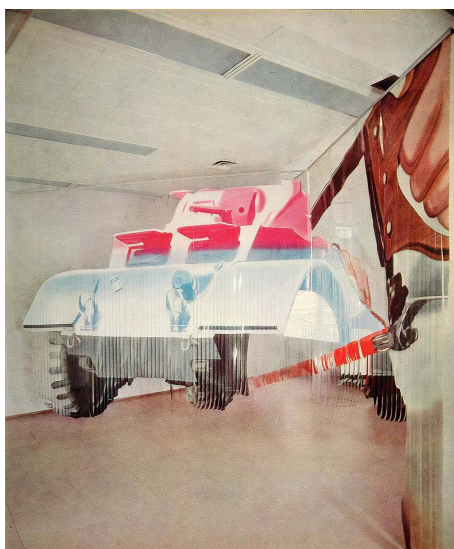
¹⁸² *Ibidem*, p.202.

¹⁸³ *Ibidem*.

Sobre la cuestión de la pintura como espacio circundante y no como superficie ilusionista, comenta el crítico la obra *Forest Ranger*, de James Rosenquist, realizada en 1967 y expuesta en París en la Galería Ileana Sonnabend. Es una instalación que contiene varias placas de *mylar* como soporte de la pintura suspendidas del techo, entre las que el visitante puede circular. Las figuras de objetos se reproducen a diferentes escalas en el soporte transparente para establecer un modo de percepción «poética» surrealizante, según el artista. Tal experiencia se desarrollaría en la siguiente forma: las figuras de lo que está en la sala de exposición, ya sea visitante o cualquier mobiliario, por la transparencia del soporte se ven integradas en la pintura, con la que confrontan su escala real.

Por su parte, las figuras reproducidas por el pintor en un espacio tridimensional generado por la instalación de los soportes laminares, se ven “desrealizadas” —propone también el término “superrealizadas”¹⁸⁴— y quedan añadidas al artificio.

Al comparar esta problemática con la del artista anterior, Pleynet establece la diferencia: “Ya no como en Fontana donde la pintura, penetrando en la «realidad» desaparece, sino la «realidad» que, al penetrar en la pintura, es negada. En los dos casos la dificultad es resuelta por la negación de uno de sus datos, de uno de sus aspectos de la contradicción pintura/realidad”¹⁸⁵. En ambos casos la solución pasa por que o bien desaparece la especificidad de la pintura en lo real, o bien desaparece lo real en el *fantasma*. Para Pleynet, ni en un caso ni en otro se llega a comprender las cuestiones que plantea a la superficie pintada la desaparición del cuadro.



James Rosenquist, *Forest Ranger*, 1967, instalación en la Galería Leo Castelli, vista frontal y vista lateral.

¹⁸⁴ Ibidem, p.203.

¹⁸⁵ Ibidem.



Claude Viallat, *Blue*, 1968.



El artista en su taller actual.

Como se ha anunciado, también se refiere PleyNET a esos “jóvenes pintores” que se incluirían en un muestrario de tentativas de artistas poco conocidos, interesados por el problema de la desaparición del cuadro, que reflejan en sus preocupaciones la voluntad de una teorización de la pintura y de un retorno histórico sobre aquello que la modernidad ha censurado.

En opinión del crítico, ello gira en torno a la cuestión del «fin del arte» —para él una cuestión menos ingenua de lo que parece, en referencia a Duchamp y Dada— por lo que tales preocupaciones “determinan una serie de rechazos significativos, pero cuya problemática sigue siendo aún muy primaria y en gran medida estéril, por ejemplo rechazo de todas las trascendencias de lo creador, del artista, de ahí una voluntad de objetividad que en su producción roza el lugar común, rechazo del cuadro como objeto de consumo, de especulación, etc”¹⁸⁶.

Para ilustrar las ambigüedades que se producen, PleyNET recurre al trabajo de Claude Viallat, en el que telas de sábana sin montar en el bastidor llevan formas pintadas de un mismo motivo con repetición regular. La tela de sábana, indica, puede estar teñida de rojo o azul o guardar el color crudo de la lona, la impronta puede estar aplicada en la tela con pincel sobre una plantilla que deja bordes limpios, o puede ser estampada con una esponja empapada en pintura, que deja la impronta con aureola al ser absorbida por la tela. La obra se presenta

¹⁸⁶ *Ibidem*.

colgada de la parte superior y al no estar tensada ni por el bastidor ni por un peso inferior, ondula sobre su anchura. Si bien el juego del pintor consiste en establecer con el color la ambigüedad entre fondo/forma y con las ondulaciones de la tela la ambigüedad del espacio en el que los contornos de las formas repiten la curvatura de la tela, la *desaparición del cuadro* planteada en este caso redobla los lineamientos que enlazan figuras y espacio, “la eficacia de un espacio post-cubista, espacio que no puede pensarse en el marco del cuadro”¹⁸⁷.

La repetición insistente de la impronta que remite a la infinitud de la superficie, debe contar con su adecuación a la dimensión de la tela, pues de no ser así y teniendo en cuenta que el recorte de la impronta es sugerente de formas naturalistas, se constituye como forma y vuelve a aparecer el *cuadro* donde no se le espera. En el caso de Viallat esto no siempre es consistente y Pleynet se pregunta cómo es posible que el trabajo no caiga en ese detalle evidente.

Para responder a esta cuestión, este crítico propone reconsiderar el trabajo sobre dos aspectos que dice se han pasado por alto: la ondulación de la tela no tensada crea la ambigüedad del espacio en la medida en que se está utilizando la profundidad considerada respecto del plano de la tela en caso de estar tensada. La onda de la tela es de apenas un centímetro, medido desde el punto más avanzado de curvatura, lo que introduce en el problema del plano pictórico ese elemento extraño a él que es la profundidad real. Parece que ello plantea el problema del plano pictórico y aporta una solución para su desaparición. Ahora bien, se produce como contradicción interna la paradoja de que el plano, al ser con respecto a lo que se considera la profundidad que crea la ambigüedad del espacio, aparece. El plano se asegura en su ausencia.

Por otra parte, se muestra una falta de adecuación del tamaño de la impronta al formato de la tela. Este artista se encuentra, al final, en la misma situación que el resto de los pintores a los que les preocupan los problemas que plantea el espacio post-cubista de la desaparición del cuadro, pero las contradicciones que muestra su trabajo, pueden desvelar en torno a lo que gira la problemática de la *desaparición de cuadro*.

En este sentido, el hecho de que Viallat haya malentendido la adecuación de la impronta a la dimensión de la tela, para Pleynet no solo está determinado por pensar que al trabajar con la tela no tensada el cuadro había desaparecido, sino también por una tendencia de la que los pintores se defienden con dificultad, que es la de tomar el *fantasma* por la realidad y el material por la materia.

En la recapitulación de sus consideraciones, este autor concluye que ni encerrando la pintura en un cubo (en el espacio ideal de Matta), ni negando la especificidad de la pintura como plantea Fontana, ni refutando el principio de la realidad de la obra de Rosenquist, ni evitando el uso del bastidor que propone Viallat, es como se resuelve el problema de la desaparición del cuadro que el espacio post-cubista propone a la pintura. Tanto pintores como críticos seguirán persiguiendo repetidamente una “originalidad —decorativa— forzosamente sin fin, un fantasma y simulacro de la realidad”. Y termina: “la desaparición del cuadro como unidad representativa, si no es pensada teóricamente, no podrá en efecto dar lugar más que a otro tipo de imagen especular, imitación y simulacro del modelo ideológico que programa la censura teórica...”¹⁸⁸.

187 Ibidem, p.204.

188 Ibidem, p.205.

2.2. Una aproximación teórica a la pintura. El doble retorno crítico de Pleynet

La propuesta de Marcelin Pleynet de una teorización de la pintura tuvo aceptación por los artistas que trabajaban ese medio a finales de los años sesenta en Europa. Abordamos en este apartado su complejidad basándonos, para ello, en los escritos del autor correspondientes a dicho periodo, principalmente los que se refieren al ámbito pictórico incluidos en la publicación de 1971 referida, de los que serán de particular interés los de su Apéndice¹⁸⁹. Las cuestiones tratadas en estos textos ponen de relieve la importancia que para la pintura moderna tiene la transformación de finales del siglo XIX y principios del XX, a la que este autor califica de radical y de la que constata cómo desde entonces, y dice “aún hoy” en referencia al momento en que realiza estas reflexiones, el corte epistemológico que implica el retorno al origen lógico —especifica logocéntrico— de las ciencias lleva constantemente “a cuestionar y verificar toda tentativa de estudio y formalización de cada sistema signifiante (...) a verificar lo real objetivo de cada sistema signifiante”¹⁹⁰.

En esta línea, Pleynet plantea un doble retorno crítico¹⁹¹, con el que trata de identificar los problemas de una aproximación teórica al sistema signifiante “pintura”, de la que a priori descarta se trate de una consideración de lo nuevo, la vanguardia o la transgresión modernista, asuntos a los que nos hemos referidos en el punto anterior. Para él, es pensar en una transformación que proviene de las estructuras del orden del saber del campo de actividad de la pintura y de su *inversión*, tema que desarrolla en torno a la cuestión *pintura y «realidad»* y trata, en cuanto fenómeno, en su definición de la desaparición del cuadro.

Ambas consideraciones, la de las estructuras del *orden del saber* de la pintura por un lado, y la de su *inversión* por otro, proporcionan el soporte teórico a tal formulación, por lo que comentamos los aspectos esenciales de las mismas, entre ellos, su determinación histórica y la ruptura de que es objeto.

Las estructuras del saber. El orden de lo especular y la institución fonética.

En relación con la verificación de lo real objetivo de los sistemas significantes, el arte, en la forma de artes plásticas, muestra para el crítico una fuerte resistencia a ese retorno lógico que denomina “perspectiva «rectificadora»”¹⁹². Ello se debe al pensamiento idealista hegeliano, en el anuncio del acabamiento que supone su “mistificadora desmitificación del arte y su reemplazamiento por la Ciencia filosófica”¹⁹³. Remitiendo a Derrida, Pleynet describe lo que al arte le ha sido encomendado, que es expresar y representar la esencia pura de *lo real*, es decir, “dar a lo real fuera de toda contingencia *su sentido y su verdad*”¹⁹⁴, de ahí que valore al arte como el aliado del pensamiento filosófico en su concurrencia con la búsqueda de lo real metafísico.

Pensada desde el concepto de arte, la pintura —también hace referencia este autor a la poesía— testimonia el doble juego de la actividad especular/trascendental, doble juego que, para él, tiene asegurada una *unidad*

189 Se presentan cuatro ensayos en el Apéndice: “Pintura y «realidad»”, “Pintura y estructuralismo”, “Desaparición del cuadro” y “Ritos de paso”. M. Pleynet: *La enseñanza de la pintura*, op.cit., p.160.

190 M. Pleynet: “Pintura y «realidad»”, op.cit., p.161.

191 *Ibidem*, p.163.

192 *Ibidem*, p.161.

193 *Ibidem*, p.165.

194 *Ibidem*.

natural, ilustrada en las no pocas anécdotas de la historia, de las que, subrayando su antigüedad, menciona la conocida fábula de Zeuxis y Parrasio de los escritos de Plinio el Viejo, a la que nos hemos referido anteriormente (VÉASE 1.3. El nuevo estatus de la imagen). Sobre ésta, Pleynet nos recuerda que en el juego de verificación de la doble actividad especular/trascendental “al asegurar al doble (a las uvas pintadas) su verdad de naturaleza, los pájaros asegurarán al mismo tiempo, fuera de toda referencia histórica y cultural, lo natural y la verdad de la visión del pintor (de Zeuxis sobre la red de Parrasio)”¹⁹⁵.

La importancia de la verificación a través de la visión como conocimiento objetivo —su *naturalización*—, según el ensayista francés es tan convincente, que va a servir para otros objetos de ficción. Algunos ejemplos remiten al orden literario, de los que este crítico describe cómo por medio de ese desplazamiento entre pintura y escritura, el acto pictórico queda borrado para contar sólo su resultado, su verificación o *verdad*. Se refiere a la verificación o *verdad* de la pintura en relación con lo decisivo de la ruptura —coetánea a la transformación epistemológica de finales del siglo XIX referida— que sobre ello plantea el trabajo de Cézanne y con la importancia del corte en el orden de lo especular de la práctica significativa de la pintura, como se verá más adelante.

También hace mención este autor a lo instituido en el orden del lenguaje, del que indica invade el discurso de Occidente y se denuncia en su determinación fonética. Esta valoración la acompaña de una cita de *De la Grammatologie*¹⁹⁶ de Derrida, obra publicada en 1967 en la que este filósofo propone para la escritura un proceso similar al referido de verificación de lo real objetivo de cada sistema significativo, pues en su reforma del concepto de escritura, la *gramatología* trata de deconstruir todos los presupuestos de la lingüística, remontándolos a su origen. La cita de Derrida a la que alude es:

(...) sería necesario admitir que la unidad inmediata y privilegiada que funda la significancia y el acto del lenguaje es la unidad articulada del sonido y del sentido en la fonía. Frente a esta unidad, la escritura siempre sería derivada, agregada, particular, exterior, duplicación del significante: fonética. “Signo de signo” decían Aristóteles, Rousseau y Hegel.¹⁹⁷

Como se ve, remite a la fonética, «institución» a la que debían reducirse todos los lenguajes, incluidos los no fonéticos. El problema que en su opinión se presenta para estos lenguajes no fonéticos, como pueden ser la «visión» o la gestualidad, es precisamente el de su deconstrucción, pues dado que el tejido de signos de estos lenguajes no se da en el contexto referencial del tejido fonológico, como ocurre con el lenguaje hablado o escrito, constituye un *corpus conceptual* que encontrará numerosas dificultades metodológicas.

Pleynet propone, por tanto, dos actuaciones que debe obrar la deconstrucción de estos lenguajes no fonéticos. La primera es hacer visibles las articulaciones conceptuales del «logocentrismo», como la lógica aristotélica y la categoría gramatical. Respecto a la segunda, consiste en verificar los efectos del código lingüístico en el interior de estos lenguajes¹⁹⁸. No deja de advertir en este caso, que esta verificación no puede evitar desarrollarse en el

¹⁹⁵ *Ibidem*, p.162

¹⁹⁶ Jacques Derrida: *De la Grammatologie*, Éditions Minuit, Paris, 1967.

¹⁹⁷ La cita que incluimos corresponde a la traducción al castellano de la obra de Derrida: *De la gramatología*, *op.cit.*, México D.F., Siglo XXI editores, 1986, p.40., dado que Pleynet remite a la edición francesa *De la Grammatologie* (*op.cit.*) sin especificar página. El texto citado por este autor, lo hemos ampliado con el párrafo anterior.

¹⁹⁸ Sobre el tema, Daniel Lupión: *La obra como “palabra cero”: análisis de la condición lingüística de la significación del arte*,

marco de una producción adecuada al modelo lingüístico, condenada por tanto a desarrollarse en estructuras, es decir *cuadros*¹⁹⁹, dependientes de ese modelo²⁰⁰. Estas estructuras dependientes del sistema de la lengua están formadas como resultado de la identificación de relaciones entre elementos que, constituyendo categorías y a su vez agrupadas éstas por las relaciones entre ellas, tienen por función censurar cualquier otra actividad significante.

A no ser que se halle inmerso en un planteamiento general de deconstrucción del sistema de la lengua, este tipo de análisis, aunque pueda obtener las determinaciones del sistema del cuadro²⁰¹, no llega a la fuerza del sistema significante, ya que metodológicamente su despliegue se produce en las estructuras normativas de la imagen especular y el redoblamiento del código. Si el sistema de imágenes se aborda mediante el análisis lingüístico, éste “verifica (da verdad al cuadro) en tanto que doble relato del sistema de la lengua, pero no «deconstruye», no puede señalar metodológicamente la «deconstrucción» lengua/cuadro”²⁰².

Con estas consideraciones, para la deconstrucción lengua/cuadro, concluye Pleynet en la conveniencia de:

(...) no hacer intervenir el sistema de la lengua en el sentido en que puede descubrir la estructura del cuadro, sino localizar en primer lugar la huella de las estructuras de la lengua en un sistema de pensamiento, para a continuación determinar en qué medida las actividades significantes (gesto, «visión», voz) se encuentran allí obliteradas en y por su producción. Para resumir, salir totalmente de la verificación de naturaleza del cuadro y de la «visión» o, mejor todavía, entrar totalmente, perderse por completo en el cuadro.²⁰³

Al plantear el autor unas actuaciones como las expuestas, previene del riesgo de caer en lo mítico, bien de la “esencia original de la visión” en cuanto a su función en el orden de lo especular, o bien de la “esencia del código

Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2009.

199 Foucault se refiere a la estructura *cuadro* cuando, en relación con la forma tradicional en que la historia trata de reconocer lo que ha sido, ésta despliega una serie de elementos que debe “aislar, agrupar, hacer pertinentes, disponer en relaciones, constituir en conjuntos”. Para el autor, la historia tiene como tarea definir unas relaciones entre hechos y constituir la serie mediante sus elementos, sus límites, lo específico, para finalmente, mediante la descripción de la relaciones entre las distintas series, constituir el *cuadro* o *serie de series*. En otra referencia al *cuadro* anota a pie de página “¿Habrà que señalar a los últimos despistados que un «cuadro» (y sin duda en todos los sentidos del término) es formalmente una «serie de series»? En todo caso, no es una estampita fija que se coloca ante una linterna para la mayor decepción de los niños, que, a su edad, prefieren indudablemente la vivacidad del cine”. *La arqueología del saber*, *op.cit.*, pp.11-12 y 16, respectivamente.

200 Julia Kristeva indica: “La ciencia de la comunicación fonética está hoy en día (...) haciendo reinar por doquier la autoridad del *signo*: noción históricamente limitada y cuyo *ideograma* (la función que une las prácticas translingüística de una sociedad condensando el modo dominante de pensamiento) remite a Platón y Augusto Comte. El círculo se cierra: la concepción de la lengua como signo se extiende sobre toda actividad translingüística, la organiza dentro de sus esquemas y según sus reglas, y refleja toda la práctica ordenada como una *estructura* (“una entidad autónoma con dependencias internas” [Louis Trolle Hjelmslev: *Essais linguistiques*, Copenhague, Nordick Sprag of Kulturferlag, 1959, p.1]) dependiente de la comunicación denotativa verbal”. Julia Kristeva: *Semiótica 1*, Madrid, Ediciones Fundamentos, 2001, pp.77, 78.

201 Pleynet se refiere al escritor y filósofo Jean Louis Schefer, quien, en el del contexto de la expansión de la interpretación semiótica en el arte, aplica una metodología rigurosa a la obra *Partida de ajedrez* (*), del pintor manierista italiano y discípulo de Tiziano, Paris Bordone (1500-1571), tratando de eliminar toda subjetividad de la estética y de establecer un sistema para el análisis y la crítica de las obras de arte. Para el filósofo, aunque la pintura no sea una lengua, si se pretende analizar un cuadro hay que partir de “secuencias” o superficies de significado, que determinan lo que el cuadro significa y cómo lo significa. Louis Schefer: *Escenografía del cuadro*, Barcelona, Seix Barral, 1968.

202 M. Pleynet: “Pintura y «realidad»”, *op.cit.*, p.163.

203 *Ibidem*.

cultural preestablecido por una producción históricamente determinada”. De ahí que proponga un doble retorno: por un lado, sobre el objeto del saber que plantea en aquel momento la cuestión *pintura y «realidad»*, el código, su integración sistemática y evolucionista y su ruptura; por otro, sobre lo que permite abordar la cuestión de ese saber y su determinación histórica.

En el desarrollo del primer aspecto sobre el objeto del saber, se ha de disponer de los argumentos de su determinación histórica y fundamentalmente de lo que, según Pleynet, hace que se pueda plantear en ese momento la cuestión *pintura y «realidad»*. Por tanto, consideraremos seguidamente este segundo asunto para ver lo que, en su opinión, ha ocasionado hasta ese momento el silencio sobre el tema, que no es sino el texto hegeliano en su “apariencia de ruptura donde hay confirmación del sistema”. Posteriormente se trata la primera cuestión ahora no abordada.

Retorno sobre la determinación histórica del saber. Del monumento hegeliano a la desaparición de la síntesis dualista sujeto/signo

Plantear a finales de los años sesenta la cuestión del concepto del arte y la manera en que éste determina los interrogantes sobre la pintura obliga todavía, según Pleynet, a situarse en el ámbito de la filosofía del arte, en el “monumento hegeliano”, único por cuanto el saber que produce tales preguntas está investido de tal pensamiento filosófico. La situación que el idealismo de Hegel concede al arte justifica su sistema y permite, a la vez, el cuestionamiento de ese sistema, aunque la crítica se haya conformado con presentar la alternativa de “una concepción del arte en cualquier caso reductible a la actitud platónica”²⁰⁴.

Muchas han sido las interpelaciones al texto de Hegel y sin embargo en lo que respecta a la deconstrucción de su filosofía del arte, Pleynet considera que ha sido olvidado. Las razones vienen de las condiciones propiamente históricas que, dada la crítica a la estética que implica la crítica al tratado hegeliano, no han impedido que en orden del conocimiento se encuentre ésta sin una decisiva formulación; y su justificación pasa por una no urgencia del problema y por la complejidad de los diversos tipos de deconstrucción que lo pueden poner de manifiesto.

Hemos de referirnos a lo que Pleynet incorpora de Hegel en ese retorno sobre la determinación histórica del saber de la cuestión *pintura y «realidad»*, en concreto a lo que denomina «rectificación» hegeliana, de la que subraya algunos efectos que precisamos a continuación.

Hegel, en su crítica a Kant, trata de situar el arte más próximo, el del *Aufklärung*²⁰⁵ y del romanticismo, en su lugar en el devenir de la cultura. Ése es su objetivo, en relación con ello, un argumento que ilustra con varias citas enlazadas de la *Estética*²⁰⁶ del filósofo alemán. Así, encamina su discurso en la idea de un acabamiento del arte en cuanto a su forma de “expresar las verdades más universales del espíritu”, su pérdida de “lugar supremo

²⁰⁴ *Ibidem*, p.164

²⁰⁵ Ilustración alemana.

²⁰⁶ Las citas entrecuadradas del texto de M. Pleynet son poco explícitas por lo reducido de los párrafos, de ahí que se haya acudido a la fuente, en su versión en castellano, e incluido el literal del texto hegeliano en la extensión suficiente para la comprensión de la disertación del crítico francés. Están en su mayoría incluidas en el volumen I, en el primer apartado de la *Introducción* titulado “Delimitación de la estética y refutación de algunas objeciones contra la filosofía del arte”. Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Lecciones de Estética*, Barcelona, Ediciones Península, 1989 (sobre el apartado referido, pp.9-19).

de la realidad”, su disolución en cuanto a “auténtica verdad” y su desplazamiento a “nuestra representación”, extremos todos ellos del texto hegeliano referido. En definitiva, Pleyneet alude a la pérdida de la función que tiene establecida el arte en el orden de lo especular y “el fin de su historia”, como puede inferirse de la selección que hace de las dichas citas, que incluimos a continuación en el mismo orden en que las presenta y ampliadas para su contextualización:

(...) el arte solo resuelve su tarea suprema cuando se sitúa en un círculo común junto con la religión y la filosofía, convirtiéndose en una forma de hacer consciente y expresar lo *divino*, los intereses más profundos del hombre, las verdades más universales del espíritu. (...) [el espíritu] engendra por sí mismo las obras del arte bello como reconciliador miembro intermedio entre lo meramente exterior, sensible y caduco, por una parte, y el puro pensamiento, por otra, entre la naturaleza y la realidad finita, de un lado y la libertad infinita del pensamiento conceptual, de otro.²⁰⁷

El interés de este párrafo que Pleyneet cita inicialmente, es el aspecto del arte como expresión de las verdades más universales del espíritu y lo «reconciliador» entre la *naturaleza y realidad* (lo exterior, sensible, caduco, finito) y el *pensamiento* (puro, conceptual), una dualidad que se contempla en la teoría kantiana.

No obstante, por más que concedamos al arte una posición tan elevada (...) éste, tanto en lo relativo a la forma como en lo tocante al contenido, no es la forma suprema y absoluta por la que despierta el espíritu la conciencia de sus verdaderos intereses. En efecto, el arte, por su forma está limitado a un determinado contenido. Sólo un cierto círculo y estadio de la verdad es capaz de ser representado con los elementos artísticos. (...) Por el contrario, hay una comprensión más profunda de la verdad en la que ella ya no tiene tal parentesco y amistad con lo sensible, que esto pueda recibirla y expresarla adecuadamente. (...) sobre todo, el espíritu aparece a nuestro mundo actual o, más exactamente, a nuestra religión y a nuestra formación racional, en un estadio más elevado que aquel en que el arte constituye la forma suprema de adquirir conciencia del absoluto.²⁰⁸

Además hace referencia, también del texto hegeliano, a:

Hemos visto que en lo simbólico aparecían significaciones naturales como contenidos y cosas naturales y personificaciones humanas como forma de la representación. En lo clásico, encontrábamos la individualidad espiritual como presente corporal, sobre el cual se hallaba la necesidad abstracta del destino. Y en lo romántico teníamos la espiritualidad con la subjetividad inmanente a ella misma, para en esta forma del arte, lo mismo que en las anteriores, lo divino en y para sí era objeto del arte. Ahora bien, lo divino tenía que objetivarse y determinarse, pasando desde sí al contenido mundano de la subjetividad. (...) El vínculo (...) quedaba suprimido por el humor,

207 Las citas incluidas corresponden a la traducción al castellano del texto de G.W.F. Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik*, publicación con el título de *Lecciones de Estética* (op.cit.). En el texto de M. Pleyneet las notas están remitidas a la traducción francesa que aparece, en la nota al pie, como “Hegel, *Esthétique*, 4 vols., Aubier Montaigne, Paris, 1944”. En lo sucesivo, para la referencia a ambas publicaciones, se consigna *Lecciones* (1989), op.cit.; *Esthétique* (1944), op.cit. respectivamente, siendo las de esta última publicación las indicadas en el texto de M. Pleyneet, no estando contrastadas. De esta cita, *Lecciones* (1989), op.cit., vol. I, p.14; *Esthétique* (1944), op.cit., vol. I, p.29.

208 *Lecciones* (1989), vol. I, p.16; cita sin notación al pie en el texto de M. Pleyneet, localizada en la versión en castellano por el sentido del texto.

que hacía tambalear y disolvía toda determinación y conducía al arte a una trascendencia sobre sí mismo.²⁰⁹

De esta forma, Pleynet encauza su discurso con el contenido de las dos referencias anteriores para argumentar que «el arte, así pues, para no ser ni la religión ni la filosofía y todavía menos la ciencia filosófica, se disuelve y se acaba en *comedia*»²¹⁰. Y para expresar lo que entiende significa “(...) la llegada de Hegel en esta cultura nacida de la razón”²¹¹, recurre nuevamente al texto del pensador alemán:

Bajo todos estos aspectos el arte, por lo que se refiere a su destino supremo, es y permanece para nosotros un mundo pasado. Con ello, también ha perdido para nosotros la auténtica verdad y vitalidad. Si antes afirmaba su necesidad en la realidad y ocupaba el lugar supremo de la misma, ahora se ha desplazado más bien a nuestra *representación*.²¹²

Lo que supone la posición del idealista alemán, indica Pleynet, es una operación de regreso sobre la oposición irreductible kantiana entre *espíritu práctico* y *espíritu teórico*... —según él, sería necesario seguir y citar a toda la *Crítica*²¹³ kantiana, por ejemplo, citar la oposición entre *concepto* y *realidad*, *universalidad* y *particularidad*, *entendimiento* y *sensibilidad* y poner de relieve la definición que del juicio nos proporciona Kant (“[el juicio es la] facultad de pensar lo particular como formando parte de lo general”²¹⁴)— y señala que el objetivo de la crítica de Hegel a Kant no es otro que “asegurar el paso de la conciliación subjetiva de las oposiciones a la dialéctica trascendental de la idea”²¹⁵. Da tal razón el autor francés citando del texto de Hegel el último párrafo de la referencia que a continuación incluimos:

Kant significó también un avance en tanto que encontró la unidad exigida en lo que él llamó *entendimiento intuitivo*. Sin embargo, también aquí se quedó en la oposición entre lo subjetivo y lo objetivo. Por eso, si bien señalaba la oposición entre concepto y realidad, entre universalidad y particularidad, entre entendimiento y sensibilidad y, con ello, muestra la idea, sin embargo hace de esa disolución y reconciliación algo meramente subjetivo, no algo verdadero y real en sí y para sí.²¹⁶

Advierte que en la aproximación al arte, el riesgo de no tomar en consideración la aportación de Hegel, de no interrogar el «saber» que la autoriza, supone que el texto hegeliano se vuelva como prejuicio y que se incurra así en las contradicciones que pueden verse en ese momento en los modos en que tal aproximación se está haciendo. Pone como ejemplo el hecho de que cuando filósofos y sociólogos dirigen sus reproches a la «nueva

209 Ibidem, p.171; *Esthétique* (1944), *op.cit.*, vol. II, p.289.

210 M. Pleynet: “Pintura y «realidad»”, *op.cit.*, p.164.

211 Ibidem, p.165.

212 *Lecciones* (1989), *op.cit.*, vol. I, p.17; *Esthétique* (1944), *op.cit.*, vol. I, p.30.

213 Inmanuel Kant: *Crítica del juicio*, Madrid, Espasa-Calpe, 2007.

214 Si bien la referencia en el texto de M. Pleynet no lleva nota al pie, el literal se corresponde con la primera afirmación de Kant en el apartado IV de la Introducción de la *Crítica del juicio*, *op.cit.*, p.12.

215 M. Pleynet: “Pintura y «realidad»”, *op.cit.*, p.165.

216 *Lecciones* (1989), *op.cit.*, vol. I, pp.55 y 56; *Esthétique* (1944), *op.cit.*, vol. I, p.82.

crítica estructuralista»²¹⁷, por reducir al código lingüístico los lenguajes no inscritos directamente en ese código (reproches que pueden ser justificados por lo que supone en su actitud considerar el arte dentro del proceso metafísico de la lengua y porque, en su crítica al idealismo, dan al arte la misma posición que le ha dado Hegel), parecen no advertir que un reproche semejante se puede hacer a los filósofos y sociólogos que consideran al arte exclusivamente en su papel *expresivo*, pues si se define el arte por su relación con algo distinto a él, entrecomilla Pleyne, tampoco se encuentra fuera de la clausura hegeliana.

La «rectificación» hegeliana —entendida como tomar en consideración lo aportado por Hegel— es significativa, en opinión de Pleyne, en la medida en que expresiones como que *el arte opera sobre la materia sensible*, o que *está determinado en la materialidad de sus operaciones*, aunque se refieren a otras cuestiones y no a la que se está considerando, parecen trastornar la verificación de la imagen especular.

Así, lo establecido por Hegel sobre el concepto de arte tiene para él mayor trascendencia de la esperada. La dualidad (kantiana) integrada en la unidad (hegeliana) ya no precisa de la operación de verificación *de naturaleza* de la que el arte da testimonio —la que lo establece en su función en el orden de lo especular—, ya que por su resolución dialéctica es conforme a la realidad y la verdad.

En la teoría hegeliana, la filosofía agota en su saber absoluto la oposición entre concepto y realidad y ya no tiene necesidad de esa verificación suprema sobre las cosas que es la «visión». La «visión», *desnaturalizada* en su esencia como conocimiento objetivo, tan solo *entrevé lo que supera la apariencia*, no puede *entrever* más que la verdad del *Signo* que la verifica, entrando así con Hegel en lo que Pleyne llama “tumba de la apariencia”²¹⁸, que no es sino «verificar» los signos. El doble movimiento de la actividad «especular/trascendental» se ve reemplazado por el movimiento del dualismo kantiano y su síntesis hegeliana, el del pensamiento del sujeto/signo.

Y desde otra perspectiva para Pleyne, si se consideran las contradicciones de las que el arte tenía por función asegurar su reconocimiento unitario —en lo especular—, al encontrar su síntesis en la *Ciencia filosófica*, aunque el arte pueda seguir desarrollándose, *su historia está cerrada*, queda propiamente en la clausura hegeliana.

Otra cuestión importante para este autor es que, aunque desde el esquema hegeliano se han articulado en la historia del arte diversos pensamientos críticos, señala cómo algunos modelos que la analizan se ven puestos en evidencia por esta crítica. El autor piensa en concreto en los modelos descritos por Heinrich Wölfflin²¹⁹ en sus conceptos fundamentales de la historia del arte y su empleo del sistema de *pares contrapuestos*²²⁰, entonces

217 M. Pleyne: “Pintura y «realidad»”, *op.cit.*, p.166.

218 *Ibidem*.

219 Heinrich Wölfflin: *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*, Madrid, Espasa Calpe, 1999, pp.57-149.

220 “(...) De hecho, podría decirse incluso que el nacimiento de la historia del arte como disciplina data del momento en que fue capaz de estructurar la enorme cantidad de material que había pasado por alto por razones puramente ideológicas y estéticas. Hoy puede parecer extraño que el arte barroco del siglo XVII, por ejemplo, cayera en el olvido durante el siglo XVIII y los primeros años del siglo XIX, hasta que Heinrich Wölfflin (1864-1945) lo rehabilitó en *Renacimiento y Barroco* (1888). Wölfflin, firme oponente de la estética normativa dominante de Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), para quien el arte griego era un patrón insuperable para toda la producción artística posterior, intentó por todos los medios mostrar que el arte barroco debía ser juzgado con criterios no sólo diferentes de los del arte clásico sino decididamente opuestos a ellos. Esta idea —que la significación histórica del lenguaje estilístico se manifiesta a través de su rechazo de otro (en el caso, uno precedente)— llevaría a Wölfflin a postular

de general aceptación en su aplicación a las obras de arte y de habitual presencia en las discusiones teóricas de historiadores y críticos.

Para él, en el empirismo teórico de los años sesenta en el que está sumida la crítica de arte, si estos modelos pueden prestarse aún a ser utilizados —con precauciones apunta— “el pensamiento que los ha reproducido, atrapado en la perpetuación de una historia acabada, no puede sino ofrecer, en el mejor de los casos, una variante de las teorías producción/consumo”²²¹.

Son teorías que se desarrollan en ese momento en Estados Unidos y que fueron criticadas ya por Marx en su *Contribución a la crítica de la economía política*²²² con un siglo de antelación. Con la misma estructura argumental que la empleada en la aproximación a la teoría hegeliana, Pleynet valida su hipótesis valiéndose de dos citas de tal texto del filósofo, que reproducimos:

La producción, la distribución, el cambio y el consumo forman así un silogismo cabal: la producción representa lo general, la distribución y el cambio lo particular, y el consumo lo singular, que da remate al conjunto.²²³

(...) La producción no sólo proporciona el material para satisfacer una necesidad, sino también proporciona una necesidad al material (...) El objeto de arte —como cualquier otro producto— crea un público apto para comprender el arte y admirar la belleza. La producción no produce, pues, solamente un objeto para el sujeto, sino también un sujeto para el objeto.²²⁴

Y en lo que respecta a la crítica de Marx de este tipo de «economía», Pleynet, con referencia a lo que denomina «especulaciones hegelianas», remite también al siguiente párrafo de Marx:

Nada más simple entonces, para un hegeliano que identificar la producción con el consumo. Y no lo hacen hombres de letras socialistas solos, sino también economistas prosaicos, por ejemplo, Say, en la forma siguiente: cuando un pueblo o bien la humanidad son examinados *in abstracto*, se ve que su producción es su consumo.²²⁵

El concepto de producción y su aplicación al saber del arte, en concreto a la pintura, interviene en la configuración del discurso de este crítico de una manera decisiva. Lo que él manifiesta de las contradicciones que puede

«una historia del arte sin nombres» y a establecer el conjunto de oposiciones binarias que constituye el núcleo de su libro más conocido, *Conceptos fundamentales en la historia del arte*, publicado en 1915 (lineal/pictórico, superficie/profundidad, forma cerrada/forma abierta, pluralidad/unidad; lo claro/lo indistinto)”. H. Foster, R. Krauss, Y.A. Bois, B. Buchloh, *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, *op.cit.*, p.34.

221 M. Pleynet: “Pintura y «realidad»”, *op.cit.*, p.167.

222 Karl Marx: *Contribución a la crítica de la economía política*, México, Editorial Progreso, 1989.

223 Las citas incluidas en este documento corresponden a la traducción al castellano del texto original de Karl Marx: *Contribución a la crítica de la economía política*, *op.cit.* En el texto de M. Pleynet están remitidas a la traducción francesa de dicho original citada como K. Marx: *Contribution à la critique de l'économie politique*, Éditions Sociales, París, 1957. En lo sucesivo, para la referencia a ambas publicaciones, se consigna *Crítica* (2000), *op.cit.*; *Crítique* (1957), *op.cit.* respectivamente, siendo las de esta última publicación las indicadas en el texto de M. Pleynet, no estando contrastadas. De esta cita, *Crítica* (2000), *op.cit.*, p.141; *Crítique* (1957), *op.cit.*, p.154.

224 *Ibidem*, pp.143, 144 ; *Ibidem*, p.157.

225 *Ibidem*, p.145 ; *Ibidem*, p.158.

presentar la práctica de la pintura, es el resultado de otras que tienen su origen en la transformación que considera fundamental para entender lo acontecido en el siglo XX en cualquiera de los sistemas significantes, que no es otra que la de los *medios de producción*.

En este punto de sus consideraciones, tras este recorrido por lo que al saber del arte le concierne en su determinación histórica, ve “preciso dejar este tipo de especulación hegeliana en la repetición perpetua de su fin, la función económica que cumple objetivamente en su sitio y lugar”²²⁶ para plantear un retorno crítico.

La operación de retorno crítico que propone Pleynet supone el regreso sobre lo que permite abordar la cuestión *pintura y «realidad»*. Para él, este retorno no puede ser entendido sino partiendo “del doble movimiento del pensamiento del sujeto/signo (del dualismo kantiano y de su síntesis hegeliana) y de la ruptura (corte epistemológico) que hace posible en el sistema del saber, la inversión y la desaparición sintética dualista sujeto/signo”²²⁷. Consiste, por tanto, en un retorno sobre la «posición» ideológica del problema del conocimiento y en una ruptura capaz de invertir el idealismo hegeliano y de recuperar la distinción de lo en él sintetizado.

En su opinión, sólo hay un texto preparado para ello: *El capital* de Karl Marx. Y si alguien ha sido capaz de discernir esencialmente el corte establecido por Marx en el lugar del planteamiento del problema del conocimiento, es sin duda, Louis Althusser en la interpretación que hace de ese texto en su obra *Para leer El capital*²²⁸.

Althusser²²⁹ no sólo subraya la recuperación de esa distinción llevada a cabo por Marx, sino también la realidad metodológica de tal distinción en la teoría de la dialéctica materialista. Nuevamente auxiliado de la cita, Pleynet transcribe un fragmento del texto de áquel:

Cuando Marx nos dice que el proceso de producción del conocimiento –por consiguiente, de su objeto, distinto del objeto real, que es aquello que éste debe apropiarse precisamente bajo el “modo” de conocimiento– ocurre por completo en el conocimiento, en la “cabeza” o en el pensamiento, no cae, ni por un segundo, en un idealismo de la conciencia, del espíritu o del pensamiento, ya que el “*pensamiento*” de que se trata aquí, no es la facultad de un sujeto trascendental (...) Este pensamiento es el sistema históricamente constituido de un *aparato de pensamiento*, basado y articulado en la realidad natural y social. Este pensamiento es definido por el sistema de las condiciones reales, que hacen de él, si puedo arriesgar esta fórmula, un *modo de producción* determinado de conocimientos. Como tal, este pensamiento está constituido por una estructura que combina (*Verbindung*) el tipo de objeto (materia prima) sobre el cual trabaja, los *medios de producción* teórica de que dispone (su teoría, su método y su técnica experimental u otra) y las relaciones históricas (al mismo tiempo teóricas, ideológicas y sociales) en las que produce.²³⁰

226 M. Pleynet: “Pintura y «realidad»”, *op.cit.*, p.167.

227 *Ibidem*.

228 Louis Althusser, Etienne Balibar: *Para leer El capital*, México, Siglo XXI Editores, 1977.

229 Las referencias que iniciamos a continuación a los argumentos de Althusser sitúan conceptos como el de «objeto real» y «objeto de conocimiento» en el ámbito del saber y sirven de base teórica al planteamiento de la «desaparición del cuadro» que M. Pleynet formula como la transformación del cuadro como «objeto real» en «objeto de conocimiento».

230 Las citas incluidas en esta investigación corresponden a la traducción al castellano del texto de L. Althusser y E. Balibar, *Para leer El capital*, *op.cit.* En el texto de M. Pleynet están remitidas a la traducción francesa citada como L. Althusser: *Lire «Le Capital»*, Maspero, París, 1965. En lo sucesivo, para la referencia a ambas publicaciones, se consigna *Leer* (1977), *op.cit.*; *Lire* (1965), *op.cit.* respectivamente, siendo las de esta última publicación las indicadas en el texto de M. Pleynet, no estando contrastadas. De esta cita, *Leer* (1977), *op.cit.*, p.47; *Lire* (1965), *op.cit.*, p.47. El énfasis es del propio autor.

Varias referencias de este texto intervienen en la argumentación del crítico, de las que señalamos las que apuntan al proceso de producción del conocimiento y a la distinción en ese orden del «objeto real» y «objeto de conocimiento».

En este sentido, resumimos lo que Althusser lee de Marx, que es que el proceso de producción del conocimiento ocurre en el pensamiento, no ya entendido como facultad del sujeto trascendental propia del idealismo, sino como un sistema constituido históricamente de —lo que llama— un *aparato de pensamiento* que se articula en la realidad natural y social. Sin entrar en el entramado conceptual de ambos filósofos, ampliamos no obstante este argumento conforme a lo que Althusser refiere al respecto.

- El pensamiento como sistema «real» basado en el mundo de una sociedad histórica dada.

El *pensamiento* entendido como sistema de producción del conocimiento es claramente un sistema teórico del que Althusser dice que es tanto material como “espiritual”. La práctica teórica de este sistema de producción está basada en las prácticas económicas, políticas e ideológicas, que son las que le proporcionan una realidad objetiva determinada, la que constituye la esencia de su *materia prima*, de su realidad material.

Esta realidad objetiva de la práctica teórica “es la que define la función del «pensamiento de los individuos, que no pueden «pensar» sino los problemas ya planteados o que puedan ser planteados: ella es la que por consiguiente, «pone en actividad» la “fuerza de pensamiento” de los individuos, de igual forma que “la estructura de un modo de producción económica pone en actividad la fuerza de trabajo de los productores inmediatos”²³¹. Eso supone que no se esté hablando del pensamiento como esencia antitética del mundo material tal y como se concibe en el mito idealista, que la reconoce como facultad del *sujeto trascendental puro* o de una *conciencia absoluta*, sino de un sistema «real» que está basado en el mundo de una sociedad histórica dada, indica Althusser.

- La práctica teórica del modo de producción del conocimiento como trabajo de transformación.

Reconociendo Althusser que en el pasaje tomado de Marx, el “*pensamiento*” es un término muy general, entiende que el hecho de que escriba que el proceso de producción del conocimiento (que es lo propio de la práctica teórica) se realice en el pensamiento, tiene un sentido similar a que el proceso de producción económica ocurra en la economía, aunque las determinaciones de su estructura suponen que se den las relaciones necesarias con otro tipo de estructuras, como las de tipo jurídico-políticas e ideológicas. Todas ellas, en conjunto, constituirán la estructura general de una formación social que pertenece a un modo de producción determinado.

En el caso del proceso de producción del conocimiento, Althusser se refiere a la manera en que Marx considera que esa estructura general o “*totalidad-de-pensamiento*” es, en realidad, un producto del pensar y del concebir²³². Según el primero, es “legítimo” por tanto representar su práctica teórica, entendida como trabajo del pensamiento sobre su materia prima — el objeto sobre el cual trabaja— como un “trabajo de transformación de la intuición y de la representación en conceptos”²³³.

²³¹ Leer (1977), *op.cit.*, p.48; Pleynet no incluye la referencia de la cita en el texto.

²³² K. Marx: *Contribución a la crítica de la economía política*, Madrid, Siglo XXI, 2007, p.302.

²³³ Leer (1977), *op.cit.*, p.48.

- La materia prima con la que trabaja una rama de conocimiento como «objeto de conocimiento».

La materia prima de la intuición y de la representación sobre la que el modo de producción del conocimiento trabaja, tiene para Althusser unas formas muy diferentes en función del grado de desarrollo de la historia²³⁴ y así, pone como ejemplo que entre la materia prima sobre la que trabaja Aristóteles y la que trabajan Galileo, Newton o Einstein, si bien formalmente toda ella forma parte de las condiciones de producción de todo conocimiento, hay distancias.

Es evidente, como indica este pensador, que esa materia prima es “cada vez más *elaborada*”²³⁵ a medida que avanza la rama de conocimiento de que se trate y por lo tanto, en una ciencia desarrollada, la materia prima con la que trabaja nada tiene que ver ya con la intuición sensible “pura” o la simple “representación”. Si bien no escapa a la comprensión de este filósofo que por más que nos remontemos en el pasado de una rama del conocimiento, esta materia nunca tiene que ver con la intuición o con la representación “puras”.

Es una materia prima “siempre-ya” compleja, escribe Althusser, con una estructura propia de “intuición” y “representación” que combina los elementos sensibles con los elementos técnicos e ideológicos, por lo que el conocimiento jamás se encuentra ante un «objeto puro». De ser así, entonces sería idéntico al «objeto real» cuyo conocimiento precisamente trata de producir el *conocimiento*. El conocimiento no trabaja pues sobre el «objeto real» sino sobre su materia prima, que constituye en el sentido estricto del término su «objeto de conocimiento». Desde los más rudimentarios modos del conocimiento, su objeto (*de conocimiento*) es distinto del objeto *real* puesto que es materia prima en el sentido que le da Marx, “una materia ya elaborada, ya transformada, precisamente por la imposición de la estructura compleja (sensible-técnico-ideológica) que la constituye como *objeto de conocimiento* (...)”²³⁶.

- Conclusión en la estructura del pensamiento.

Para el filósofo, el pensamiento es un sistema «real» relacionado con la naturaleza, que está definido por sus condiciones de existencia y por la práctica²³⁷, cuya estructura responde a la combinación de una *materia prima* propia, sus *medios de producción* y las *relaciones* que mantiene con otras estructuras.

En esta reformulación, Althusser considera, entre otros temas, las proposiciones epistemológicas de Marx en *El capital* y las aportaciones de Engels al respecto en el prefacio de la obra, e indica sobre el texto de este último, que da “el primer esbozo del concepto de *ruptura*; esta mutación por la cual una ciencia nueva se establece en una nueva problemática, distante de la antigua problemática ideológica”²³⁸. Y la utilización de

²³⁴ L. Althusser remite a otra de sus obras, en la que cree haber demostrado este extremo: *La revolución teórica de Marx*, México, Siglo XXI, 1974, pp.157, 158.

²³⁵ El término en cursiva es del autor y aparece en *Leer* (1977), *op.cit.*, p.49; (no incluye el texto de M. Pleyne esta cita).

²³⁶ *Leer* (1977), *op.cit.*, p.49; *Lire* (1965), *op.cit.*, 49.

²³⁷ Estos aspectos, desarrollados en el marco conceptual del materialismo histórico y dialéctico, forman parte de lo que Canclini, al referirse a la renovación de la teoría marxista en conexión con la sociología, la semiótica o el psicoanálisis, identifica como “reformulación epistemológica de Althusser”, que considera como uno de los acontecimientos teóricos que cambiaron la cuestión de la producción de lo imaginario. Néstor García Canclini: *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*, México, Siglo XXI, 2006, p.10.

²³⁸ *Leer* (1977), *op.cit.*, p.166; (no incluye el texto de M. Pleyne esta cita).

esta “reformulación” en el ámbito artístico supone para Pleynet disponer de las herramientas conceptuales para un planteamiento de retorno crítico sobre la actividad de la pintura, retorno que precisa primeramente la identificación de las determinaciones del *modo de producción de conocimiento* pintura.

Retorno sobre el objeto del saber. Producción del «objeto de conocimiento». Determinación de la materia prima de los medios de producción y Relaciones históricas de producción

Una vez vistos los argumentos de la determinación histórica del orden del saber de la pintura, examinamos el otro aspecto del doble retorno crítico propuesto por Pleynet, que trata el *objeto* del saber que plantea en aquel momento la cuestión *pintura y «realidad»*, es decir, el código y su integración sistemática y evolucionista, y también su ruptura.

La problemática de este retorno tiene que ver con la ruptura con el orden de lo especular de la pintura y así, el autor pone de relieve el tema que Althusser destaca del texto de Marx sobre el objeto de conocimiento como distinto del objeto real, pues en su opinión, interviene “de un modo decisivo como corte en el orden de lo especular en el que se abisma la práctica significativa de la pintura”²³⁹.

La propuesta de este tipo de intervención sobre lo que él llama el “lugar de institucionalización de lo especular” refiriéndose a la pintura, supone el retorno sobre su determinación histórica, pero no desde el orden del saber que la instituye en su función especular, es decir, desde el orden de sus determinaciones que en esa función la establecen como *objeto real*, signo, sentido o lengua como especularidad de lo real. Según indica, la pretensión en ese momento del objeto de arte en cuanto *objeto real*, a la que califica de ingenua en cualquiera de sus formas por cuanto sigue acusando las consecuencias ideológicas de la “impregnación del discurso hegeliano”, en la pintura no es sino la posición de “no salir del cuadro”²⁴⁰.

El objetivo en este ámbito que apunta Pleynet siguiendo los planteamientos althusserianos, es la teorización de la pintura “en la producción de la operación del corte epistemológico: precisamente objeto de conocimiento”. Es en la *fuerza de trabajo* de la pintura como *objeto de conocimiento*, actuando sobre su materia prima — como veíamos materia prima transformada por la estructura compleja que combina tanto los elementos sensibles como los técnicos e ideológicos— como debe tratarse el problema que presenta tal teorización. Como *objeto de conocimiento* no son cuadros o esculturas lo que el arte propone, sino la actividad a la que, como fuerza de trabajo, se le pueda reconocer su valor productivo, su efectividad en cuanto productora del corte epistemológico.

Por ello, en el retorno que propone el autor sobre el objeto del saber de la pintura que la sitúa como *objeto de conocimiento*, seguiremos desde esta perspectiva su argumentación mediante la aproximación a las determinaciones de la *materia prima* de ese saber, es decir, sobre el código, su integración y reducción sistemática y evolucionista, y su ruptura de los *medios de producción* y de las *relaciones históricas de producción*.

239 M. Pleynet: “Pintura y «realidad»”, *op.cit.*, p.168.

240 *Ibidem*.

- Determinación de la «materia prima».

En su referencia a una historia de la pintura como materia prima del «objeto de conocimiento», advierte Pleynet que tan sólo es posible exponer unos puntos de referencia pues el tema precisaría de varios volúmenes. Son referencias que están inscritas en el orden del saber de la pintura como núcleo de «objetivación de lo especular», que es, como indica, uno de los niveles de inscripción del *objeto de conocimiento* pintura tal como podemos reconocerlo. Al tener este nivel la función de regular un modelo y establecer su orden, aconseja que no sea el único considerado si no se quiere limitar la actividad de este *objeto de conocimiento*.

Pleynet señala que hay en ese nivel un *código* que en su normalidad constituye la historia de la pintura que conocemos. En su desarrollo como norma, el *código* produce contradicciones como resultado de lo represivo de su función que somete toda actividad a su orden, incluidas las propias contradicciones. Y éstas son las que, en sus repeticiones, ponen de manifiesto lo irreductible que ha sido reprimido.

Si se considera la normalidad del *código* como la puesta en abismo de lo normativo del sistema de la lengua, tal y como veíamos respecto a lo instituido en el orden del lenguaje, Pleynet indica que la aventura de Occidente, cuando desplaza uno de ellos, afecta al otro e instituye tal desplazamiento y con el siguiente ejemplo muestra esta institución:

Esta institución y lo que ella reprime es lo que encuentra Durero, al anotar: «la perspectiva es una palabra latina que significa ver a través» (el subrayado es mío), esta institución, reconózcalo o no, es la que recuerda Panofsky al inscribir la frase de Durero al comienzo de su ensayo «la perspectiva como forma simbólica»²⁴¹.

Vemos como la norma del código pictórico en esa definición institucional queda referenciada a los sucesos de ese *a través* que, como indica Pleynet, supone una “reja represiva”, de carácter ideológico, por cuanto sus formas de represión puntúan la historia de la clausura, la del sujeto trascendental (en lo anecdótico). Pleynet lo relaciona en una posible expresión gráfica con las ilustraciones de *La Dióptrica*²⁴², en las que un viejo ve el mundo con sus ojos a través de un “ojo ejemplar”.

Respecto a ese ver *a través*, Pleynet subraya lo que supone como reja represiva e idealista, por la que sólo puede ser visto lo que se *da a ver*, quedando ocultos tanto este hecho como la censura de su función hacia una producción específica, la que no se *da a ver*. También queda oculto el código —reja— que queda cegado por su imagen, aunque es lo que se recibe finalmente.

Desde sus orígenes hasta finales del siglo XIX, la historia de la pintura ha dado testimonio de este hecho y como *materia prima* del *objeto de conocimiento* sobre la que trabajar, ello debe tenerse en cuenta. Asimismo, debe considerarse -en la ruptura con los códigos académicos operada a finales del referido siglo por los impresionistas- lo que en opinión de Pleynet la pintura no ha dejado de cumplir a lo largo de su historia, que es el redoblamiento de la “representación” del código normativo y la clausura hegeliana.

Todo se desarrolla en la normalidad del código, con anomalías o contradicciones que acaban reduciéndose a esa normalidad, como nos dice respecto del Manierismo y el Barroco. Se puede decir que la aparición de

²⁴¹ Ibídem, p.169.

²⁴² Descartes indica que en la primera impresión de su *Discurso del Método*, que se hizo en Leiden en 1937, en el mismo tomo iban seguidos “tres ensayos científicos: *Dióptrica*, *Meteoros* y *Geometría*”. En Descartes: *El Discurso del método: dióptrica, meteoros, geometría*, Valladolid, Editorial Maxtor, 2007, p.37.

la fotografía, que se produce en la contemporaneidad de la formulación de las teorías hegelianas, verifica “científicamente” la lógica de lo especular y también confirma el fin «cómico», sin que por ello deje de aparecer la actividad del código en su función represiva.

En relación con el *resto color*, Pleynet aclara en este desarrollo que se debe evidenciar uno de los aspectos no codificados aún por la normalidad de ese código y no codificable dado que escapa a su lógica, que es el *gesto* del color. También lo plantea como «color» del gesto por los muchos trazos que han sido evidenciados sistemáticamente desde finales del siglo XIX.

Para el autor, la utilización del *gesto* del color, que nunca es nombrada en el orden codificado de lo especular, es lo que sirve ideológicamente de soporte al arte, pues en relación con la lógica del orden metafísico es el exterior irracional, lo no pronunciado y no pronunciable de esta lógica, aquello en que se apoya esa lógica para fundar su razón, ocultando la actividad transgresiva. Sin embargo, en la teoría hegeliana, con la clausura teológica del orden referido, Pleynet indica que la violencia de lo ocasionado a la actividad del conocimiento en cada momento de su inscripción en el orden de esa razón, es lo que revela “los imponderables «colores» como resto (diferencia) irreductible”²⁴³.

Tras estas puntualizaciones, concreta que se tiene “como «materia prima» determinante el texto clausurado por Hegel [historia del arte], el código (o reja) de la especularidad en su «normalidad», y el texto del *resto color* irreductible a la finalidad de la clausura”²⁴⁴.

En su referencia a un modelo de trabajo como este, con este tipo de objetos sobre los que trabaja, señala el que ya ha sido realizado por Julia Kristeva²⁴⁵, quien en su opinión lo ha establecido definitivamente para lo «poético» y así indica que:

En efecto, desde su evidenciación, el *resto color* sólo puede ser pensado ya, con relación a la finalidad del código normativo, como «infinitud», y debe determinar, incluso retrospectivamente, como «materia prima» toda aproximación crítica a la pintura, toda tentativa de formalización de este «objeto de conocimiento» que es la pintura.²⁴⁶

Mediante un análisis de las determinaciones del *objeto de conocimiento pintura*, y a partir de las referencias anteriores, que en opinión de Pleynet son las que en ese momento se pueden plantear, es posible esperar que se produzcan los conceptos que permitan una aproximación científica al trabajo pictórico del momento.

No obstante, si se descarta la relación especular pintura/realidad aparece en esta relación el efecto de censura sintomático de sus contradicciones, y si con ello se puede comprender la función que históricamente ha podido cumplir la pintura como *objeto de conocimiento*, no es suficiente para proporcionar “el aparato conceptual capaz de producir las premisas de una teoría indispensable”²⁴⁷.

243 M. Pleynet: “Pintura y «realidad»”, *op.cit.*, p.170.

244 *Ibidem*.

245 Julia Kristeva: “Pour une sémiologie des paragrammes”, *Tel Quel*, n.28, primavera 1967.

246 M. Pleynet: “Pintura y «realidad»”, *op.cit.*, p.170.

247 *Ibidem*.

Así, la percepción de Pleyneet al respecto es que todavía se deberá “aceptar el desplazamiento a través del trabajo en curso con conceptos importados, cuya actividad semi-empírica exigirá constantes verificaciones”, y ello, durante bastante tiempo antes de que “el lugar de una teoría ocupada por la ideología consiga poco a poco producir el conocimiento que la especifica”²⁴⁸. Althusser, refiriéndose a la transformación teórica, indica que produce corte o rupturas cuando “funda una ciencia desprendiéndola de la ideología de su pasado y revelando su pasado como ideológico”²⁴⁹.

Determinación de los «medios de producción»

Señalamos en el ámbito ya visto del pensamiento como sistema de producción del conocimiento, que los medios de producción comprenden la teoría, el método y la técnica de que dispone el pensamiento definido como un sistema de condiciones reales que hacen de él un modo de producción.

Al referirse a la teoría del arte, el crítico francés indica que es posible designar el texto de Hegel como lo que se ha dado en llamar *historia del arte*. Para la actividad de la pintura, sin embargo, por razones propias en su historia, esto es factible sólo a partir de otros sistemas ajenos al *objeto de conocimiento* pintura.

De ahí que sea necesario comentar el desfase que se observa, respecto de otras disciplinas, en la teoría de la historia del *objeto de conocimiento* pintura y que se debe a su especificidad y el papel que ha ocupado en ese tiempo definido por Hegel, en su relación con lo social en sus diversos campos económico, político, religioso o estético. Es un desfase cuyas consecuencias dependen de la forma en que este modo de producción específico —pintura—, por su relación diferencial con otros modos de producción, se ha visto con determinadas imposiciones teóricas que ha debido aplicar a su práctica empírica.

En relación con estas consecuencias, Pleyneet comenta brevemente la “doble aventura (pictórica y literaria) del reconocimiento del texto de la clausura y su inversión teórica en Cézanne y Lautréamont”²⁵⁰, que suponen un retorno crítico o reescritura de la historia de las formas propias de ambas prácticas.

En esta comparación, en la que el autor indica no extenderse por ser un terreno de dudosas analogías, señala como factor común a ambos trabajos que en los dos casos se produce una inversión del código cuyo fin es normalizar cada práctica, mediante la perspectiva, en el caso de Cézanne, y la retórica en el caso de Lautréamont. Comparten también condiciones de producción similares en cuanto al aislamiento y la incompreensión, sin embargo, entre ambos *objetos* no hay similitud en lo que respecta a la reputación

²⁴⁸ Ibídem.

²⁴⁹ L. Althusser: *La revolución teórica de Marx*, op.cit., p.137.

²⁵⁰ Maurice Blanchot, en el paralelismo entre pintura y literatura reúne a Cézanne y a Stéphan Mallarmé en cuanto al carácter diferenciador de sus obras: “Esta asombrosa transformación del arte moderno, que se produce en el momento en que la historia propone al hombre tareas y metas muy distintas, podría aparecer como una reacción contra esas tareas y esas metas, un esfuerzo vacío de afirmación y justificación. (...) con Mallarmé y con Cézanne, para usar simbólicamente a estos dos nombres, el arte no busca estos vanos refugios. Lo que cuenta para Cézanne es “la realización” y no los estados de ánimo de Cézanne. El arte está poderosamente tendido hacia la obra, y la obra de arte, la obra que encuentra su origen en el arte, se manifiesta como una afirmación completamente diferente a las obras que tienen su medida en el trabajo, en los valores e intercambios, diferente pero no contraria: el arte no niega al mundo moderno, ni al de la técnica, ni al esfuerzo de liberación y transformación que se apoya en esa técnica, sino que expresa y tal vez cumple relaciones que preceden cualquier cumplimiento objetivo y técnico. Maurice Blanchot: *El libro que vendrá*, Venezuela, Monte Ávila, 1969, p.221.

en relación con su “éxito”, pues el trabajo de Lautréamont permanece en la opacidad mientras la obra de Cézanne pronto es “objeto de una real especulación comercial”²⁵¹, siendo las consecuencias de diferente signo en uno y otro caso.



Paul Cézanne: La Montaña Sainte-Victoire vista desde Lauves, 1904-1906, óleo sobre lienzo, 60 x 70 cm, Kunstmuseum, Basilea

En efecto, es precisamente esa opacidad en el caso de Lautréamont, junto con las divagaciones de una crítica confusa, la que no hace sino redoblar su problemática, siendo entonces productiva. Por contra, la notoriedad de la obra de Cézanne y el éxito mercantil es acogido por la práctica pictórica, “muy bien dispuesta para recibirlo”²⁵², con un empirismo teórico del que, en su opinión, aún —refiriéndose al momento en que realiza estas observaciones— no se ha salido.

La intención de Pleynet al poner esta situación como ejemplo, como dice, tiene por objeto:

- mostrar uno de los lugares determinantes del desfase teórico del «objeto de conocimiento» pintura que censura la relación diferencial con la economía, una relación por otra parte «real».
- poner en claro la organización que instaura en la problemática pictórica esta censura.
- ver el modo en que esa forma de relación produce el desplazamiento en los conceptos.

Todo esto define, finalmente, que el trabajo de Cézanne, al ser anulado por la especulación mercantil, quede en sus *efectos de superficie* y no figure sino como un efecto de modernidad y no como la ruptura o corte de inversión teórica que el crítico defiende.

²⁵¹ M. Pleynet: “Pintura y «realidad»”, *op.cit.*, p.171.

²⁵² *Ibidem*.

Ese efecto de modernidad podría llamarse *inversión modernista* según Pleynet, por lo que supone el uso del término «inversión» relativo a las observaciones que hace Althusser a los presupuestos de Marx y Engels. Para él, es un concepto con el que se puede apreciar el desplazamiento que, como consecuencia de la situación especulativa descrita, este desfase teórico produce.

Siguiendo el mismo método de nuestro autor de referencia, incluimos una secuencia de citas del texto de Althusser, a fin de que, desde el contexto original del término «inversión» pueda significarse el uso de ese término en la teorización del crítico. Este filósofo señala:

El texto de Engels va más lejos. (...) Engels piensa esta teoría de la mutación de la problemática, por lo tanto de la *ruptura*, en los términos de la «inversión» que «pone sobre sus pies» a una disciplina «que andaba cabeza abajo». ²⁵³

(...) y en la fórmula de Engels encontramos, al fin, *con claridad*, y quizá *por la única vez* en todos los textos clásicos, la aplicación de la fórmula de Marx. «*Volver a poner sobre sus pies la química que andaba cabeza abajo*» significa sin ninguna ambigüedad posible en el texto de Engels: *cambiar* la base teórica, *cambiar* la problemática de la química, reemplazar la antigua problemática por una nueva problemática. He aquí el sentido de la famosa «inversión»: en esta imagen que no es más que una imagen y que no tiene por tanto ni el sentido ni el rigor de un concepto, Marx buscaba simplemente indicar por su cuenta la existencia de esta mutación de la problemática que inaugura toda fundación científica. ²⁵⁴

Retomando el tema de la inversión modernista de Cézanne, se observa como su trabajo queda situado en la «modernidad» de la pintura y aparece sólo en uno de sus efectos secundarios, como brillante episodio de una historia en curso para la que su modernidad es una cláusula de estilo. Como dice Pleynet:

Cézanne introducirá en la historia de la pintura un estilo moderno («modernista») en el modo de la inversión, inversión que ya no será en cierto modo sino una aventura más en la historia de la cultura, en la historia de una cultura que se adaptaría en suma a la desaparición de la perspectiva llamada *científica* del mismo modo que se adaptó a su aparición. ²⁵⁵

²⁵³ «La historia de la química puede mostrárnoslo por medio de un ejemplo. Hacia fines de siglo pasado aún reinaba, como es sabido, la teoría flogística que explicaba la naturaleza de toda combustión, diciendo que del cuerpo en combustión se desprendía otro cuerpo, un cuerpo hipotético, un combustible absoluto, al que se llamaba flogisto. (...) Ahora bien, en 1774 Joseph Priestley produjo una especie de aire que “encontró tan puro o tan exento de flogisto que, en comparación con él, el aire ordinario estaba ya viciado”. Lo llamó aire deflogistizado. Poco tiempo (...) J. Priestley y C.W. Scheele habían *producido* el oxígeno, pero *sin saber* lo que tenían entre manos. “Fueron *incapaces de desprenderse de las categorías*” flogísticas “*tal como las encontraron establecidas*. El elemento que iba a *trastornar por entero* la concepción flogística y *revolucionar* de la química, en sus manos quedaba condenado a la esterilidad. (...) Antoine Lavoisier en París, partiendo de esta realidad *nueva* sometió a examen *la química flogística por entero* (...) y fue así el primero en “*poner sobre los pies toda la química que, en su forma flogística, andaba cabeza abajo*». Friedrich Engels: Prefacio, *El capital*, Libro II, México, Fondo de Cultura Económica, 1946, pp.18-20.

Althusser resume sobre esto: « 1) J. Priestley y C.W. Scheele (...) anota F. Engels “ellos lo habían simplemente producido sin tener la menor idea de lo que habían producido”, es decir, sin poseer un concepto. (...) Porque en lugar de ver en el oxígeno un problema no veían “*sino una solución*”; « 2) A. Lavoisier hizo todo lo contrario (...) Allí donde los otros veían una solución él vio un problema». L. Althusser, *Para leer El Capital*, op.cit., p.165.

²⁵⁴ Leer(1997), op.cit, p.166.

²⁵⁵ M. Pleynet: “Pintura y «realidad»”, op.cit., p.172.

De esta forma, de lo que después acontece poco importa cuántas son las teorías desarrolladas, o si se proclaman como «reducción modernista» o «tradición de lo nuevo», porque todas han asimilado la historia del objeto de conocimiento pintura a la historia del saber absoluto de Hegel y a sus categorías del todo. La inversión modernista no supone sino la utilización de una misma estructura en una posición invertida, lo que no comporta ninguna transformación.

Al no ponerse en cuestión tal estructura y partir de su “verdad”, al no contemplarla como posible problema, tal inversión supone para Pleynet una complicidad flagrante con la clausura de Hegel, en su revelado fin del arte y su continuidad “hegeliana”.

Hay un *corpus conceptual* en la situación de la actualidad descrita por el crítico, cuya complejidad debe desenmarañarse, según expone, no siguiendo una consecuencia lógica, que sólo genera la continuidad de una problemática teórica productiva, sino mediante los momentos fuertes de esta práctica que se encuentra entregada al empirismo.

Para aclarar tal complejidad y empirismo vigentes, la forma de reconsiderarlos es para Pleynet pensando la pintura como *objeto de conocimiento*, lo que precisa partir de una «inversión teórica» —no la «inversión modernista»— que el trabajo de Cézanne introduce en la continuidad de la historia de la pintura. Considera que el problema estriba en pensar la transformación de una *inversión* de las estructuras del orden del saber, es decir, la inversión de las estructuras de objeto real y de objeto de conocimiento.

Son las nuevas relaciones de fuerza de producción que se generan en la *inversión* de la pintura como objeto de conocimiento, las que determinan la transformación del campo de actividad de la pintura, por medio de las cuales se manifiesta el Código pictórico en su normalidad del orden de lo especular, en su clausura y en lo diferido de este código, el *resto color*, que invierte todas las estructuras lógicas y las desplaza transformándolas²⁵⁶.

Entre estas estructuras lógicas menciona, concretamente, objeto real/objeto de conocimiento, autonomía del arte/especificidad diferencial del objeto de conocimiento, represión del gesto y del color/objetivación del color y del gesto, cuadro/desaparición del cuadro, unidad estética/serie productiva, firma como verificación/fuerza de trabajo como firma, y añade a un *etc* final “Otros tantos conceptos que fundar en el desciframiento de una espasmódica práctica pictórica”²⁵⁷.

«Relaciones históricas» de producción

Pleynet hace una serie de precisiones sobre las determinaciones históricas desde la cuestión *pintura* y «realidad», a propósito de la exposición *El arte de lo Real; USA 1948-1968* y de la pintura norteamericana. Es de hecho, al visitar esta exposición en el Grand Palais en noviembre de 1968²⁵⁸ cuando escribe el texto “Pintura y «realidad»”.

Para él, esta exposición en la que se recogen veinte años de pintura de Estados Unidos, es la que necesita de

²⁵⁶ Véase *ibidem*, p.169, 170.

²⁵⁷ *Ibidem*, p.173.

²⁵⁸ Esta exposición está prácticamente un año de gira por los principales centros artísticos, exhibiéndose por primera vez en el Museum of Modern Art, Nueva York, del 3 de julio al 8 de septiembre de 1968, viaja después a París, donde se expone del 14 de noviembre al 23 de diciembre en el Grand Palais, para continuar su exhibición en The Kunsthau de Zurich del 19 de enero al 23 de febrero de 1969 y en Londres, en The Tate Gallery, desde el 22 de abril hasta el 1 de junio de ese mismo año.

un trabajo de desciframiento como el referido, y aprovecha el periodo 1948-1968 delimitado en la exposición para aplicar su propuesta y así desentrañar la complejidad de ese corpus conceptual que presenta la actualidad de la práctica de la pintura. Opina que supone seguir un momento *fuerte* de esa práctica y se sirve del caso norteamericano, del que la exposición cubre prácticamente toda la historia de su pintura moderna.

Este autor no entra a comentar la polémica sobre la selección llevada a cabo por su comisario E. C. Goosen basándose en el principio de reducción del arte como objeto real, del que dice haber expuesto ya su crítica en la primera parte del artículo de referencia y que, creemos, ha quedado suficientemente expuesto en lo abordado hasta ahora en este apartado para precisar de cualquier otra aclaración. Y no es sólo en lo significativo de exclusiones como Kline, Motherwell, De Kooning, Smith, Frankenthaler, Gorky, Francis, Bishop y otros, donde solo se debe dirigir la crítica, sino más hacia lo que tal elección censura, que es la especificidad diferencial de la historia de la pintura.



Gorky, *The Plough and the song*, 1947, óleo sobre lienzo, 128,3 x 159,1 cm, Allen Memorial Art Museum, Ohio.



De Kooning, *Painting*, 1948, esmalte y óleo sobre lienzo, 108,3 x 142,5 cm, MOMA, New York.

Para Pleynet el año 1948 es un buen punto de partida, dado que señala los orígenes de la pintura más específicamente norteamericana, es decir, con una cierta autonomía en relación con su dependencia de la pintura europea. Para situarse brevemente, apunta que 1947 es el año de las primeras *dripping* de Pollock y las últimas pinturas de Gorky, y 1948 el de las telas negras de De Kooning. Si se considera ese año un “origen” para la pintura propiamente norteamericana, sin duda son estos tres artistas los que señalan una distancia clara con respecto a las determinaciones de la influencia europea²⁵⁹.

En el caso de De Kooning se refiere este crítico a que se puede apreciar en sus telas de entonces “la línea deshecha de la autoridad de la muñeca y entregada a la irracionalidad que refuerza la técnica de los colores”²⁶⁰. El momento en el que el artista plantea el abandono de las articulaciones del brazo para pintar, momento que supone el abandono de la técnica pictórica occidental de educación de la muñeca, va a servir tanto como crítica de su obra anterior, como crítica del principio del uso del pincel, ya no empleado en la normalidad de una técnica sino en el automatismo. Lo propio del trabajo de este artista, cuyos dibujos y pintura en cierta forma también responden a la producción de Pollock y de Gorky, es la *inversión del saber pintar* que produce, algo que se da en su producción de este momento y no se vuelve a dar hasta pasados algunos años.

Es la trayectoria de De Kooning sobre la que Pleynet opina que se dan múltiples experiencias entregadas al concepto empírico de *action*, un concepto que referencia al aspecto inmanente y que censura la fuerza de

259 Nombra también a Franz Kline, de quien dice no haber producido entonces sus grandes telas negras y blancas, a Mark Rothko explotando todavía el espacio al que llama “surrealizante” y Newman sin haber encontrado aún el camino para él determinante del color. *Ibidem*, p.175.

260 *Ibidem*, p.174.

deconstrucción. Y es en ese empirismo en el que tales experiencias se desvían del primer objetivo y pasan a ser leídas en sus formas, no como repeticiones de la técnica experimental del pintor basada en la contradicción entre el saber y su deconstrucción, sino como morfologías vegetal o animal. La consecuencia de reintroducir la especularidad de la figura como problemática, censura la producción de la inversión y la deconstrucción de las técnicas del código pictórico²⁶¹.

Pleynet centra la atención en la *fuerza de producción*. En su consideración de la producción pictórica a partir de 1948 en Estados Unidos, indica que el hecho de que sea significativa de la autonomía de sus fuentes, no quiere decir que piense que a partir de entonces se aparte de ellas hasta hacerlas improductivas. Aclara él mismo esta cuestión puesto que dice supondría pensar que el modo de producción de la pintura americana no fue empírico y nada más lejos de su opinión. Es precisamente en ese empirismo en el que pretende determinar el momento *fuerte* de la producción, que puede explicarse por circunstancias históricas²⁶² —a las que nos hemos referido anteriormente— y por circunstancias económicas, tales como la valoración o desvalorización del objeto estético moderno, igualmente de la pintura actual respecto de la que la precede cuyo valor no ha sido aún establecido, ejemplos ambos que menciona el crítico.

También debe considerarse lo que apunta sobre la forma empírica de determinar la autonomía de una práctica, que aún en los momentos *fuertes* de su producción, sigue teniendo en su actividad la condición empírica, es decir, que supone pensar esta autonomía como *absoluta*, y no como lo no pensado «diferencial» que, de ser así advertido, podría permitir a la pintura el acceso a su actividad global. Sin embargo, en el momento fuerte en que la pintura cree pensarse en su autonomía —en eso que comprende su totalidad, lo absoluto— es cuando tiende a presentar una sola parte de ella misma como la totalidad, lo que no incluye lo «diferencial». Es precisamente el lugar de ese diferencial el que ocupa la ideología que, según el crítico, invade la disciplina para entregarla a la estructura social dominante de la época moderna, que es la economía, la mercantilización. Para Pleynet, pensar en 1948 como momento fuerte de la producción pictórica norteamericana es tener en cuenta la particularidad de su fuerza y también el aspecto por el que esa particularidad se presenta como representación global.

Cree que es la fuerza de trabajo de Pollock la que domina en 1948 el momento fuerte de esa producción. Para ver lo que sustenta la fuerza que trabaja esa producción, Pleynet se remite al ensayo de Rubin que en 1959 analiza la influencia que tuvo el surrealismo en la pintura norteamericana de posguerra:

Tal es la intensidad del Nuevo Chovinismo Americano que el *Background* Surrealista de nuestra pintura de posguerra a menudo se ve desautorizado. Pero la partenogénesis de la Escuela de Nueva York es un dogma profesado por la segunda generación de la *10th Street* y no por los creadores de estilo, los hombres que en realidad estaban en escena en los cruciales principios y mediados de los años cuarenta cuando los artistas europeos exiliados estaban aquí. Mientras el Surrealismo es el anatema de los mentores del *Esto Es*, pintores como Pollock y Motherwell declaran de buena gana el estímulo que encontraron en la obra de los artistas del movimiento (hay que recordar que Miró, Masson, Ernst y Arp fueron Surrealistas de mayor *buena fe* [convicción] que Salvador Dalí).²⁶³

261 M. Pleynet: "Pintura y «realidad»", *op. cit.*, p.174.

262 *Ibidem*.

263 William Rubin: "Notes on Masson and Pollock", *Arts*, noviembre 1959. Traducción propia: "Such is the rigor of the New American Chauvinism that the Surrealist Background of our postwar painting is often disavowed. But the parthenogenesis of the New York School is a dogma professed by the second generation of Tenth Street rather than by the originators of the style, the men who were actually on the scene in the crucial early and middle forties when the exiled European artist were here. While Surrealism

Indica que en ese mismo artículo, Rubin «prosigue precisando el interés de Pollock por la idea de proyección espontánea «automática» de estado surrealista sobre la tela (...). Todo lo cual desemboca en un apasionante análisis, que es absolutamente necesario leer, de las obras comparadas de Masson y Pollock y pone de manifiesto el espacio producido por los grandes *drippings* de Pollock»²⁶⁴.

Ese espacio particular que la *determinación surrealista* produce en los pintores de la Escuela de Nueva York y en el que coloca el acento teórico, ocupa la atención de Pleynet. En su opinión, tenemos por un lado las “espontáneas, automáticas proyecciones sobre la tela de un estado espiritual interno o psicológico”²⁶⁵ de las teorías surrealistas, que no suponen el que los pintores posicionados en ellas se encuentren fuera de una literaria y fantasmagórica especularidad.

Por otro lado, tampoco lo que conocen los pintores americanos de los momentos fuertes de la pintura moderna en Cézanne, Matisse, Braque (cubista), Picasso o Kandinsky, es suficiente para superar una repetición, que califica Pleynet de “escolar”, del espacio cubista. Considera que esta situación se debe al empirismo de una práctica que se piensa sólo en sus efectos, cegada por ellos, de la que podría afirmarse que cree pensarse su autonomía tomando algunos de esos efectos por tal, es por tanto incapaz de pensar la autonomía como diferencial. No es extraño que necesite de un estímulo como lo es la determinación surrealista aunque no tenga que ver con su historia más que de forma anecdótica.

Ahora bien, planteando un paralelismo con la escritura automática, que justifica la metafísica de la escritura más que producir su teoría, la pintura norteamericana, estimulada por el automatismo surrealista, no está preparada teóricamente para pensar en la multiplicidad de sus efectos y se detiene en el más evidente de superficie de espacio postcubista.

Lo que finalmente resulta es otro accidente de la historia de esta práctica sin que alcance a comprender la transformación del aparato dispuesto para que ese accidente se produzca. Así indica Pleynet que el efecto producido —la tela— se registra en la censura de la transformación de un pensamiento del modo de producción, como por ejemplo sería el de producir el gesto (automatismo) teorizado como infinidad del código, algo similar a lo que se ha referido el crítico respecto a la deconstrucción del saber pintar de De Kooning y, dice también, de Pollock.

Con estas percepciones no se trata de reducir la importancia que acontece en ese momento, ni tampoco de descalificar lo que la práctica pictórica produce por fuerza empíricamente, como tampoco se trata de valorar sólo la transformación del modo de producción, pues de lo que se trata es de constatar la imposibilidad que se tiene para pensar teóricamente uno sólo de los aspectos sin que se tenga a los otros por límites de las especulaciones empiristas. Para resumir lo que trata de poner de manifiesto, concreta:

Se trata en suma de no dejar tan fácilmente de cuestionar la ruptura operada por Cézanne con el código de la perspectiva llamada científica, y de no hacer como si creyéramos que basta resolver el problema que así se halla planteado con reducir la profundidad del espacio al juego bidimensional de la superficie, lo que sería

is anathema to the mentors of It Is, painters like Pollock and Motherwell readily affirmed the stimulation they found in the art of the artist of the movement (remember that Miró, Masson, Ernst and Arp were *bona fide* Surrealist longer than Salvador Dalí).

264 M. Pleynet: “Pintura y «realidad»”, *op.cit.*, p.176.

265 M. Pleynet toma la frase del texto del ensayo de Rubin “Note on Masson and Pollock”, *op.cit.*, p.177.

como salir de uno de los aspectos de la metafísica para volver a caer en otro.²⁶⁶

Para que la pintura no siga cayendo de una ideología en otra y su fuerza de trabajo no se vea desviada siempre, Pleynet afirma que deben ser sistemáticamente pensados los dos aspectos reprimidos del código pictórico occidental, la dialéctica de la técnica gestual y la del color.



Pollock, *Watery paths*, 1947, óleo sobre lienzo, 114 x 86 cm, Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea di Roma.

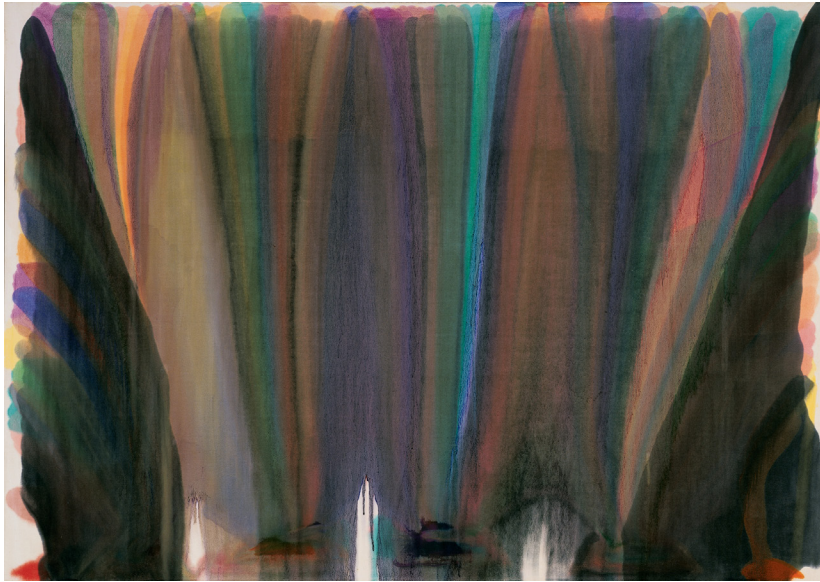
En la argumentación sobre la *superficie ideológica del objeto real*, uno de los aspectos que este autor señala de la importancia de 1948 en la historia de la pintura —que dice— todavía por hacer, es que todas estas cuestiones emergen entonces con fuerza y son las que condicionan a partir de entonces las prácticas pictóricas.

En los artistas del momento ve, por ejemplo en Pollock, la búsqueda del medio para desbordar los límites del espacio que producen sus telas de grandes dimensiones de 1950, en Clyfford Still la ambigüedad del plano coloreado rasgado, en Rothko la difusión del color en una infinidad sin superficie ni fondo que plantea la relación de irracionalidad del color y la teoría del color como infinidad del código, en Barnett Newman la irreductibilidad de las superficies coloreadas. Para él “todos estos pintores afrontan el mismo tipo de reducción lógica del código pictórico establecido”²⁶⁷.

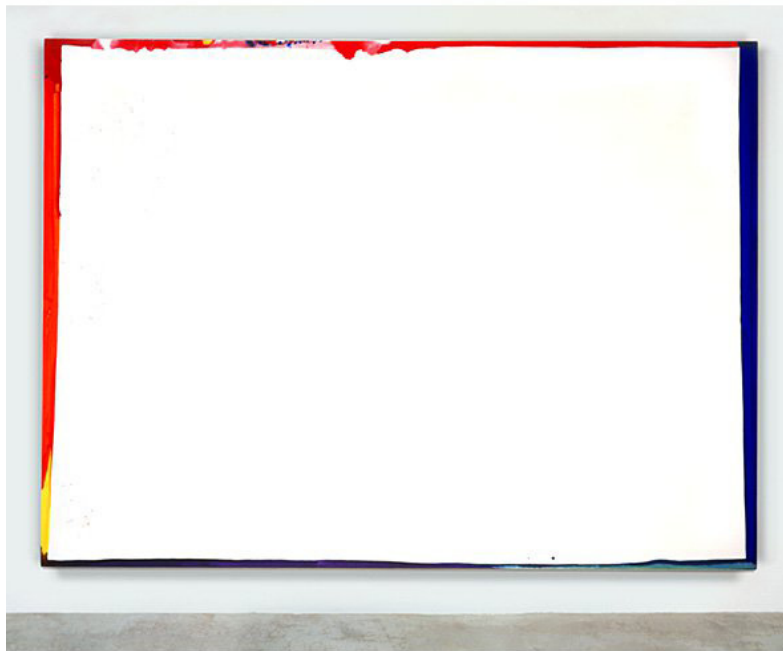
²⁶⁶ Ibidem.

²⁶⁷ Ibidem, p.178.

LA «DESAPARICIÓN DEL CUADRO» EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO



Morris Louis, *Dalet Kaf*, 1959, acrílico sobre lienzo, 255,6 x 363,2 cm, Modern Art Museum of Fort Worth, Texas.



Sam Francis, *Untitled (SFPP66-12)*, 1969, acrílico sobre lienzo.

Para las siguientes generaciones también piensa Pleynet que siguen afrontando la misma cuestión y pone el ejemplo de Morris Louis, quien con una producción que debe su impulso al gesto de Pollock, aunque no llega a cuestionar la especificidad deconstructiva de éste, persigue en sus investigaciones otros efectos con el uso de nuevos materiales y técnicas.

Menciona asimismo a otro de los pintores que siguen a esa primera generación, Sam Francis, aunque en este caso es más joven, del que se puede pensar que su estímulo formal proviene de Rothko, no sólo al comparar sus telas de 1949 con las primeras acuarelas de aquél, sino porque las siguientes vuelven sobre la generación de espacio por el color en la forma en que ese artista la establece.

La variación consiste, sin embargo, en que Rothko abre en el color la ocupación espacial de amplias formas que se extienden y Francis reduce el campo de extensión del color a formas celulares reducidas, homogéneas, que se comprimen unas junto a otras para crear un espacio coloreado.

Respecto de la segunda y tercera generaciones siguientes, Pleynet opina que sus trabajos, que se construyen sobre la formalización postcubista presente en la generación anterior y que precisan a menudo algunos puntos teóricos, carecen del impacto que tuvieron los de la primera generación de la «Escuela de Nueva York». Al plantearse los motivos de esta apreciación, consciente de que está aún pendiente de interrogar lo que sucede desde 1948 hasta 1968, que es el año en que realiza este análisis, expone que, a su parecer, se debe a que la pintura ha sido pensada a partir de los efectos producidos, considerados como solución y no como problemática.

El espacio postcubista que Pollock pone en evidencia es recibido como estilo y no como problemática, considerado como progreso formal en relación con el espacio cubista y no como variante de la problemática lanzada por Cézanne, que lo es también el cubismo. Así, ese espacio postcubista, si puede decirlo, hace escuela.

Sobre las consecuencias que ello genera para la ruptura cézanniana, Pleynet es concluyente al afirmar que “es definitivamente obliterada por una especie de evolucionismo de los «estilos» modernos, y de Cézanne a los cubistas al espacio postcubista se instituye la historia, en su fondo hegeliana, de la «reducción modernista»”²⁶⁸.

Y es una reducción determinada, no por los fenómenos de la producción, sino por las contradicciones de un empirismo teórico (sobre los efectos) y por el dogmatismo idealista que, desfigurando la producción pictórica como totalidad formal, en su autonomía absoluta, censura las relaciones diferenciales con los restantes modos de producción, dejándola a merced de la ideología.

Esta ideología, en su modo representativo, puede aparecer en la historia como paso de la problemática cézanniana que produce el Cubismo y el Postcubismo, a unos efectos coloreados de superficie. Pleynet hace un lineamiento de Cézanne, de Cubismo y Postcubismo, a las relaciones de cuadrados monocromo de Elsworth Kelly. Al final, no es sino la lógica reducción de aquello que trata de fundar la problemática de un objeto de conocimiento, a la superficie ideológica de lo que se ofrece y vende como objeto real.

²⁶⁸ *Ibidem*, p.179.

2.3. Contexto crítico. El lugar particular de la década 1968-1978

Los acontecimientos que tienen lugar en torno a 1968 resultan de especial interés por su consistencia crítica. Ésta caracteriza un periodo asentado en los postulados del “fin” perfilados en la etapa anterior, que afectan a la historia, al sujeto, a la obra de arte, y en general, a los metarrelatos abanderados por la idea de progreso que referiría Jean-François Lyotard, quien ve que en la sociedad y la cultura posmodernas “la cuestión de la legitimación del saber se plantea en otros términos. El gran relato ha perdido su credibilidad, sea cual sea el modo de unificación que se le haya asignado: relato especulativo, relato de emancipación”²⁶⁹. A esta etapa se refiere Fredric Jameson desde la narración de los diferentes estadios de la cultura moderna afines a los modos de la producción capitalista, en estos términos: “(...) las premoniciones del futuro, ya sean catastróficas o redentoras, han sido sustituidas por la convicción del final de esto o aquello (el fin de la ideología, del arte o de las clases sociales; la crisis del leninismo, la socialdemocracia o el Estado del bienestar, etc., etc.): tomados en conjunto, todos estos fenómenos pueden considerarse constitutivos de lo que cada vez con mayor frecuencia se llama posmodernismo)”²⁷⁰. Asimismo, este autor diferencia las formas de conceptualarlo:

Nunca se insistirá lo suficiente en la diferencia radical entre la perspectiva de que la postmodernidad es un estilo (opcional) entre otros muchos, y aquella otra que intenta concebirla como pauta cultural dominante de la lógica del capitalismo tardío. De hecho, ambas aproximaciones generan dos maneras muy distintas de conceptualizar el fenómeno como un todo: por un lado, juicios morales (y es indiferente que sean positivos o negativos), y, por otro, un intento auténticamente dialéctico de pensar dentro de la historia nuestro tiempo presente.²⁷¹

Este periodo es especialmente fértil en formulaciones críticas que aspiran a renovar los fundamentos del pensamiento occidental, seriamente cuestionados tras los acontecimientos convulsos de la primera mitad del siglo XX. Las transformaciones que se suceden en estas cinco décadas anteriores, resultan detonantes del rechazo a los modelos generales de organización de las relaciones humanas y de sus estructuras, cuya validez ha sido refutada por la experiencia de lo acontecido.

La elección de la década 1968-1978 como referencia, tiene que ver con la trascendencia en sus inicios del *Mayo del 68*, acontecimiento sintomático del espíritu conflictivo del momento. Así, se producen manifestaciones contra la guerra de Vietnam a nivel internacional, a las que se unen las protestas contra el racismo en Estados Unidos —en abril de ese año muere asesinado Martin Luther King— y las reivindicaciones a favor de los derechos humanos, en Berlín las propuestas demandan mayor libertad sexual y la emancipación de la mujer, en el Ulster se producen violentos enfrentamientos entre el IRA y el ejército británico con motivo de la discriminación y la situación de falta de empleo y de vivienda, Praga sufre la represión de cualquier reivindicación democrática por el ejército soviético, etc. No debemos dejar de mencionar en este marco, los precedentes de activismo de la década de los cincuenta — con origen en el dadaísmo y el surrealismo— en los movimientos artísticos del *Letrismo* de Isidore Isou, del grupo CoBrA y de la Internacional Situacionista, ésta en la vertiente inicial

269 Jean-François Lyotard: *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*, Madrid, Cátedra, 1987, p.33.

270 Fredric Jameson: *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1991, p.9.

271 Fredric Jameson: “La lógica cultural del capitalismo tardío”, *Teoría de la posmodernidad*, Madrid, Trotta Editorial, 1996, p.25.

vanguardista centrada en el debate de la superación del arte²⁷² y en la final de grupo revisionista marxista declarado de carácter revolucionario.

En los sucesos de las calles de París —de marcadas proporciones históricas—, los movimientos obreros y estudiantiles²⁷³ que hicieron temer por la solidez de las estructuras del sistema establecido, plantearon una revolución que, en sus efectos, se fue diluyendo en los años siguientes con la misma rapidez con que había comenzado, demostrando una capacidad de adaptación del sistema que causa perplejidad. En este sentido se pronuncian relevantes pensadores de la época que, directa o indirectamente, participaron de los hechos. Así, Jacques Derrida reflexiona unos años después en esta forma:

En cuanto a Mayo 68, Deleuze decía en una entrevista que releí hace poco que fue un profundo sismo, más allá de lo que percibimos en el momento, cuyas ondas de choque se prolongaron hasta mucho después. En mi caso, aunque simpatizaba con la insurrección de Mayo 68, confieso que experimentaba entonces una cierta reticencia frente a su euforia espontaneísta. Desconfiaba un poco de un cierto pathos de la emoción, de un cierto espontaneísmo de la palabra liberada y transparente.²⁷⁴

Por su parte, Gilles Deleuze y Félix Guattari, indican en su artículo “Mayo del 68 nunca ocurrió”:

En fenómenos históricos como la Revolución de 1789, la Comuna de París o la Revolución de 1977, hay siempre una parte de acontecimiento irreductible a los determinismos sociales, a las series casuales. A los historiadores no les gusta esta dimensión, así que restauran retrospectivamente las causas. Pero el propio acontecimiento se encuentra en ruptura o en desnivel con respecto a las causalidades: es una bifurcación, una desviación de las leyes, un estado inestable que abre un nuevo campo de posibilidades. (...) Mayo del 68 pertenece al orden de los acontecimientos puros, libres de toda causalidad normal o normativa. Su historia es “una sucesión de inestabilidades y de fluctuaciones amplificadas”. Hubo mucha agitación, gesticulación, palabras, bobadas, ilusiones en el 68, pero esto no es lo que cuenta. Lo que cuenta es que fue un fenómeno de videncia, como si una sociedad viese de repente lo que tenía de intolerable y viese al mismo tiempo la posibilidad de algo distinto. (...) Mayo del 68 no fue la consecuencia de una crisis ni de una reacción a una crisis. Más bien al contrario. La crisis actual, los actuales impasses de la crisis francesa, derivan directamente de la incapacidad de la sociedad francesa para asimilar Mayo del 68. (...) Todo lo nuevo se ha marginalizado o caricaturizado.²⁷⁵

A pesar de reconocer que tuvieron menor alcance de lo esperado, para algunos de los intelectuales más entusiastas de la revolución, estos episodios muestran la exaltación del cambio que demanda un nuevo orden

272 Guy Debord, miembro fundador de la IS, indica “En 1952, cuatro o cinco personas poco recomendables de París decidieron llevar a cabo la superación del arte”. Guy Debord: Prefacio a la cuarta edición italiana de *La Sociedad del espectáculo*, París, Champ Livre, 1979, p.19.

273 Indica Eric Hobsbawm que “En realidad, hasta los años sesenta no resultó innegable que los estudiantes se habían convertido, tanto a nivel político como social, en una fuerza mucho más importante que nunca, pues en 1968 las revueltas del radicalismo estudiantil hablaron más fuerte que las estadísticas, aunque a éstas ya no fuera posible ignorarlas”. E. Hobsbawm: *Historia del Siglo XX*, op. cit., p.298.

274 Jacques Derrida: “Una filosofía deconstructiva”, Entrevista, Zona Erógena, n.35, 1997. http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/filosofia_deconstructiva.htm (consultado 12/05/2013)

275 Gilles Deleuze, Félix Guattari: “Mayo del 68 nunca ocurrió”, *Dos regímenes locos. Texto y entrevistas (1975-1995)*, Valencia, Pretextos, 2007, p.213 (artículo publicado en *Les Nouvelles Littéraires*, n.3, mayo 1984).

social : “la más poderosa huelga obrera de la historia mundial (diez millones de huelguistas durante un mes) en mayo de 1968 en Francia, huelga “precedida” y “doblada” por una profunda revuelta ideológica en los medios estudiantiles e intelectuales pequeñoburgueses de Francia”,²⁷⁶ indica Louis Althusser considerándola entre los acontecimientos del siglo XX más importantes para el mundo obrero. Más allá de su valoración en la sociedad francesa, Toni Negri —que expresa en esta forma los parámetros del antagonismo que se vivió entonces: “la vida, los cuerpos, podían ser recreados, reinventados (...) El mundo era nuestro”²⁷⁷ y quien un año después participaría en la insurrección del *otoño caliente* en Italia— considera decisivo el cambio operado en el pensamiento a raíz de esta iniciativa revolucionaria: “El siglo XXI ha comenzado en el 68 y está caracterizado por el “pensamiento constitutivo”, que se superpone y elimina el pensamiento de la “mediación”. La mediación reducía la categoría de la posibilidad a un esquema trascendental de disciplina”²⁷⁸.

Debemos considerar, en relación con las cuestiones tratadas en esta investigación, que en 1968 Marcelin Pleyne trabaja en el retorno crítico de la pintura y su propuesta de *inversión* del orden del saber de este sistema signifiante. Para el autor, la década de referencia representa en Francia unos años de importantes acontecimientos intelectuales, culturales y artísticos, década que valora como un lugar particular en el desarrollo de todo el siglo y así lo expresaba en 1991, en el simposio internacional sobre “El papel y la función del Arte en el siglo XX”²⁷⁹, a cuyo contenido hacemos referencia primeramente, si bien sólo en los aspectos concretos que amplían la visión —retrospectiva— del autor sobre las circunstancias de esos años y que, de alguna forma, invitan a una dialéctica entre discursos. Sobre dicha conferencia indica el crítico que, sin pretensión de hacer balance, pretende poner de relieve el lugar particular que ocupan estos diez años en el desarrollo del siglo XX, pues en cierta forma, en las manifestaciones de esa década se evidencia “la incapacidad de un siglo ocupado más que ningún otro por la historia y la revisión”²⁸⁰.

Consideramos conveniente situar el contexto teórico que soporta la experiencia cultural de esos años, por lo extraordinariamente prolífico de la producción del pensamiento y por la importancia del entramado entre los ámbitos artístico, filosófico y crítico. De ahí que, en lo que respecta a la investigación, son las posiciones de artistas y de teóricos del momento las que contribuyen al seguimiento de la problemática de la desaparición del cuadro.

Pleyne considera que la década de 1968/1978 se encuentra marcada, singularmente, por dos acontecimientos que produjeron ilusión y desilusión, pero resultaron ambos igualmente traumáticos. Por una parte, la ideología cientificista y el positivismo de finales del XIX y comienzos del XX genera, a través de la creencia en la evolución y el progreso, una ilusión de la que participan y así lo muestran las convicciones y la euforia artísticas que, de una manera evidente, se aprecian en los artistas futuristas rusos e italianos y también, aunque de forma no tan evidente pero igualmente basadas en esa evolución y progreso del arte, en las posiciones de Picasso, Matisse,

276 Louis Althusser: *Para una crítica de la práctica teórica. Respuesta a John Lewis*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 1974, p.13, 14.

277 Toni Negri: *Arte y multitud. Ocho cartas*, Madrid, Trotta, 2000, p.23.

278 Toni Negri: *Fin de siglo*, Paidós, Barcelona, 1982, p.42.

279 Es organizado por la Universidad del País Vasco y celebrado en Bilbao, en el que el crítico presenta una conferencia titulada “1968/1978: un proyecto cultural se define siempre al mismo tiempo que se diluye”. M. Pleyne: “1968/1978: un proyecto cultural se define siempre al mismo tiempo que se diluye”, *El papel y la función del Arte en el siglo XX*, vol. I, Bilbao, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 1994, pp.115-129.

280 *Ibidem*, p.115.

Léger, Delaunay, etc., según indica áquel. Sobre estas cuestiones se desarrolla el capítulo 3. La desaparición del cuadro en torno a la crisis de la modernidad.

El segundo acontecimiento está ligado a las desilusiones ante los deslices de ese esquema evolucionista, de las que:

el dadaísmo y aún más el surrealismo son los primeros en dar testimonio. Los surrealistas (y muy en particular André Breton) no dejarán, junto con otros muchos, de ir a buscar en el marxismo las armas para una historia preñada de una tragedia que pronto, partiendo el siglo en dos mitades, hundiría la civilización en la desesperación de los diversos fascismos.²⁸¹

Pleynet hace referencia a que en esta década se observan, tanto en Estados Unidos como en Europa, más que indicios de quienes continúan pensando en esos términos vanguardistas, y es indiscutible la vigencia en la actualidad de esos diez años de la ilusoria y popular noción de «vanguardia». A lo que añade “Por supuesto, ocurre que el bonito esquema evolucionista no se desarrolla sin incidentes, incidentes que a su vez no tardarán en convertirse en accidentes graves”²⁸².

En su opinión, la tentativa de asumir los medios que puedan desentrañar el sentido de las crisis ocurridas en el periodo transcurrido del siglo tras la Segunda Guerra Mundial, se produce a partir de 1968, de manera que los continuos y multitudinarios gestos de ruptura, anuncios de acabamientos, declaraciones de tabla rasa de los movimientos que se consideran de «vanguardia» en los años sesenta, no son sino testimonio de esas crisis ideológicas, políticas, económicas, y de una posición abiertamente reaccionaria de la modernidad. Las manifestaciones de esta ideología en el arte se instituyen en las numerosas escuelas que, con el papel y el lugar que se le atribuye a la novedad, plantean la “nueva” figuración, la “nueva” abstracción y así, un sin fin de muestras de lo que funciona desde entonces “como anulación repetitiva, como sucesión repetitiva de una denegación siempre semejante”²⁸³.

Como relevante, Pleynet destaca la imposibilidad de disociar un hecho que acontece a lo largo de la década precedente a 1968, consistente en que, a mediados de los años sesenta, se encuentra extendido en el dominio cultural el conocimiento de los trabajos de las ciencias humanas entre un público suscrito a las numerosas revistas disponibles en los campos de la literatura, la lingüística y el psicoanálisis, atento a la publicación de obras de referencia o de divulgación. Tales obras pueden ser la *Antropología estructural* de Lévi-Strauss, publicada en 1958 como reformulación de esta disciplina abordada en términos de ciencia, los *Escritos* de Lacan, editados en 1966, que constituyen un pensamiento heterodoxo sobre el lenguaje, el lugar del sujeto y lo social. También menciona el análisis del «vestido» en el contexto de la moda bajo un método referenciado en la semiología de Saussure, que Roland Barthes inicia en 1957 y termina en 1963, y que se publica en 1967 bajo el título *El sistema de la moda*. Como veremos más adelante, son ejemplos de los planteamientos críticos con que se abordan los diversos campos del conocimiento.

Se observa, igualmente, que la prensa de opinión de gran tirada comienza la difusión repentina de esos trabajos, que despiertan el interés de un público cada vez más extenso. En lo que respecta al dominio de lo

281 M.Pleynet: “1968/1978: un proyectocultural se define siempre al mismo tiempo que se diluye”, *op.cit.*, p.116

282 *Ibidem*.

283 *Ibidem*, p.118.

artístico y cultural, Pleyneet menciona como centro de los debates sobre estos conocimientos que tienen lugar en los círculos intelectuales entre 1966 y 1971, al grupo de estudios teóricos *Tel Quel*, publicación literaria periódica de teoría y crítica que contaba, entre sus colaboradores, con autores como Roland Barthes, Georges Bataille, Jacques Derrida, Michael Foucault, Julia Kristeva, Tzvetan Todorov, Francis Ponge, Gerard Génette, Pierre Boulez, Jean Luc Godard, Philippe Sollers, Maurice Blanchot, Bernard-Henri Lévy, Umberto Eco, Pierre Boulez, y muchos otros, entre ellos el propio Marcelin Pleyneet; una importante constelación de teóricos cuyos trabajos se orientan a desarrollar un pensamiento crítico acorde con ese tiempo. Si bien no ahondaremos en un riguroso estudio sobre la revista *Tel Quel*, su influencia sobre la teoría de Pleyneet, hacen de ella un documento que no debemos pasar por alto.

Tel Quel

Existen múltiples y rigurosos textos sobre *Tel Quel* planteados desde distintos puntos de vista y, entre los más destacados, mencionamos el de Philippe Forest²⁸⁴ y los de Patrick Ffrench²⁸⁵, siendo ambos autores de referencia en lo que a la revista francesa y sus colaboradores se refiere. Niilo Kauppi²⁸⁶ realizó una aproximación sociológica siguiendo el marco del constructivismo estructural desarrollado por Pierre Bordieau, Daniel Marx-Scouras²⁸⁷ enfocó su estudio en el análisis de la política cultural de la revista y Manuel Asensi²⁸⁸ sitúa a *Tel Quel* en el contexto conceptual de la historia de la teoría literaria del siglo XX y en la singularidad de ésta respecto a las diferentes corrientes de los estudios literarios de aquellos momentos.

En cuanto a la aportación de la citada revista y su contexto, hay que señalar que el inicio de la andadura de *Tel Quel* se sitúa en París en 1960, con el ánimo de, como expresa François Dosse, “oponerse a la postura del escritor comprometido sartriano, poniendo en duda que la literatura tenga que ser juzgada y calibrada con la vara de su función política e ideológica”²⁸⁹. Ya en el primer número, se publicaba un manifiesto apolítico en el que se abogaba por una literatura libre y distante de las corrientes literarias surgidas en la posguerra, haciéndose eco de movimientos como el Nouveau Roman. El propio título de la revista —*tal cual* en castellano— ponía de manifiesto el objetivo que perseguía la misma, una declaración de intenciones que aludía, como expresa Concha Fernández Martorell, a “(...) querer al mundo tal cual —siguiendo a Nietzsche— y para poder decir algo de él en el lenguaje limitado y coactivo que poseemos sólo es posible mostrarse en la práctica de la escritura, tal cual —como enseñó Paul Valéry—”²⁹⁰.

284 Philippe Forest: *Histoire de Tel Quel (1960-1982)*, París, Seuil, 1995.

285 Patrick Ffrench: *The Time of Theory. A History of Tel Quel (1960-1983)*, Oxford, Clarendon Press, 1995.

– y Roland-François Lack: *The Tel Quel Reader*, London & New York, Routledge, 1998.

– y Philippe Forest: *De Tel Quel à l'Infini, L'avant-garde et après? Colloques de Londres et de Paris, mars 1995*, Nantes, Éditions Pleins Feux, 1999.

286 Niilo Kauppi: *Tel Quel: La Constitution sociale d'une avant-garde*, Helsinki, Commentationes Scientiarum Socialium, 43, 1990. Versión inglesa: *The Making of an Avant-Garde: Tel Quel*, Berlín-New York, Mouton de Gruyter, 1994.

287 Danielle Marx-Scouras: *The Cultural Politics of Tel Quel. Literature and the Left in the Wake of Engagement*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 1996.

288 Manuel Asensi: *Los años salvajes de la teoría: Philippe Sollers, Tel Quel y la génesis del post-estructuralismo*, Valencia, Editorial Tirant lo Blanch, 2006.

289 François Dosse: *La marcha de las ideas: Historia de los intelectuales, historia intelectual*, Valencia, Universitat de València, 2007, p.54.

290 Concha Fernández Martorell: *Estructuralismo: Lenguaje, Discurso, Escritura*, Barcelona, Editorial Montesinos, 1994, p.111.

Las inquietudes de Tel Quel fueron definidas por Roland Barthes en 1961, durante una entrevista realizada para la propia revista en la que declararí: “pueden ustedes profesar por ejemplo un *tel quelisme*, que sería doctrinalmente “suspensión de juicio”; pero además de que este *Tel quelisme* sólo podría declararse profundamente comprometido en la historia de nuestro tiempo (pues ninguna “suspensión de juicio” es inocente)... El camino (estrecho) para una revista como la de ustedes sería entonces ver el mundo tal como se hace a través de una conciencia literaria”²⁹¹.

La conciencia literaria a la que alude el filósofo, amalgamaba en Tel Quel teorías acerca de la literatura, la filosofía, y el psicoanálisis. Abogando por la literatura como espacio textual y práctica transformadora del mundo que desestabilizará las categorías tradicionales como la de autor u obra y, por extensión, pondrá en crisis la distribución de la propiedad simbólica. Sobre dicho asunto, Gilles Deleuze en su texto ¿En que se reconoce el estructuralismo?, expondrá sus tesis sobre la aportación de Tel Quel al pensamiento estructuralista:

(...) más allá del vocablo en su realidad y sus partes sonoras, más allá de las imágenes y de los conceptos asociados a las palabras, la lingüística estructuralista descubre un elemento de naturaleza muy diferente que constituye el *objeto estructural*. Y parece ser que los escritores del grupo Tel Quel quieren instalarse en este elemento simbólico, tanto para renovar las realidades sonoras como los relatos o narraciones asociadas.²⁹²

Tres años después de que la publicación viera la luz, en 1963, a partir del Congreso de Cerisy, la revista estrechaba sus vínculos con el partido comunista francés y ese mismo año Michel Foucault, refiriéndose a Tel Quel, enunciaba la fisura propiciada por dicha publicación en el territorio del lenguaje y planteaba una pregunta: “la aparición de esta revista ha modificado algo en la región del lenguaje, pero ¿qué exactamente?”²⁹³.

Pese a que la respuesta se presupone tan compleja como los motivos que propiciaron su aparición en la Francia de los años sesenta, lo que parece innegable es la trascendencia de la misma. Así, Sergio Andrés Salgado Pabón escribe:

Es bastante improbable que podamos conocer con certeza lo que significó, en 1960, la aparición de la revista *Tel Quel* para el pensamiento francés de la segunda mitad del siglo XX. Pasada por alto de manera determinante en el ámbito académico de lengua española y, hasta cierto punto, también en el editorial, es casi seguro que ignoremos que, en la época en que las ciencias humanas se volvían hacia la lingüística para obtener de ella sus métodos y modelos, esta revista fue, en gran parte, responsable de la consolidación, tanto del naciente estructuralismo (hijo del señalado movimiento hacia la lingüística), como, un poco más tarde, del post-estructuralismo, resultado crítico de aquél²⁹⁴.

La dimensión y calado que tomó la publicación, se debe a que se convirtió en el aparato teórico de la élite de una intelectualidad incipiente, entre los que se encontraban Philippe Sollers, Jean-Edern Hallier, Jean-René

²⁹¹ Ibídem.

²⁹² Gilles Deleuze: “¿En qué se reconoce el estructuralismo?”, *Historia de la filosofía. Ideas, doctrinas*, Tomo IV, Madrid, Espasa Calpe, 1982, p.569.

²⁹³ Michel Foucault: «Distancia, aspecto, origen», en *Teoría de conjunto*, Barcelona, Seix Barral, 1971, p.13.

²⁹⁴ Sergio A. Salgado: “Reseña de los años salvajes de la teoría. Philippe Sollers, Tel Quel y la génesis del pensamiento post-estructural francés”, *Cuadrante PHI*, n.21, 2010. <http://www.javeriana.edu.co/cuadrantephi/pdfs/N.21/resenas-21.pdf> (Consultado 12/5/2013)

Huguenin, Renaud Matignon, Jacques Coudol, y Xavier de Boisrouvray. Pocos años después, del grupo original solo permaneció Sollers, quien junto a Marcelin Pleyne fueron los pilares de la publicación hasta su cierre en 1983. A lo largo de su trayectoria, aunque no se tratara de una publicación destinada al activismo político, la revista irá modificando su ideología. Tal y como expresa Giuffré:

El grupo Tel Quel, desde los 60's tenía fuertes lazos con el Partido comunista Francés al cual adherían. Como relata J. Kristeva en "Los Samurais", el grupo no estaba particularmente dedicado al activismo político. En 1967 Tel Quel se veía a sí mismo como proa iniciadora de un profundo cambio en la literatura y en la sociedad, como el lógico sucesor del surrealismo y a su vez, como quien debía remediar sus errores políticos y filosóficos²⁹⁵.

Si a partir de 1967, y hasta 1971, los integrantes de Tel Quel mantuvieron fuertes vínculos con el Partido Comunista, ya en 1968 tras el llamado Mayo Francés, Tel Quel publicaría los 7 puntos de su Manifiesto, "Teoría de Conjunto", donde reafirmaría su vocación por el Marxismo, considerándolo como la única teoría revolucionaria de ese momento, y constituyendo un grupo de estudios teóricos para la integración crítica de filosofía, lingüística, semiótica, psicoanálisis, literatura e historia de la ciencia. A partir de 1971, la revista tendrá un corte maoísta²⁹⁶, dejando constancia de ello en los artículos destinados a China hasta 1974, año del Grand Voyage²⁹⁷. A partir de 1975, y hasta 1982, abandonan el Marxismo para acercarse a los Nuevos filósofos y a la teología, declarando muerta la *Avant-garde*. El 10 de enero de 1979, tres años antes del cierre de la revista, Philippe Sollers, en contestación a una carta de un directivo de la editorial Seuil, en el que era preguntado sobre para qué servía Tel Quel, aseveraba: "para no morir de desesperación en un mundo de ignorancia y de perversión"²⁹⁸. La rotunda respuesta de Sollers parece no dejar dudas de los objetivos de Tel Quel.

Retomando las consideraciones de Pleyne, este autor se refiere a lo que se asienta en el campo artístico en torno a 1968 a partir de la fijación de los instrumentos conceptuales a los que los trabajos de las ciencias humanas han dado lugar. No es ya una posición modernista que suponga la aceptación de cualquier manifestación de vanguardia, como tampoco el rechazo tradicionalista, y entonces la pregunta que se hacen los artistas e intelectuales es lo que trata de especificar qué ronda la crisis de la que Dadá ya no es sino un síntoma más entre otros:

(...) qué obsesiona a una crisis que a través de la diversidad lúdica de las formas que la expresan, la noción de sagrado, ligada siempre a las expresiones menos racionales de la actividad simbólica del animal humano, tiende a negar al sujeto la historia cuyo sentido ella pone de manifiesto.²⁹⁹

295 M.S Giuffré: "Roland Barthes y Oriente: del "imperio de los signos" a "cuadernos de viaje """, en *Observatorio de la Economía y la Sociedad de China*, n. 11, junio 2009. Accesible a texto completo en <http://www.eumed.net/rev/china/11/index.htm> (Consultado 12/05/2013).

296 Miembros de Tel Quel formaron lo que se llamó "El Movimiento del 21 de Junio", en un claro intento de poner de manifiesto su cercanía al pensamiento Maoísta y promulgando prácticas violentas, cuestiones que provocaron la renuncia de un par de editores. No obstante, el manifiesto de este grupo fue publicado dentro de un número especial de Tel Quel dedicado a R. Barthes.

297 En una entrevista realizada a Julia Kristeva, "Después del Mayo del 68 fui a China con los miembros de Tel Quel y en ese viaje perdí las ilusiones sobre las últimas de las religiones: la política". Entrevista Julia Kristeva: "El joven moderno necesita ideales que nadie le propone". Por Luisa Corradini, *La Nación*, 6 de noviembre de 2011.

298 M. Ansensí, *Los años salvajes de la teoría: Philipe Sollers, Tel Quel y la génesis del post-estructuralismo*, op.cit., p.13.

299 M. Pleyne: "1968/1978: un proyecto cultural se define al mismo tiempo que se diluye", op.cit., p.120.



1. Grupo de estudios teóricos Tel Quel. Foto de Claude Ollier, Editions de Minuit. En 1959 los autores eran: Alain Robbe-Grillet, Claude Simon, Claude Mauriac, Jérôme Lindon, Robert Pinget, Samuel Beckett, Nathalie Sarraute.

Trasladándonos al ámbito de la pintura, a lo que se refiere inicialmente el crítico es a la forma de comprender la situación entre la pintura americana de finales de los 50 y la pintura francesa y europea si se ubica este periodo en los acontecimientos del siglo XX. La forma en que el crítico desarrolla esta comprensión, arroja luz sobre los motivos por los que Pleynet centra su análisis en los artistas europeos o que trabajan en Francia. Éste plantea la aproximación a esta cuestión en función, por un lado, de lo que cree respecto del arte y los artistas en relación con los conflictos históricos que les son contemporáneos y de los que son explícitamente participantes, en el sentido de que uno u otros nunca están desligados de ellos; por otro lado, considera que pensar el orden de los movimientos artísticos debe hacerse en función de las contradicciones que muestran estos conflictos³⁰⁰. Es desde este enfoque desde el cual considera el conflicto entre la pintura americana y la europea.

A comienzos de los años cuarenta, con la crisis europea y el fascismo, no sólo se exilian en los Estados Unidos un número de artistas e intelectuales representativos del pensamiento y el arte modernos, sino también una ilusión vanguardista que es acogida por la sociedad americana. Para un mundo todavía joven, dice Pleynet, nada

300 Ello lo corrobora el primer ensayo contenido en *La enseñanza de la pintura*, "Contradicción principal, contradicción específica. La imitación de la pintura".

más conveniente que un arte en ruptura con la tradición cultural que le es propia y cuyo origen reivindicado no va más allá del siglo XIX; situación idónea en la que se encuentran los Estados Unidos para apropiarse de ese ilusionismo vanguardista y modernista, que propicia la continuidad en la producción de obras excepcionales³⁰¹. Por otra parte, reitera la difícil experiencia de la desilusión modernista en la que se encuentra Europa, lo que explica que la situación de finales de los años cuarenta y parte de los cincuenta, sea la de “reserva y economía de pensamiento”, y la de un arte vuelto hacia los componentes asentados de la modernidad, en sus manifestaciones neo-traditionalistas y neo-cubistas. Insiste en que la Europa de posguerra se enfrenta al derrumbe de sus sueños pasados y, además de a la ruina material, a la ruina espiritual a la que el fascismo la ha abocado, no sólo por el exilio, la muerte o el silencio de muchos artistas, escritores e intelectuales, sino aún más por la desilusión de los que han presenciado sus horrores. “No podrá, ni histórica ni geográficamente, ser exclusivamente americana”³⁰².

En esa situación, se plantea una tarea poco fácil en la que, como señala Pleynet, ni caben ya lo que llama los dispendios «gratuitos» de las ilusiones modernistas y vanguardistas, ni procede restaurar un academicismo de dudoso empleo en tiempos recientes. En su opinión, con las preguntas que obligatoriamente ha de hacerse sobre sus tradiciones y modernismos, Europa, y particularmente Francia (París fue la capital del arte moderno) está envuelta “no ya en la huida hacia adelante que ha marcado la primera mitad del siglo (y que sigue siendo un signo del vanguardismo americano) sino en una anamnesis terapéutica, en la anamnesis terapéutica de su proyecto cultural”³⁰³.

Así, los malentendidos se dan entre “un arte que pretende comprender el lugar que ocupa en función del espacio histórico-cultural que lo produce (y justamente en ese sentido ¿por qué no entre otros Manet?) y un arte en declarada ruptura vanguardista con su historia”³⁰⁴.

Pleynet entiende que la visión falseada de una perspectiva histórico-modernista es el impedimento para que las pinturas de los artistas franceses (o que trabajan en Francia) puedan ser entendidas en los Estados Unidos,

301 Robert Hughes se pronunciaba casi de forma coetánea a la conferencia de M. Pleynet (en 1990) en estos términos: “Sería una tontería proclamar que el periodo 1945-1970 en Nueva York pudiera rivalizar con los años 1870-1914 en París. América jamás ha producido un artista que pudiera compararse a Picasso o a Matisse, o un movimiento artístico con la inmensa resonancia que tuvo el cubismo. Pero de todas maneras se había hecho un trabajo maravilloso. R. Hughes: *A toda crítica*, Barcelona, Anagrama, 1992, pp.11 y 12.

302 M. Pleynet: “1968/1978: un proyecto cultural se define siempre al mismo tiempo que se diluye”, *op.cit.*, p.121.

303 *Ibidem*, p.122.

304 Para mostrar lo que en su opinión es sintomático de las diferencias entre la pintura de ambos lados del Atlántico, **esto es**, de la imposibilidad de los americanos para comprender lo que se dilucidaba en Francia, Pleynet cita un párrafo del historiador de arte y comisario William Rubin —curador-jefe de pintura y escultura del MOMA en 1969 y director del Departamento de 1973 a 1988— y coautor con él del texto *Paris-New York: situation de l'art* (William Rubin y Marcelin Pleynet: *Paris-New York: situation de l'art*, Paris, Collection Mimesis, Éditions du Chêne, 1978). Conocedor de la producción artística americana de los años cincuenta y sesenta, Rubin incluye en dicha publicación un comentario sobre la obra del pintor Soulages, para Pleynet revelador de la manera en que es vista la pintura francesa en los Estados Unidos: “(...) también estaba para nosotros la obra de Soulages, considerada brutal y primaria en Francia, mientras que entre nosotros todavía le encontrábamos ese lado cocina: glaxis, frottis, etc., todo lo que asociábamos a la tradición de la buena pintura, si se quiere a lo Manet, muy parisina... No quisiera que esto pareciera peyorativo, porque consideramos a Soulages como un buen pintor”.

Para Pleynet el problema no está en el hecho de que en Francia se haya considerado la obra del pintor “brutal y primaria”, algo que por otra parte dice no saber, ni tampoco en si a la obra se le puede encontrar la “tradición de la buena pintura”, pues el proyecto de Pierre Soulages no parece consistir en la búsqueda de un gesto vanguardista, pero sí le consta (Entrevista de Pierre Soulages con Bernard Ceysson, con motivo de la exposición *Entre la sérénité et l'inquiétude*, Musée d'Art moderne de Saint-Etienne, Saint-Etienne, 1993) que se trata de una obra inserta en un complejo proyecto cultural. *Ibidem*, p.123.

es lo que impide que los críticos y artistas americanos, que continúan la tradición modernista en un espacio de referencias culturales de apenas 50 años y atestiguan cuestiones de fondo contemporáneas, comprendan la verdadera cuestión de este lado del Atlántico: una cuestión cultural de dimensión por completo distinta, que asume las obras americanas inmersas en “una anamnesis globalmente histórica”.

El «después de mayo del 68» en la producción pictórica

En el desarrollo de esa década, 1968 supone para la mayoría de los artistas implicados en él, más que un periodo decisivo, un momento de articulación. En opinión de Pleynet, las contradicciones puestas de manifiesto con la espectacularidad de los hechos acontecidos en mayo en Francia, supone para estos artistas emprender lo que describe como “un recorrido que progresivamente les va a permitir apropiarse, a través de los medios pictóricos, de una serie de referencias plásticas y culturales que rebasan con mucho las reducciones modernistas o sociológicas de lo que, claramente, no se puede evitar considerar hoy como el estilo internacional de dos o tres sedicentes vanguardias”³⁰⁵. En su referencia particularizada a los artistas que, en su opinión, abren este periodo y contribuyen a su desarrollo, advierte que los cita en la medida en que participan, cada uno a su modo, de lo que llama “proyecto cultural «*in progress*» que, desde siempre, se define al mismo tiempo que se diluye”³⁰⁶.

La visión de Pleynet sobre la obra de estos artistas es explícita de su interés respecto a lo que acontece en esos años en la práctica pictórica, y aporta pormenores útiles para la investigación, ya que es entonces cuando argumenta la «desaparición del cuadro». Incluye textos monográficos en la publicación *Art et littérature*³⁰⁷ sobre algunos de estos artistas que abren la década. De entre éstos, distingue Pleynet a los que identifica como “de mayor edad”³⁰⁸ por considerarlos con obra ya establecida en 1968. Estas obras, como constata en las visitas a talleres que realiza en esos diez años, son objeto de numerosos debates y discusiones y de intereses diversos para un gran número de artistas, desde la generación que les sigue hasta los más jóvenes. Es el caso de Simon Hantaï, Jean Degottex, Judith Reigl³⁰⁹, que aunque figuran en 1928 en *El surrealismo y la pintura* de André Breton, según Pleynet no pertenecen propiamente a lo que se ha dado en llamar la generación de los pintores surrealistas, al haberse desligado después claramente, tanto del vanguardismo surrealizante como de la estética surrealista. Pero el paso temprano por el surrealismo en su carrera, no le parece menos significativo de “una determinación inicial tomada en la anamnesis terapéutica de un proyecto cultural dirigido a comprender la modernidad fuera del campo estrecho de su pequeña historia”³¹⁰.

Pleynet también menciona entre esa generación a Martin Barré, de quien comenta le había impresionado ya desde finales de los años 50, en una exposición que rompía y vaciaba las cualidades de un espacio post-cubista

305 M. Pleynet: “1968/1978: un proyecto cultural se define siempre al mismo tiempo que se diluye”, *op.cit.*, p.125.

306 *Ibidem*, p.123.

307 Como veremos entre los artistas citados, M. Pleynet ha publicado en esta obra sobre: Simon Hantaï, en “La levée de l’interprétation des signes”; Judith Reigl, en “De la peinture comme enseigne”; Sam Francis, en texto homónimo; James Bishop, en “Les couleurs au carré, les rides, le dessin”; Daniel Dezeuze, en “Du différé d’un discours”; Claude Viallat, en “La scene primitive”.

308 Estos artistas tienen entre 41 y 50 años, edad similar a la de los hombres que “hacen la década” y que son actores y testigos de otra historia instalada entre la ilusión progresista y la desilusión del postfascismo (véase 1.2.1.1. Actores y testigos).

309 La opinión del crítico sobre la obra de la artista puede verse en el texto de 2008, publicado “Judith Reigl, Unfolding and history”, *Judit Reigl - Oeuvres 1974-1988* (catálogo de exposición), Budapest, Erdész Maklár Fine Arts, Marzo 2009.

310 M. Pleynet: “1968/1978: un proyecto cultural se define siempre al mismo tiempo que se diluye”, *op.cit.*, p.124.

y marcada, según parece, por el estudio de la *manera* de Frans Hals. Se refiere a su situación a comienzos de la década de los noventa, momento en que realiza estas apreciaciones, al añadir que se encuentra “de forma natural en la lógica de su obra asociado a pintores jóvenes cuyas ambiciones plásticas, en el caso de algunos (pienso en Christian Bonnefoy 1948), son indisolubles de la instauración de una situación cultural tan diversificada como compleja”³¹¹.



Judith Reigl, *Outburst*, 1956, óleo sobre lienzo, 130 x 160 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

Además de los artistas franceses citados, Pleynet también contempla a cierto número de artistas americanos que representan, de un modo muy particular, aquella parte del exilio de los europeos que en cierto momento vuelve hacia Europa, en este caso concreto hacia París. Esa vuelta está marcada en sus orígenes por una fijación particular por la cultura europea en artistas como Joan Mitchell³¹², Sam Francis y James Bishop, quienes

³¹¹ *Ibidem*.

³¹² Respecto a la pintura de Joan Mitchell, Pleynet no pierde oportunidad de insistir en la distinta perspectiva de los críticos

exponen de forma regular a partir de 1960, 1962 y 1952, respectivamente, y son seguidos asiduamente por los artistas más jóvenes. Concretamente en el caso de Sam Francis, resalta que en diciembre de 1968 se presenta una importante retrospectiva en el Centre National d'Art Contemporain, exposición cuya influencia se hará sentir en los talleres y en las galerías algunos años más tarde.

James Bishop está asociado al contexto cultural francés desde la primera mitad de los años sesenta, pues después de una estancia en 1953 en el Black Mountain College, “ese lugar especialmente abierto a los debates culturales de las vanguardias americanas”, su interés por el arte y la cultura europeos le conducirá bastante pronto a Europa. Una de sus exposiciones dará lugar a un ensayo de Philippe Sollers, uno de los fundadores de la revista *Tel Quel*. Su título, según Pleynet, no puede ser más significativo de lo que une desde muy temprano el arte de este artista a las teorías más contemporáneas: «La pintura y su tema»³¹³. Los seguidores de sus exposiciones son artistas franceses que marcarán el desarrollo de la década que se contempla, entre ellos, Louis Cane, que incluso publica en 1974 y 1976 dos textos sobre la pintura de Bishop.

Al hilo de las influencias de los artistas americanos residentes en Francia, Pleynet insiste en que es esta pintura la que han tenido ocasión de ver regularmente los artistas franceses más jóvenes y no, como es la opinión general, la pintura americana de los años cincuenta o la pintura americana propiamente dicha; no es la de la primera generación, sino la de la segunda y tercera generación que ha estado más particularmente relacionada con Francia y con Europa³¹⁴.

Pleynt concluye que, aunque algunos artistas franceses jóvenes hayan tenido ocasión de ver *in situ* el desarrollo del arte americano, para los pintores que rondan los 48 o 49 años la familiaridad cultural no puede dejar de seguir asociada a los desarrollos regulares de las manifestaciones que tienen lugar en París. Los diez años que sucedieron al «mayo del 68» se articulan en una historia que les es particular y les proporciona un lugar que es sólo de ella. Para Pleynet, más allá de los lugares comunes de los vanguardismos que presiden el discurso internacional, para comprender lo que define estas obras realizadas en el trascurso de la década y su desarrollo en los años posteriores, no ha de perderse de vista sobre lo que trabajan y cuál es su horizonte: “un proyecto y una cuestión cultural sin precedente, con la asunción de los pormenores de su historia”.

americanos sobre el arte en Francia, al indicar: “Y si William Rubin cree poder achacar a Pierre Soulages el no ser indiferente a la pintura de Manet, es desde luego a la admiración que siente por Monet (y más en concreto por el Monet del Museo Marmottan) a lo que debe Joan Mitchell la dimensión de una obra absolutamente única y, si bien perfectamente al corriente de lo que se denomina expresionismo abstracto, por completo desentendida de los pintores americanos que le son coetáneos; una obra que no encaja de ninguna manera en los esquemas preestablecidos de la reducción modernista, sobre la cual numerosos artistas jóvenes empiezan a meditar”. *Ibidem*.

³¹³ Philippe Sollers: “Le peinture et son sujet”, *Tel Quel*, nº 20, Hiver, 1965. Todos los artículos publicados en la vida de esta revista y sus autores se recogen en el Anexo que acompaña a esta investigación.

³¹⁴ En una referencia de R. Hughes al periodo entre 1945 y 1970, el casi cuarto de siglo que entiende del ascenso y florecimiento de la escuela de Nueva York, también distingue tres generaciones “que parecen haber despojado a Europa de su centralismo”, refiriéndose a los artistas: “En primer lugar los expresionistas abstractos: Pollock, De Kooning, Rothko, Newman, David Smith, Gorky, Guston, Krasner y Motherwell. A éstos les siguieron los pintores un poco más jóvenes, a quienes Clement Greenberg y su escuela habían nombrado continuadores de la Historia del Arte, aquellos de quienes se decía (erróneamente, como se demostró más tarde) debía depender el futuro de la pintura como arte superior. Noland, Olitski, Frankenthaler, y sobre todo, Louis. Y finalmente, los hombres jóvenes y unas pocas mujeres que surgieron a principios de los sesenta, Johns y Rauschenberg, seguidos por Oldenburg, Lichtenstein, Rosenquist, Warhol, Kelly, Stella, Judd, Smithson, Morris, di Suvero, Serra; [...]”. R. Hughes: *A toda crítica*, op.cit., p.11.

Inversión y desmistificación de la modernidad.

Decíamos de algunos de los artistas implicados en la década, no conformados con los lugares comunes de los vanguardismos imperantes en el discurso artístico internacional, que las contradicciones de aquellos momentos les encaminan a través de los medios pictóricos a apropiarse de unas referencias plásticas y culturales que superan las reducciones modernistas o sociológicas al uso.

Resultan representativas para Pleynet de tal apropiación progresiva y de lo que conlleva, las actuaciones del grupo Supports/Surfaces. En correspondencia con el nombre de «Supports/Surfaces»³¹⁵, estos artistas producen en esta época una serie de obras que toman el carácter elemental de las técnicas y los materiales en su literalidad, sin que esté nunca apoyado, dice Pleynet, en la lógica de una evolución formal. Este grupo, como indica su valedor, da la vuelta a las proposiciones de la reducción modernista tomando sus propios elementos primarios³¹⁶.

En los talleres de los artistas del grupo, que Pleynet conoció en 1967 a raíz de la publicación de algunos de sus escritos, lo que llamó su atención es lo que diferenciaba al contexto de la pintura en Francia, con los Nuevos Realistas y en especial, la Escuela de París³¹⁷. En su opinión, esta generación de artistas representa un acontecimiento plástico en ese contexto, que no ha de situarse por tanto en la continuidad de la tradición de vanguardia, sino interpretarse al contrario, como un vuelco de esa continuidad:

Tomando, por decirlo así, al pie de la letra el carácter «objetual» de la consecuencia última de la «*modernist reduction*», (el «*minimal art*») estos artistas van a sacar a escena, a evidenciar, las cuestiones suscitadas por los materiales de base de toda producción artística, desde el punto de vista de las herramientas y de la manipulación: el bastidor (Daniel Dezeuze), la tela, la paleta (Claude Viallat), el plegado (Jean Pierre Pincemin), el ensamblado (Pierre Buraglio), el trenzado (Francois Rouan).³¹⁸

El conocimiento de las últimas manifestaciones de la modernidad que tienen estos artistas les permite, en palabras de Pleynet, retomar la ambigüedad del gesto «modernista», corrigiéndola. De ahí que estos gestos de puesta en evidencia de los materiales y manipulaciones de la producción artística se hagan, para Pleynet, «con una cierta desmitificación de la función propiamente «artificial» de las reivindicaciones culturales de cierto vanguardismo».

³¹⁵ *Soportes/superficies*.

³¹⁶ Las reflexiones estéticas planteadas por Supports/Surfaces y Tel Quel, fueron definitorias para pintores españoles como José Manuel Broto, Xavier Grau, Javier Rubio, Gonzalo Tena, y escritores como Federico Jiménez Losantos, fundadores del grupo *Trama*, en activo entre 1974 y 1978, e impulsores de lo que se conoce en España como “Pintura-Pintura”, posicionándose frente al grupo de Arte Conceptual Catalán que encarnaba el *Grup del Treball*. El número 0 de la revista de título homónimo, *Trama*, contó con una entrevista a Marcelin Pleynet y un texto de Antoni Tàpies titulado *Situación de la pintura catalana reciente*, donde el artista se alineaba con las tesis de Pleynet en las que el arte no podía ceñirse al camino de la negación de Duchamp, ni a las corrientes conceptuales que no habían tenido en cuenta la tradición moderna de la pintura. La pervivencia de los preceptos planteados por Supports/Surfaces a día de hoy, se manifiestan en la obra de artistas españoles como Juan Uslé, Jordi Teixidor, o Carlos León. Sobre el grupo de *Trama* y la recepción en España de la teoría crítica de Marcelin Pleynet, se ha incluido un Anexo al final del documento, que recoge los episodios de la pintura-pintura en la década que nos ocupa.

³¹⁷ Éric de Chasse: “Entrevista con Marcelin Pleynet”, *Los años Supports/Surfaces en la colección del Centre Georges Pompidou*, Madrid, Concejalía de Cultura, Educación, Juventud y Deportes del Ayuntamiento de Madrid, 1998.

³¹⁸ M. Pleynet: “1968/1978: un proyecto cultural se define siempre al mismo tiempo que se diluye”, *op.cit.*, p.126.

Al tomar como ejemplo la propuesta de Dezeuze, el bastidor desnudo, Pleynet apunta que, de poder considerarla un *ready made*, tiene evidentemente una función desmitificadora muy diferente a la que en 1917 pudo desempeñar el urinario «Fuente» de R. Mutt. Para Pleynet, entendida esta obra de Duchamp en el acervo cultural de la historia de la modernidad, “se ha convertido a su vez, y a su manera, en 1968, en mistificadora en el orden de los lugares comunes del arte de vanguardia”³¹⁹. De la misma forma, la obra de Dezeuze en aquel contexto tiene una función bien distinta de lo que entonces Mondrian opina sobre la mayoría de los cuadros, en el sentido de que resultarían más interesante vueltos de cara a la pared mostrando nada más que el bastidor.



Daniel Dezeuze, *Chassis*, 1968.



Alfred Stieglitz, *La Fuente* by R. Mutt, 1917.

Cuando Pleynet se refiere al gesto de Dezeuze, indica “entra en lo que yo llamaría el éxito, alrededor de 1968, del tratamiento por una serie de artistas de una especie de sociología del arte”, y ello tiene que ver con la afinidad de intereses entre él y el grupo Supports/Surfaces. Así lo expresa cuando, preguntado por el motivo del acercamiento de artistas y crítico, comenta deberse al tono de sus artículos, que traslucen la consideración de las manifestaciones artísticas como nunca ajenas al contexto social y político, pero nunca predeterminadas por el mismo.

³¹⁹ *Ibidem*.

Pleynet recuerda que esto sucede justo antes de 1968, y que lo que ocupaba las mentes entonces era una inquietud importante derivada del estancamiento político. Cree que esa aproximación³²⁰ se produce al advertir estos artistas que en sus textos había una distancia con el medio artístico francés —la abstracción postcubista dominante— y “comprobaron que esa distancia se tomaba tanto desde un punto de vista sociológico [como] desde el punto de vista de un análisis formal, cosa que era perfectamente irreconciliable fuera de mi discurso”³²¹.

El gesto de Dezeuze es en opinión de Pleynet, no una desmitificación del arte como tal, sino de lo que sobreviene de él a través de la delgadez cultural que comporta el vanguardismo modernista. Los artistas que entran en esa especie de sociología del arte y “plantean (en principio a lo que aquí nos interesa) en todo el sentido del término, la cuestión del soporte material y (como consecuencia de esa presentación) espiritual del arte, en resumen invierten el resultado de las propuestas modernistas”³²².

Es en cierta manera un compromiso hacia los temas del vanguardismo, compromiso de esa inversión que, como indica, se puede ver en los trabajos de Louis Cane, uno de los artistas cofundadores y editor jefe de la revista *Peinture, Cahiers Theoriques*, en la serie de telas selladas de forma sistemática con el nombre y profesión del artista.

Hay varios aspectos que centran las preocupaciones de estos artistas en el estado de agitación de 1968, de las que Pleynet señala por un lado, las determinaciones críticas de sus obras y, por otro, la ordenación del conjunto cultural en el que se encuentran situados. De forma paulatina, a través de lo que el crítico llama “temporales fijaciones ideológicas” —de las que refiere el enfoque sociológico de la filosofía marxista, del estructuralismo, del freudismo, etc.—, ellos se ven abocados a la reconstrucción y, como se veía anteriormente, a la apropiación de un campo cultural con perspectivas más amplias que las de la modernidad.

Esa desmitificación de la modernidad a través de las obras de algunos artistas franceses de la década que nos ocupa, se muestra como una reconstitución de la visión del arte cuyos presupuestos no vengán determinados por la ideología vanguardista. A ellos podemos referirnos con Pleynet:

(...) muy significativo, a mi modo de ver, que François Rouan haya trabajado durante varios años exclusivamente sobre los frescos de Ambrogio Lorenzetti en Siena, antes de realizar las eruditas y estupendas telas que pintó en 1978; que desde un punto de vista absolutamente distinto Marc Devade comparta su actividad de pintor con una actividad teórica extremadamente elaborada; que Alain Kirili se refiera tanto al último Giacometti como a González y a Rodin; que Vincent Bioulès haya efectuado durante estos últimos años un polémico retorno especialmente conseguido sobre la cuestión de la figura, que Jean-Michel Meurice a través de la obra de Matisse se interrogue sobre la función formal del arabesco...³²³

320 M. Pleynet comenta en la entrevista con Chassey que en 1967 “Me llamaron por teléfono, fui a ver y lo que vi me dio la impresión de que efectivamente estaba pasando algo en Francia”. Éric de Chassey: “Entrevista con Marcelin Pleynet”, *op.cit.*, p.11.

321 *Ibidem*. En la traducción del texto aparece la conjunción “que” y entendemos para una mejor comprensión el uso de “como”.

322 Se ha optado por aportar la traducción propia: “Je dirais qu’ils posent (initialement à ce qui nous intéresse ici) à tous les sens du terme la question de support matériel et (dans la conséquence de sa monstration) spirituel de l’art, bref qu’il renverse l’aboutissement des propositions modernistes.” M. Pleynet: “1968/1978: un projet culturel se définit toujours en même temps qu’il se défait”, *El papel y la función del Arte en el siglo XX*, *op.cit.*, p.111.

323 M. Pleynet: “1968/1978: un proyecto cultural se define siempre al mismo tiempo que se diluye”, *op.cit.*, p.127.

Estas opiniones, aclara Pleynet, son breves apuntes de referencia de artistas que con cuarenta años aún están en el umbral de su carrera, hechos sin la intención de augurar un provenir, y responden a sencillos indicios de lo que es “patente en Francia en el dominio del arte, pero asimismo en el dominio teórico, crítico, filosófico y literario, un proyecto cultural de envergadura”³²⁴.

Pleynet valora no conocer “lo bastante” a los artistas de otras partes de Europa y de Estados Unidos como para poder dar testimonio de lo que sucede en esos lugares, si bien le parece que pueden verse “un poco por todas partes” artistas jóvenes tratando de salir de las academias vanguardistas y adscritos a un eclecticismo de estilos, prueba de una curiosidad que en su opinión, la crítica y el mercado tendrán que considerar. Entre ellos, nombra a Tony Long y a Max Reithmann, estadounidense el primero y alemán el segundo, y ambos trabajan en París.

En este panorama, Pleynet dice tratar de dejar abiertas las cuestiones que se puedan suscitar en relación a su desarrollo en la década que nos ocupa, en la medida en que asocia a los artistas que han empezado a trabajar en torno a 1968 a una serie de jóvenes pintores que él ha conocido en esos diez años, y que muestran libertad e inspiración propias del avance en la década de las posturas críticas a las reducciones modernista y sociológica. Son artistas “dedicados explícitamente a situar los problemas plásticos, que intentan resolver, en el contexto de un proyecto cultural más vasto”. Cita así a Reithmann como pintor que, en paralelo a su actividad, defiende brillantemente una tesis bajo la dirección de Roland Barthes³²⁵, a Christian Bonnefoi por la publicación de varios ensayos³²⁶ de acierto según Pleynet, y a Langlois, Novollet, Thiolat y Sorg en la dirección de la revista de literatura y arte *Documents sur*.

Para Pleynet, en el orden de las contradicciones de la modernidad y de lo que son para él los “academicismos de vanguardia”, lo que apunta son “múltiples maneras de regreso a una historia que permita pensar la situación y la función real de las disciplinas artísticas en el seno de la organización social e ideológica que tenemos”.

Como añade, es en tal coyuntura en la que los artistas presienten la complejidad de la función cultural que les atañe. Y concluye, sobre el conjunto de obras de esta década tratadas, que por su diversidad de maneras y de recursos en él representada es preciso verlo desde la “familiaridad con un vasto panorama cultural”.

324 *Ibidem*, p.128.

325 Max Reithmann: “L’espace et la problématique du sujet dans la peinture de Barnett Neuman”, *The cycle Esthétique*, École des Hautes Études, París, 1978. En nota al pie, M.Pleynet: “1968/1978: un proyecto cultural se define siempre al mismo tiempo que se diluye”, *op.cit.*, p.128.

326 Christian Bonnefoi: *Ecrits sur l’art, 1974-1984*, Bruselas, Part de l’oeil, 1999.

3. LA DESAPARICIÓN DEL CUADRO EN TORNO A LA CRISIS DE LA MODERNIDAD

3. LA DESAPARICIÓN DEL CUADRO EN TORNO A LA CRISIS DE LA MODERNIDAD

Hoy (...) el arte moderno comienza a perder sus poderes de negación. Desde hace años sus negaciones son repeticiones rituales: la rebeldía convertida en procedimiento, la crítica en retórica, la transgresión en ceremonia. La negación ha dejado de ser creadora. No digo que vivimos el fin del arte: vivimos el fin de la *idea del arte moderno*.

Octavio Paz, *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*.

Tras plantear la desaparición del cuadro en los términos señalados por Marcelin Pleynet y en los que dirige su atención de forma especial hacia las prácticas artísticas de los años sesenta, resulta pertinente esclarecer cómo dicha cuestión ya se venía produciendo desde la constitución del proyecto Moderno, asunto sobre el que se apuntarán aspectos concretos en torno aquéllos que anunciaron su quiebra, evidenciada con el surgimiento de la *vanguardia*. Si bien no es éste un asunto central en esta tesis, resulta fundamental por su contribución a la fractura que se abre en el proceso histórico de la formulación del arte, donde se observa su implicación con la praxis vital y, por tanto, un evidente giro de las prácticas artísticas hacia lo político, produciéndose una ruptura con algunas de las determinaciones que dieron lugar a su aparición, señaladas en el capítulo 1. Por otro lado, en este capítulo abordaremos los problemas que según el crítico francés plantean las determinaciones históricas, entendiendo que los artistas a partir de la crisis de la Modernidad, parecían abocados a perseguir, como veíamos, una búsqueda constante de la originalidad, que vendría definida por la novedad y que no les llevaría más que a múltiples repeticiones con las que se manifiesta la intención de acabar con algo que, sin embargo, parece quedar en un objetivo inconcluso carente de la eficacia deseada. En este proceso, con el advenimiento del pluralismo enunciado por Arthur Danto, el cuadro parece ceder parte de su espacio hegemónico, produciéndose un descentramiento del mismo y, paradójicamente, esta nueva situación ha producido las condiciones necesarias para, aún perdiendo su lugar privilegiado, propiciar su perpetuación en otro estadio que vendrá soportado en las nuevas relaciones que se establecen en el sistema artístico, la mercantilización del arte y el papel del artista.

Con los objetivos anteriormente señalados, nos centramos en la desaparición del cuadro en la modernidad, contexto en el que se evidencia la ruptura con el pasado mediante la moderna concepción de *pueblo* y donde las nociones de *libertad* y de *progreso* adquieren nueva fuerza y concreción. Estas cuestiones llevarán a gran parte de los intelectuales a tomar un papel activo en la nueva configuración social, en un estado efervescente donde el concepto de arte en general, y de cuadro en particular, serán repensados.

El marco temporal del modernismo internacional en el ámbito de las artes abarca desde mediados del siglo XIX hasta mediados del XX, existiendo una importante multiplicidad de variantes espaciales y temporales, que tal y como argumenta Andreas Huyssen:

Dichos desarrollos desiguales, por utilizar la expresión de Marx, se vieron determinados por la naturaleza de las tradiciones nacionales al mismo tiempo que reflejaban diferentes etapas en el proceso de urbanización e

industrialización. Además, los modernismos europeos difirieron políticamente de formas muy significativas. Antes de la Segunda Guerra Mundial, hubo un modernismo fascista, especialmente en Italia; un modernismo comunista, en los márgenes de la cultura oficial soviética; y un modernismo liberal, que fue incorporado a la política de frente popular del Komintern a mediados de la década de los años treinta. De todos modos, el periodo que va desde finales del siglo XIX hasta la década de 1930 tiene un denominador común si se lo compara con el periodo posterior a la Segunda Guerra Mundial. Críticos como Fredric Jameson y Perry Anderson, entre otros, han destacado que el surgimiento del modernismo en Rusia, Alemania, Francia e Italia estuvo determinado por la simultaneidad de un *Ancien Régime*, con sus viejas élites aristocráticas; por la presencia de un academicismo muy formalizado en el mundo artístico organizado, que pedía a gritos la oposición de las diversas secesiones; por el surgimiento de nuevas tecnologías como la fotografía, la cinematografía y la radio; y finalmente, por la proximidad de la revolución política y estética, que tuvo su fase más intensa inmediatamente después de la Revolución de Octubre. (...) el modernismo europeo como fenómeno general tiene que situarse en el umbral de un mundo todavía no completamente modernizado en el que lo nuevo y lo viejo toparon violentamente provocando las chispas de esa asombrosa erupción de creatividad que sólo mucho más tarde llegó a ser conocida como «modernismo».³²⁴

Tal y como señala el autor, para abordar el asunto aquí planteado resulta fundamental exponer la ruptura de la unidad histórica, política y cultural del siglo XIX, y cuyo punto de inflexión se encuentra en lo acontecido en torno a 1848³²⁵ en París, siendo “La acción por la libertad uno de los ejes de la concepción revolucionaria del siglo XIX. Las ideas liberales, anarquistas y socialistas impulsaban a los intelectuales a batirse, no sólo con sus obras, sino con las armas³²⁶ en la mano”³²⁷.

El ejercicio de compromiso de los intelectuales por acercar sus obras al pueblo y ser comprensibles para éste,

324 Andreas Huyssen: *Modernismo después de la Posmodernidad*, Barcelona, Editorial Gedisa, 2011, pp.24, 25.

325 El historiador Jules Michelet anunciaba durante una clase en el Collège de France en la vigilia de la revolución de 1848: “La literatura, una vez fuera de las sombras de la fantasía, tomará cuerpo y realidad, será una *forma de la acción*; dejará de ser un entretenimiento de individuos y de ociosos para ser la voz del pueblo al pueblo”. Jules Michelet: *El estudiante*, México, Siglo XXI Editores, 2000, p.174.

326 No es baladí que el término *vanguardia* fuera extraído del lenguaje militar, dado que la analogía del vocablo es más que formal si se tiene en cuenta que las primeras vanguardias emergían casi simultáneamente al estallido de la Primera Guerra Mundial, produciéndose un contexto de exaltación nacionalista y belicista. Futuristas italianos, rusos, expresionistas alemanes, así como dos figuras claves de la vanguardia francesa, Leger y Apollinaire, fueron entusiastas combatientes. Leger reconocía haber descubierto la mecánica tan decisiva para su pintura durante la batalla impresionado por la luz que reflejaba el metal de un cañón expuesto al sol, y confesando que su experiencia en el frente le enseñó más cosas para su evolución plástica que todos los museos del mundo. Igualmente, Apollinaire, que consideraba la guerra como obra de arte, durante la guerra del 14 escribió en *Argonne* cómo la experiencia de la guerra era la abstracción más pura que la propia pintura cubista. El orgullo de haber luchado en el frente le acompañó hasta sus últimos días, cubriendo su cabeza con el casco perforado por las balas y exhibiendo la Cruz de Guerra en el *Café de Flore* de París. Así mismo Marinetti, desde la revista futurista *Poesía*, se declaraba orgulloso de vivir la guerra tras haberla glorificado dos años antes en su *Manifiesto*, reconociéndose entusiasmado de vivir esta gran hora futurista de Italia. En este mismo sentido, en 1913, el futurista Papini publicaba en la revista *Lacerba* otra apología a la guerra titulada “La vida no es sagrada” y en 1915 Carlo Carrá escribió *Guerrapittura*, donde afirmaba que la guerra representaba un motor para el arte.

De igual modo, los alemanes Oskar Kokoschka, Otto Dix, Franc Marc o Max Beckman estarán en el frente de la Primera Guerra Mundial. El propio Beckman en 1914, en una carta dirigida a su mujer, describirá el escenario bélico y el sonido producido por los constantes bombardeos como magníficos e inspiradores, “(...) y oí esa música única lúgubre y grandiosa. Quería poder pintar ese ruido”. Más tarde, el propio Beckman, en otra carta, escribe “mi arte tiene que comer de aquí”. El portavoz literario de este fervor por la guerra será Ernst Jünger, quien en los años 20 escribirá distintas novelas como “Tormentas de acero”, “Fuego y sangre”, “Nuestra madre”, o “La guerra”, cuyo equivalente francés será Pierre Drieu La Rochelle. Véase Juan Jose Sebrel: *Las aventuras de la vanguardia*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2002, pp.251-257.

327 Mario de Micheli: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1989, p.14.

será interpretado por Hegel como algo inevitable, tal y como señala hacia 1830 en sus lecciones de estética, en las que dicho autor argumentaba: “el artista pertenece a su tiempo³²⁸ (...) crea para el público y, en primer lugar, para su pueblo y su época, los cuales tienen derecho a exigir que una obra de arte sea comprensible al pueblo y cercana a él”³²⁹. Premisa que, junto al contexto revolucionario, dan las pautas para el surgimiento de una producción estética donde “la realidad histórica se hace así *contenido* de la obra a través de la fuerza creadora del artista (...)”³³⁰. De esta forma, el ser humano se convierte en el centro de una nueva estética, distanciada de las representaciones que el romanticismo y el clasicismo defendían. No obstante, las divergencias que existían desde el seno del mismo movimiento revolucionario no hicieron más que acentuarse a raíz de la derrota de la Comuna de París, ya que:

Después de tal episodio se podía dar por terminado el periodo de los pensadores, literatos y artistas directamente comprometidos que habían actuado en el interior de la vida social y política sin pensar, en la mayoría de los casos, que deberían apartarse de ella. La crisis que se reveló después de 1848, ahora, después de los dolorosos hechos de 1871, se precipita.³³¹

El fracaso del mesiánico programa de Saint Simon³³², en el que los artistas e intelectuales debían prefigurar y consumir el proyecto de la sociedad industrial y en la que, ahora, se encontraban confinados a los márgenes, supuso el distanciamiento de muchos de ellos con el entorno de la política, consecuencia de su rechazo frontal hacia la burguesía que había consolidado su dominio sobre el Estado, la industria y la ciencia, y con la que no compartían su conservadurismo cultural. Lo que suscitó que “anarquistas y bohemios con tendencia de izquierda combatían el cientifismo y determinismo económico y tecnológico del Marxismo de la Segunda Internacional, al que consideraban el reflejo teórico y práctico del mundo burgués”³³³.

Este escenario llevará a muchos a buscar una fuga desde la individualidad³³⁴, que será calificada por Maurice Blanchot de “frívolo apartamiento al trabajo potente de su siglo, con una ingenua glorificación de sus ociosos

³²⁸ En este sentido “La conciencia histórica del sentido de la vanguardia puede explicar, acaso, los componentes míticos de su proyecto. En primer lugar, la vanguardia tiene un fundamento historicista que puede resumirse en el postulado: en cada momento de la historia no puede hacerse cualquier cosa. (...) la vanguardia no se colma de sentido sin la componente teórica: si se ignora cuanto tiene de proyecto estético, pierde su condición de ruptura epistemológica para convertirse en muestra de un extraño estilo, sólo distinto por lo novedoso, que no cabe sino reproducir por mimesis”. Peter Bürger: *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1997, p.13.

³²⁹ Hegel citado en M. de Micheli: *Las vanguardias artísticas del siglo XX, op. cit.*, p.16.

³³⁰ *Ibidem*, p.17.

³³¹ *Ibidem*, p.23.

³³² Hasta los años 30, momento en el que se rompe el equilibrio entre las vanguardias políticas y culturales y comienzan a transitar por sendas autónomas, el término de vanguardia no se limitaba a la esfera del arte, siendo empleado para denominar al radicalismo político, adquiriendo en las décadas posteriores a la Revolución Francesa una gran preeminencia. De especial relevancia resulta las *Opinions littéraires, philosophiques et industrielles*, de Henri de Saint Simon, texto de 1825 en el que el autor atribuye “(...) un papel de vanguardista al artista en la construcción del Estado ideal y la nueva edad de oro del futuro, y desde entonces el concepto de vanguardia ha permanecido inextricablemente ligado a la idea de progreso en la civilización industrial y tecnológica”. A. Huyssen: *Modernismo después de la Posmodernidad, op.cit.*, p.21.

³³³ *Ibidem*, p.22.

³³⁴ El propio Charles Baudelaire, en *Voyage*, de 1859, apelará a la muerte para que le libre de una existencia aburrida y pueda hallar algo nuevo.

secretos, o, también, con una desesperación que les permite reconocerse, como Flaubert³³⁵, en la condición que rechazan³³⁶, y que se concretará en la búsqueda, de nuevo, de lo salvaje³³⁷. Si bien, en este escenario “la sociedad ahora parece irremediabilmente perdida y el mito del buen salvaje es sólo un vehículo de evasión de aquélla”³³⁸.

Ante lo anteriormente argumentado, cabría preguntarse sobre las transformaciones culturales en el contexto de mediados del siglo XIX, donde la modernidad se caracterizaba por la etérea relación entre la cultura de masas³³⁹ y un arte elevado, donde tal y como señala Huyssen: “el modernismo se constituyó a partir de una estrategia consciente de exclusión, una angustia de ser contaminado por su otro: una cultura de masas crecientemente consumista y opresiva. Tanto la fuerza como la debilidad del modernismo en tanto cultura antagonista derivan de este hecho”³⁴⁰. Lo que dará lugar a posturas irreconciliables entre los que defendían *l’art pour l’art* y aquéllos que pretendían acabar con la distancia entre alta y baja cultura. La defensa de la autonomía del arte se pondrá de manifiesto de forma muy significativa en movimientos del fin de siglo como el simbolismo, el esteticismo o el *art nouveau*, que fueron puestos en cuestión desde su origen por “(...) su hostilidad obsesiva hacia la cultura de masas, su radical separación entre cultura y vida cotidiana y su distancia programática de los asuntos políticos, económicos y sociales (...)”³⁴¹. No obstante, la compleja relación que se establece entre el modernismo y la cultura de masas, fue expuesta por los científicos sociales Max Weber y Jürgen Habermas, quienes afirmaban que con el surgimiento de la sociedad civil, la esfera de la cultura quedaba desvinculada de los sistemas político y económico, lo que constituiría el requisito para el establecimiento de una esfera propia del arte elevado y autónomo y una esfera propia de la cultura de masas. Lo cual suponía una gran paradoja, dado que “Lo irónico es que la aspiración del arte a la autonomía, su desvinculación de la Iglesia y del Estado, sólo fue posible cuando la literatura, la pintura y la música se organizaron según los principios de la economía de mercado”³⁴² y, por tanto, ligada directamente a la mercancía.

En este sentido, John Brenkman en *Mass Media: From Collective Experience to the Culture of Privatization*, sitúa los orígenes de la cultura de masas en torno a 1848, en un contexto en el que cuando la burguesía

335 Refiriéndose a *La Educación Sentimental*, de Gustave Flaubert, escrita en 1868, catalogada por Georg Lukács, como la “novela psicológica de la desilusión”. En un escenario histórico, el héroe tiene un alma que supera en amplitud de metas al mundo que le toca vivir, por lo que su existencia se hace algo inacabado. Esto lo convierte en sujeto del ser y sujeto del hacer (historia). Gustave Flaubert: *La educación sentimental*, tomos I y II, Madrid, Alianza Editorial, 1981.

336 Maurice Blanchot: *El libro que vendrá*, Venezuela, Monte Ávila, 1969, p.221.

337 El mito del salvaje en la cultura francesa fue ampliamente difundido en el siglo XVIII. Rousseau en el *Hombre natural*, integra el mito del buen salvaje en una ideología política.

338 M. de Micheli: *Las vanguardias artísticas del siglo XX, op.cit.*, p.52. El rechazo por el pasado artístico y la inquietud por explorar territorios exóticos, supuso que “Van Gogh y Gauguin, emprendieron la puesta en práctica de sus creencias por medio de la dislocación radical: Vincent se fue a Arles porque buscaba una realidad cuyas representaciones visuales serían como grabados japoneses, y Gauguin se fue a Tahití, donde tuvo que labrar sus propios ídolos polinesios”. Arthur C. Danto: *Más allá de la caja brillo. Las artes visuales desde la perspectiva posthistórica*, Madrid, Akal, 2003, p.128.

339 En este punto, se debe señalar como la cultura de masas, obedece de forma clara a la lógica de las tecnologías de producción y reproducción en masa del siglo XX, lo que llevará a la homogeneización de la diferencia, y jugando un papel determinante en cuanto a la crucial batalla de la vanguardia por cuanto tenía de superación del escoyo arte-vida, asunto sobre el que se incidirá posteriormente.

340 A. Huyssen: *Después de la gran división*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2002, p.5.

341 Ibidem, p.5, 6.

342 Ibidem, p.42.

todavía disputaba por consolidar el triunfo frente a la aristocracia y la monarquía, debió emprender una labor contrarrevolucionaria con objeto de reprimir a los trabajadores. Este mismo autor, refiriéndose a la esfera pública, puntualiza “El principio ético-político de la esfera pública —libertad de discusión, soberanía de la voluntad popular, etc.— demostró ser una máscara de su realidad económico-política: el interés privado de la clase capitalista determina a la autoridad social e institucional”³⁴³. Así, la cultura de masas, que irrumpió a mediados del siglo XIX, durante las décadas del capitalismo industrial configura lo que Anthony Giddens denomina “mercantilización del tiempo y el espacio”³⁴⁴ y que se concretará en los fenómenos culturales de masas como las Exposiciones Universales, o la nueva relación con la mercancía que suponía la apertura de grandes centros comerciales.

En cuanto a las huellas que esta mercantilización del tiempo y el espacio ha dejado en el contexto artístico, Huyssen contempla “La poesía de Baudelaire, la pintura de Monet y Manet, las novelas de Zola o Fontane y las piezas de Schnitzler”³⁴⁵. A lo que el autor añade los tipos sociales de la época que llamaron la atención de los críticos, entre los que señala las figuras del bohemio, el coleccionista, la prostituta, el dandy y el *flaneur*.



Claude Monet, Versiones de la *La Catedral de Rouen*, (1891-1894)

343 John Brenkman: “Mass Media: From Collective Experience to the Culture of Privatization”, *Social Text*, n.1, 1979, p.101. Citado por Huyssen en *ibidem*, p.43.

344 Anthony Guiddens: *Consecuencias de la Modernidad*, Madrid, Alianza, 1994, p.28.

345 A. Huyssen: *Después de la gran división*, *op.cit.*, p.45.

Sobre este estadio incipiente de la cultura de masas, en el artículo *La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas* publicado en 1947 en el libro *Dialéctica de la Ilustración*, de Max Horkheimer y Theodor Adorno, se indica la pertinencia de su teorización incluyendo, en aquélla, el arte elevado, introduciendo el concepto de Industria cultural, advirtiendo cómo los medios de masas definen las identidades de las sociedades produciendo industrialmente elementos culturales de acuerdo con normas de rendimiento, de estandarización y división del trabajo, y determinando los roles de cada individuo dentro de una sociedad que actúa de guía en cuanto a la percepción de la vida. De tal forma, que no ejerce de servicio público sino por el contrario, de instrumento de control público y reforzando, sobre todo, el orden sociopolítico vigente. Así pues, para Adorno, los medios de comunicación, como todopoderosos instrumentos de alineación cultural, tienden a desarrollar reacciones automatizadas y debilitan la fuerza de resistencia individual. Asunto que será planteado en los términos: “Lo que las obras de arte cosificadas ya no dicen lo sustituye el espectador mediante el eco estandarizado de sí mismo que él percibe de ellas. La industria cultural pone este mecanismo en movimiento y lo explota. (...) El arte autónomo no era completamente libre de la infamia autoritaria de la industria cultural. Su autonomía es algo que ha llegado a ser y que constituye su concepto; no es a priori. (...) Cuanto más libres se hacían de los fines exteriores, tanto más se organizaban al modo del dominio”³⁴⁶.

Si para Adorno esta subsunción del arte ha devenido en mercancía estetizada en la que solo reside el valor de cambio, Huyssen³⁴⁷ lo rebate en función de que de ser así, ni siquiera podrían cumplir su función como elementos de reproducción ideológica. De tal forma que la industria cultural satisface la función pública en cuanto que legitima las necesidades culturales que considera ser falsas *per se*, o únicamente retroactivas, dado que al articular contradicciones sociales, con objeto de homogeneizarlas, puede producirse un campo de conflicto y lucha. Este autor, señala:

El análisis de la industria cultural prolonga y aplica a la cultura las premisas de la recepción hegeliana-weberiana de Marx que había aparecido articulada por primera vez en *Historia y conciencia de clase* de Luckács (...). En este sentido, el capítulo de *Dialéctica del iluminismo* sobre la industria cultural *kulturindustrie* puede leerse como una respuesta política, histórica³⁴⁸ y teórica a la revisión de Luckács del fetichismo de la mercancía de Marx y de la teoría de la racionalización de Weber en clave de una filosofía de praxis social. El texto de Adorno y Horkheimer conquista su grandeza política a partir de la impugnación de la fe de Luckács en el proletariado como el idéntico sujeto-objeto de la historia.³⁴⁹

346 Theodor Adorno: *Teoría estética (obra completa 7)*, Madrid, Akal, 2004, p.31.

347 A. Huyssen: *Después de la gran división, op.cit.*, p.31.

348 El historicismo ofrece muchas dificultades en su definición, puesto que al amparo de este, se adscribían todas las variedades historiográficas, y sobre las que Walter Benjamin en sus *Tesis de filosofía de la historia*, señala tres. Sobre la primera, sostiene que tiene por piedra angular el concepto de *universalidad* que, aplicado a la historia, da el de *historia universal*. La segunda variante, orbitaría en torno al concepto de *narración*, entendida como la identificación de nombres y fechas señaladas. Y en tercer y último lugar, el historicismo que tiene por núcleo central el concepto de *empatía*. Es por tanto, la más difusa y difundida por cuanto se subsuman en ella las otras dos dado que, esta historia, es la que contempla los vencedores y, por tanto, vendrá avalada por la ética del éxito. De esta forma, el historicismo se configuró como un instrumento fundamental en la narración del desarrollo humano, que desde una aparente visión objetiva de ciencia de la historia, mostraba la versión de unos hechos cuyos protagonistas ostentaron el poder, y que legitimaba este estatuto privilegiado a sus herederos. Lo que además desautorizaba, como mantenía Nietzsche, cualquier propósito de transformación efectiva e, incluso, las visiones alternativas en la narración histórica, que pudieran sustanciar esos cambios en un contexto, el de finales del siglo XIX en Europa, donde la extensión del historicismo había generado una atmósfera cínica al respecto de estas posibilidades. Reyes Mate: *Medianoche en la historia, Comentarios a las tesis de Walter Benjamin «Sobre el concepto de historia»*, Madrid, Trotta, 2006, p.134.

349 A. Huyssen: *Después de la gran división, op.cit.*, p.54.

De tal forma que la industria cultura pasará a convertirse el *locus* clásico y donde el fetichismo de la mercancía y la deificación ha supuesto la pérdida en la dialéctica de la historia su función emancipadora.

La cuestión hasta aquí planteada, supone la incursión de lo cultural en lo económico lo que, a su vez, implica una nueva organización de los significados simbólicos y culturales con el fin de adaptarlos a la lógica de la mercancía. Cuestión que deriva en la estandarización, organización y administración con el fin último de servir de instrumento de control social desde el siglo XIX, y que será precisamente con los movimientos de vanguardia como Dadá, el surrealismo o la vanguardia rusa posterior a 1917, con los que se intente dinamitar esta forma de organización instrumental del arte en una reconciliación con la praxis vital. Algo que era impensable para el esteticismo de fines de dicho siglo, dado el desarrollo lógico del arte en la sociedad burguesa.

De tal forma que la vanguardia pretendía destruir lo que Bürger llama la Institución Arte, término con el que designa el entramado institucional en el cual el arte es producido, distribuido y recibido en la sociedad burguesa, un entramado que se funda en la estética de Kant y Schiller y su idea de la necesaria autonomía de toda creación artística³⁵⁰, asunto sobre el que Huysen apunta:

A lo largo del siglo diecinueve, la separación categórica entre el arte y la realidad y la insistencia en la autonomía del arte –que había servido para emancipar al arte de los grilletes de la Iglesia y el Estado- empujó al arte y a los artistas hacia los márgenes de la sociedad (...) con la vanguardia histórica, observa Bürger, el arte burgués alcanzó la instancia de la autocrítica: ya no criticaba únicamente al arte precedente, sino a la misma institución arte tal y como se había configurado en la sociedad burguesa desde el siglo dieciocho.³⁵¹

Ayuda a comprender el concepto de vanguardia hacia el que dirige Bürger su interés cuando se expresa en los términos: “(...) en contra el aparato de distribución al que está sometida la obra de arte, y contra el *status* del arte en la sociedad burguesa descrito por el concepto de autonomía (...). La protesta de la vanguardia, cuya meta es devolver el arte a la praxis vital, descubre la conexión entre autonomía y carencia de función social”³⁵².

La vanguardia, por tanto, debe ser entendida como una instancia autocrítica, no tanto del arte³⁵³, como de la estructura social en la que se da por lo que no se debe tan solo circunscribir a una crítica inmanente al sistema, que actuaría en el seno de la institución, sino como una autocrítica de la institución del arte en su totalidad con objeto de devolver el arte al ámbito de la praxis vital. En las tesis de Bürger, toma especial relevancia la historicidad de las categorías estéticas sobre las que señala que “La visión de la historia como prehistoria del presente, característica de las clases ascendentes, es unilateral (sin perjuicio de su progresismo) en el sentido hegeliano del término, ya que registra sólo una cara del proceso histórico y reserva la otra al falso objetivismo historicista”³⁵⁴. Para dicho autor, historizar la teoría debe entenderse como el desarrollo de los objetos y las categorías de una ciencia. “Así entendido, el carácter histórico de una teoría no consiste en expresar el espíritu de una época (su aspecto histórico), ni en que incorpore partes de teorías pretéritas (historia como prehistoria

350 *Ibidem*, p.25.

351 *Ibidem*, p.25, 26.

352 P. Bürger: *Teoría de la vanguardia*, *op.cit.*, p.62.

353 Bürger señala como el dadaísmo no critica las tendencias artísticas precedentes, sino la institución arte tal y como se ha formado en la sociedad burguesa. *Ibidem*.

354 *Ibidem*, p.52.

del presente), sino en relacionar el desarrollo de los objetos con el de las categorías. Historizar una teoría estética quiere decir captar esa relación”³⁵⁵.

De esta forma, Bürger señala las condiciones que posibilitan esa autocrítica del subsistema que el autor establece y que debe construir la historia de aquél, motivo por lo que distingue entre la institución arte (que funciona según el principio de autonomía) del contenido de las obras concretas. En la sociedad burguesa, incluso antes de que la revolución francesa diera a la burguesía el poder político, el arte alcanza un particular *status* que el concepto de autonomía en la medida “(...) en que con el surgimiento de la sociedad burguesa el sistema económico y político se desligan del cultural, y las imágenes tradicionales del mundo, infiltradas por la ideología básica del intercambio justo, separan a las artes del contexto de las prácticas rituales”³⁵⁶. Para dicho autor:

(...) para devolver el arte al ámbito de la vida se hace necesario el objetivo concreto de la autocrítica, en el que el rechazo de la autonomía del arte; y sobre todo, de su ontologización ideológica, la presenta como una condición consustancial del mismo y al margen de cualquier historicidad. Así mismo, identificar la autonomía del arte con el atributo del arte burgués resulta fundamental, dado que es sobre el que la institución establece su estructura ideológica.³⁵⁷

Para explicar las condiciones de posibilidad de autocrítica, Bürger alude al texto de Benjamin, *La Obra de Arte en la época de su reproductibilidad técnica*³⁵⁸, con el objeto de señalar que la pérdida de aura, entendida como aquello que se establece entre obra y receptor, y que hace ver muy lejano a aquello por muy cerca que esté, no se debe exactamente a la ruptura del arte sacro medieval y el profano del renacimiento, a la que alude Benjamin, sino a las categorías de singularidad y autenticidad que anulan las técnicas de reproducción, transformándose el carácter completo del arte que pasa de una contemplación del individuo burgués, a una recepción de las masas, “El arte basado en el ritual es sustituido por un arte basado en la política”³⁵⁹. Además, Bürger discrepa con el discurso de Benjamin alegando que el arte sacro medieval era percibido en las catedrales de forma colectiva y arguyendo que “la construcción histórica de Benjamin ignora la emancipación del arte respecto a lo sagrado, lograda por la burguesía”³⁶⁰, y señala que el motivo de tal olvido puede residir en el hecho de que con el movimiento *l’art pour l’art* y el esteticismo, se verifica algo parecido a la vuelta de lo sagrado o a lo ritual en el arte, pero en ningún caso puede ser equiparada con el arte sagrado del medievo, referido en el capítulo 1.

Benjamin detecta la pérdida del aura en las obras del arte en relación con las vanguardias y quiso fundamentarlas apelando al discurso materialista en relación con las nuevas técnicas de reproducción, aunque reconoce que

355 Ibidem.

356 Ibidem, p.65.

357 Ibidem.

358 La forma en la que las imágenes fotográficas podían reproducir “el mundo” de manera fidedigna llevará a Paul Delaroche a proclamar la muerte de la pintura como consecuencia de la invención de la fotografía en 1839, dado que con este nuevo medio se podía obtener un mejor resultado que con los medios pictóricos y, por tanto, la pintura, entendida en un sentido mimético de la realidad, quedaba superada. A. Danto: *Más allá de la Caja Brillo. Las artes visuales desde la perspectiva posthistórica*, op.cit., p.34.

359 P. Bürger: *Teoría de la vanguardia*, op.cit., p.72.

360 Ibidem.

algunos artistas de vanguardia habrían producido efectos cinematográficos incluso antes del descubrimiento del cine, y alude al hecho de incorporar elementos cotidianos, como botones o billetes, a las obras. Sin embargo, aquí la pérdida de aura no se produce por el cambio en las técnicas de reproducción, sino por la intención de los artistas. Tal y como señala Bürger: “En el fondo, lo que intenta Benjamin es traducir el teorema marxiano, según el cual, el desarrollo de las fuerzas productivas hace saltar las relaciones de producción del ámbito de la sociedad en su totalidad al ámbito del arte”³⁶¹. De tal forma que, para Benjamín, los nuevos medios tienen cualidades emancipatorias. En la institución arte, como sistema en el que éste es producido, distribuido y recibido —por lo que las obras de arte no influyen por sí mismas— su efecto está determinado por la institución en la que funcionan y así lo indica el crítico:

En resumen, las condiciones históricas de posibilidad de autocrítica del subsistema social artístico no se pueden explicar con ayuda del teorema de Benjamin; más bien hay que deducirlas de la anulación de las relaciones de tensión entre la institución arte (el *status* de la autonomía) y los contenidos de las obras concretas, sobre las que se constituye el arte de la sociedad burguesa.³⁶²

Y en relación con las vanguardias indica que:

La intención de los vanguardistas se puede definir como el intento de devolver a la práctica la experiencia estética (opuesta a la praxis vital) que creó el esteticismo. Aquello que más incomoda a la sociedad burguesa, ordenada por la racionalidad de los fines, debe convertirse en el principio organizativo de la existencia.³⁶³

Por tanto, podemos señalar distintas formas de abordar, desde el ámbito del arte, la crisis de la modernidad, donde por un lado se manifiestan iniciativas que configuran la Modernidad Estética, de carácter autorreferencial, donde la desaparición del cuadro se puede interpretar en cuanto a la pérdida del carácter narrativo del mismo y la centralidad de la especificidad del medio como tema. En una segunda vía estarían enmarcados los proyectos implicados en la construcción de una nueva sociedad mediante la búsqueda de un arte puro de carácter instrumental, en el que se adscribiría, por ejemplo, la Bauhaus. Y en tercer lugar, se podría hablar de los movimientos propiamente de vanguardia, cuyo punto de partida se enuncia desde la propia dismantelación de la institución arte y, por tanto, la disolución entre arte y vida.

En cuanto al conflicto estético que se produjo con la ruptura de la unidad representativa a lo largo del siglo XIX, Fredric Jameson enuncia:

En ningún sitio ha sido más dramático este “retorno de lo reprimido” que en el conflicto estético entre «realismo» y «modernismo»³⁶⁴, cuya navegación y renegociación es hoy todavía inevitable para nosotros, incluso si sentimos que cada una de las posiciones es correcta en algún sentido y, sin embargo, que

³⁶¹ *Ibidem*, p.74.

³⁶² *Ibidem*, p.77.

³⁶³ *Ibidem*, p.81.

³⁶⁴ “Si tomamos algunos de los ejemplos más notables, enfrentar realismo y modernismo es constatar las diferencias estéticas que podemos encontrar entre Flaubert o Maupassant con respecto a Rimbaud o Mallarmé, entre las pinturas de Millet o Courbet con las de Gustav Klimt, entre el París ideado por Haussmann y el legado que Gaudí dejase en Barcelona”. Nacho Duque García: *De la soledad a la utopía: Fredric Jameson, intérprete de la cultura postmoderna*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2012, pp.89, 90.

ninguna de ellas es ya completamente aceptable. La disputa es en sí misma más vieja que el marxismo, y en una perspectiva ampliada podría decirse que es una repetición política contemporánea de la *Querelle des anciens et des modernes*³⁶⁵, del siglo XVII en la que, por primera vez, la estética se encuentra cara a cara con los dilemas de la historicidad.³⁶⁶

La irrupción de la filosofía en el territorio de la historia, a finales del siglo XVIII, supondrá el origen del entendimiento de lo histórico como principio regulatorio central en la configuración de las sociedades modernas, cuya genealogía puede rastrearse desde esos inicios hasta la actualidad como señala Jean-François Lyotard:

El pensamiento y la acción de los siglos XIX y XX están regidos por una Idea (entiendo Idea en el sentido kantiano del término). Esta Idea es la de emancipación y se argumenta de distintos modos según eso que llamamos las filosofías de la historia, los grandes relatos bajo los cuales intentamos ordenar la infinitud de acontecimientos (...) Entre todos ellos sitúan los datos que aportan los acontecimientos en el curso de una historia cuyo término, aun cuando ya no quepa esperararlo, se llame libertad universal absoluta de toda la humanidad.³⁶⁷

La problemática relación entre la noción de verdad con el conocimiento histórico era común en el siglo XIX, momento en el que los sistemas historicistas comienzan a mostrar su debilidad y, precisamente en este contexto, se enuncia la crítica del concepto de verdad como evidencia. Asunto abordado por Nietzsche³⁶⁸, con objeto de transformar el concepto de verdad histórica:

Al lado del hombre moderno se encuentra su *ironía* sobre sí mismo, su conciencia de vivir en un estado de ánimo historicista y algo así como crepuscular: su miedo a no poder salvar completamente nada de sus esperanzas y fuerzas de su juventud en el futuro. Aquí y allá se llega incluso más lejos: al *cinismo*. Un cinismo que justifica la marcha entera de la Historia e incluso del desarrollo total del mundo para el propio uso del hombre moderno,

365 La explosión de la gran «Querella de los Antiguos y los Modernos» tendrá lugar a lo largo del siglo XVII, considerándose el momento culminante de dicho fenómeno con la intervención de Charles Perrault en la *Académie Française* en su sesión del 27 de enero de 1687, si bien existen antecedentes desde mediados del siglo XVI, con la adopción de posturas contrapuestas entre *Modernes* y *Anciens*. Se considera a Jean Bodin el primer Moderno y a Michel de Montaigne como el más temprano entre los Antiguos. Consolidando, de algún modo, la percepción de la historia como progreso y superación en concordancia con la importancia que en aquel tiempo iba adquiriendo la ciencia histórica. No obstante, en aquel momento la idea de progreso como concepto guía se encuentra en un estado incipiente. En este sentido señala Jauss: “La nueva conciencia de esta modernidad, que en el siglo del progreso científico se rebela contra la tendencia de los *anciens* a considerar a la Antigüedad como su comienzo normativo y, por consiguiente, contra la autocomprensión del perfecto clasicismo francés, se encuentra aquí todavía en el dilema de comprender el propio presente como una época tardía de la humanidad y, por otra parte, ver a la historia, a la luz de la razón crítica, avanzando sin cesar en la época del progreso”. Hans Robert Jauss: *La literatura como provocación*, Barcelona, Península, 1976, p.19.

366 Fredric Jameson: “El debate entre realismo y modernismo. Reflexiones para concluir”, *Revista Youkali*, nº 7, Junio 2009, p.189.

367 Jean-François Lyotard: “Misiva sobre la historia universal”, *La Posmodernidad (explicada a los niños)*, Barcelona, Gedisa, 1996, p.36.

368 Sobre la consideración del arte desde una perspectiva metafísica, Safranski observa que Nietzsche se desembarazará de este punto de vista debido al desengaño que experimentó en los festivales de Bayreuth de 1876 en relación con el cambio de percepción de la figura de Wagner: “En el verano de 1877 Nietzsche escribe en el diario estas frases tan resueltas: «A los lectores de mis escritos anteriores quiero declararles explícitamente que he renunciado a los puntos de vista metafísicos en relación con el arte, los cuales en lo esencial dominaban allí: son agradables, pero insostenibles»”. Rüdiger Safranski: *Nietzsche. Biografía de su pensamiento*, Barcelona, Tusquets, 2001, p.142.

es decir, como en el canon cínico: todo tuvo exactamente que ocurrir como justo es ahora y de ningún modo podría haber sido el hombre diferente a como ya es; frente a este imperativo, nadie puede rebelarse.³⁶⁹

De esta forma, en la modernidad, las antiguas formas de entender la historia, como agente en la instrucción de los contemporáneos, en su formulación clásica *Historia Magistra Vitae* de Cicerón, empiezan a transformarse, hacia una nueva concepción en la que será entendida como construcción de lo pensable y de lo experimentable³⁷⁰.

Este rechazo o superación de la historia como *Magistra Vitae*, es manifestada por Hegel³⁷¹ al argumentar que los casos históricos son distintos entre sí, y que la experiencia y la historia demuestran que los pueblos y gobiernos nunca han extraído lecciones de la historia y, por tanto, sus actuaciones han estado alejadas de estas posibles enseñanzas. Con el surgimiento de la ciencia histórica y su desarrollo a lo largo del siglo XIX se hacía posible enunciar que escribir historia y hacerla no son dos actos diferentes, argumento que será defendido por Koselleck en estos términos:

Mi primera tesis histórica dice que en general la historia parecía disponible para los hombres o podía pensarse como factible después de que se hubiera independizado en un concepto rector singular. El paso de determinadas historias en plural a una historia en singular indica, histórico-lingüísticamente, un nuevo espacio de experiencia y nuevo horizonte de expectativa. (...) Ya no era una historia que se realizaba a través y con la humanidad de este mundo. En palabras de Schelling del año 1798: el hombre tiene historia *porque no lleva su historia consigo, sino que él mismo la produce*.³⁷²

Por tanto, el hecho decisivo de la transformación de la experiencia histórica, mediante la cual ésta se convirtió en noción regulativa que fijaba el marco de lo posible, se produjo cuando la filosofía se ocupó de esta noción en el ámbito del idealismo alemán y, de modo decisivo, con el desarrollo de la filosofía de la historia en el seno del pensamiento hegeliano que operó como catalizador de las inquietudes históricas³⁷³ que gravitaban en ese momento.

369 Friedrich Nietzsche: *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida [II intempestiva]*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999, p.115. Como señala Karl Jaspers: “La ira de Nietzsche no se dirige contra el método científico como tal, ni tampoco contra el recuerdo histórico, sino contra los historiadores, en tanto supuestos hombres que cultivan una ciencia pura y que ofrecen un saber que no poseen en absoluto”. Karl Jaspers: *Nietzsche*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1963, p.279. Se trata, en definitiva, de un desmontaje de los fundamentos de la historia hegeliana del que, a su vez, surge un intento de destrucción de este tipo de dialéctica con la esperanza puesta en que algún día, por fin, la historia sirva a la vida de los individuos y no éstos a las determinaciones impuestas por el mandato histórico.

370 Pensamiento que se consolidará en la conceptualización filosófica que de ésta hará el idealismo alemán.

371 Véase: G.W.F. Hegel, *La razón en la historia, Seminarios y Ediciones*, Madrid, 1972 (traducción al castellano de la publicación de dicho autor *Die Vernunft in der Geschichte*, J. Hoffmeister, Hamburgo, 1955, 1961).

372 Reinhart Koselleck: *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1999, pp.255-256.

373 De este modo “El idealismo de Hegel convertía a lo finito en un ser, puesto, esto es, que entraba a la existencia sensible, por lo infinito, no diferente a éste y reducido a él. El ser finito carecía allí de existencia independiente. Recordemos que Hegel sostenía que la verdadera filosofía tenía que negar al ser finito. En cambio, en Feuerbach y Marx el verdadero ser es lo finito y lo infinito lo infinito se origina en él y en él está sustentado y en él se disuelve. El problema consiste en mostrar cómo la infinito surge de lo finito, cómo los seres finitos, en su actividad, originan lo universal y cómo esto universal, una vez surgido, adquiere autonomía, independencia y vida propia. Fue esto a lo que Lukács llamó reificación o cosificación. Lo universal, lo abstracto una vez originado, absorbe dentro de sí a lo singular finito.” Eduardo Vásquez: “La filosofía postidealista (materialista) de la historia”, en R. Mate (ed.): *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin «Sobre el concepto de historia»*, op.cit., p.128.

En este punto, no podemos obviar la concepción de la historia de Marx, mediante la que se pretendía producir una transformación consistente en la toma de conciencia por parte de los individuos, de las fuerzas que producían esa historia, con el objetivo de provocar un cambio profundo en las relaciones humanas determinadas, en aquellos momentos, por el dominio económico de la burguesía. Para Marx, serán los sujetos, a través de una concienciación sobre las fuerzas que los someten, los que podrán quebrar la dominación de la burguesía mediante la lucha de clases y asumir el control social. De esta forma, en contraste con la lógica idealista hegeliana, Marx sostendrá que serán los individuos quienes devengan en constructores de la historia.

La filosofía de la historia de Marx se propuso eliminar toda trascendencia. Los que hacen la historia son hombres reales, ubicados siempre en una situación histórica determinada. No son ni el concepto hegeliano ni cualquier otro ser incorpóreo. Pero en esa historia, los hombres, hasta ahora, han sido dominados por fuerzas económicas, por relaciones producidas por ellos mismos. Marx pretende convertir a los hombres en seres que puedan dominar esas fuerzas.³⁷⁴

Será por tanto a partir de los postulados cientifistas de Marx³⁷⁵, que la historia se objective eliminando todos aquellos aspectos de orden esencialista o ideológicos, de manera que su dialéctica, desde una supuesta neutralidad, de no estar vinculada con ninguna metanarrativa que legitime su discurso. Así, la historia efectiva, genealógica, se apartará de la filosofía, que determinó el sentido de la historia en el siglo XIX, para acercarse al terreno de la fisiología médica, dirigiendo sus miradas hacia los elementos de proximidad, expresado por Foucault en los términos: “(...) —el cuerpo, el sistema nervioso, los alimentos y la digestión, las energías— (...) pero para apartarse bruscamente y retomararlo a distancia (mirada semejante a la del médico que se sumerge para diagnosticar y decir la diferencia). El sentido histórico está más próximo a la medicina que a la filosofía”³⁷⁶.

Todas estas cuestiones serán las que articulen la noción genealógica de la historia, tal como puede concluirse de los argumentos de Foucault:

La genealogía es gris, meticulosa y pacientemente documental. Trabaja con pergaminos embrollados, borrosos, varias veces reescritos. Paul Ree se equivoca, como los ingleses, al describir génesis lineales, al ordenar, por ejemplo, sólo en función de lo útil, toda la historia de la moral: como si las palabras hubiesen guardado su sentido, los deseos su dirección, las ideas su lógica; como si este mundo de cosas dichas y queridas no hubiese conocido invasiones, luchas, rapiñas, disfraces, astucias. De ahí la necesidad, para una genealogía, de una indispensable cautela: localizar la singularidad de los acontecimientos, fuera de toda finalidad monótona; atisbarlos donde menos se los espera, y en lo que pasa por no tener historia (...) La genealogía exige, pues, del saber de la minucia, gran número de materiales acumulados, paciencia. Sus «monumentos ciclópeos» no debe construirlos a golpe de «grandes errores beneficiosos», sino de «pequeñas verdades sin apariencia,

374 *Ibidem*, p.136.

375 En relación con este asunto sostiene Eduardo Vázquez: “Lo esencial en Marx se encuentra en esa relación entre las fuerzas productivas y las relaciones entre los hombres que ellas engendran. El desarrollo de las fuerzas productivas, el surgimiento de nuevas técnicas y de la ciencia, crean una nueva forma de objetividad. Una vez construida, ella se manifiesta como algo dado y no producido. Es la actividad humana la que constituye la objetividad. El materialismo que ignora todo esto convierte a los hombres en productos del medio, sin comprender que el medio a su vez es producto de la actividad de los hombres. Éste es el reproche fundamental de Marx a Feuerbach, a Holbach, Helvetius”. *Ibidem*, p.124.

376 Michel Foucault: “Nietzsche, la genealogía, la historia”, *Microfísica del poder*, Madrid, Las Ediciones de La Piqueta, 1979, p.21.

establecidas según un método riguroso». ³⁷⁷ En resumen, un cierto empeño en la erudición. La genealogía no se opone a la historia como la visión altiva y profunda del filósofo se opone a la mirada de topo sabio; se opone, por el contrario, al desplegamiento metahistórico de las significaciones ideales y de las indefinidas teleologías. Se opone a la búsqueda del «origen». ³⁷⁸

Hasta aquí, consideramos un desarrollo teórico lo suficientemente explícito sobre algunos de los aspectos a los que apuntaba Pleyne en su teorización de la pintura, y en los que se plantea un contexto que afectará a la desaparición del cuadro en el marco de la lógica artística de la modernidad que se expone a continuación.

3.1. Conformación de la lógica artística en la modernidad

Retomando el discurso en torno a la desaparición del cuadro, abordamos la conformación de la lógica artística de la modernidad con la vanguardia, término sobre el que Perry Anderson aclara:

La vanguardia como concepto es la más vacía de las categorías culturales. A diferencia de los términos gótico, renacentista, barroco, manierista, neoclásico, éste no designa en absoluto un objeto describable por derecho propio: se halla desprovisto por completo de contenido positivo. En efecto (...) lo que oculta bajo esa etiqueta es un repertorio de prácticas estéticas diversas y ciertamente incompatibles: simbolismo, constructivismo, expresionismo, surrealismo. Tales movimientos, que de hecho desarrollaron programas específicos, fueron unificados *post hoc* en un concepto comodín, cuyo único referente es el vacío transcurso del tiempo. Tomado de modo literal no hay otro designador estético más vacío o viciado pues lo que en su tiempo fue moderno se torna pronto obsoleto. ³⁷⁹

De esta forma, la vanguardia surge autoconsciente desde el punto de vista histórico con una serie de movimientos de una escueta duración temporal, y donde cada uno de ellos se pretende poseedor de la sensibilidad de la época. Pese a la compleja concreción del término vanguardia, lo que aparece como un elemento de distinción de las corrientes insertas bajo dicha denominación, es el hecho de estar implicadas directamente en el marco político en cuanto a la producción de herramientas críticas al sistema del arte, pese a convivir con él y a que su posición haya sido subsumida, generalmente, por parte de una historiografía formalista basada en la obsolescencia de las posiciones estéticas donde, una vez agotadas son relevadas por otras más apropiadas a las demandas artísticas del momento ³⁸⁰.

³⁷⁷ Foucault extrae esta cita de Nietzsche: *Humano, demasiado humano*, Buenos Aires, Editorial EDAF, 1984.

³⁷⁸ M. Foucault: *Microfísica del poder*, op. cit., pp.7, 8.

³⁷⁹ Perry Anderson: "Marshall Berman. Modernidad y revolución", *A Zone of Engagement*, Londres, Verso, 1992. Citado en Juan José Sebrelli: *Las aventuras de la vanguardia*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2002, p.18.

³⁸⁰ La aparición de esta nueva acepción de lo moderno, con la entrada en escena de la noción de *la modernité*, lleva aparejada la aparición del concepto de actualidad que, en gran medida, vendrá a reducir la oposición entre lo antiguo y lo moderno, considerando el pasado como algo que ya ha sido superado. El nuevo concepto de la actualidad, propia de *la modernité*, encontrará su definición más clara en Baudelaire, y más concretamente en su texto *El pintor de la vida moderna* de 1859, introduciendo la idea de *nouveauté*, una novedad asociada a la moda, eje central de la estética moderna baudelairiana. Baudelaire afirma que "la modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable". (Charles Baudelaire, *El pintor de la vida moderna*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia, 1995, p.92). Así la lógica de la Querrela queda aquí desactivada gracias a un planteamiento de una modernidad que no se opone a ningún pasado determinado, y rechazando de plano la dependencia de la Antigüedad como principio de autoridad de lo bello en lo actual. En este sentido, "Baudelaire sostiene

Las condiciones en las que se produce el arte como parte de un sistema de dominación, en su dimensión de institución, serán puestas en jaque por la vanguardia con la finalidad de producir una transformación, y no sólo un reflejo, de esas condiciones de orden socio-político y cultural, a través del uso de la autocrítica. A este respecto, Peter Bürger³⁸¹ afirma que con la vanguardia se alcanzó el estadio de la autocrítica, habiéndose superado los debates definidos por la crítica inmanente como conflicto entre diferentes estilos artísticos, que se oponen en una determinada época.

No obstante, la forma en la que la vanguardia artística articula y visibiliza los procesos de cambio que acontecen en el contexto de principios de siglo, será interpretada de muy diversas formas. Así, si Bürger limita al surrealismo, al dadaísmo y al futurismo ruso tardío el arte de vanguardia, para abordar un discurso complejo sobre tales manifestaciones, se hace necesario aludir a determinados movimientos que si bien no responden de manera exhaustiva al concepto de vanguardia, en tanto que proyectos que tratan de unir la praxis artística a la vital, no se puede negar del todo su influencia como precursores, de alguna forma, de aquéllos, dado que las preocupaciones que se manifiestan en los primeros, aparecen ampliadas y aumentadas en los segundos, y donde la «desaparición del cuadro» empieza ya a ser un hecho.

Siguiendo una línea historiográfica en relación con la vanguardia en general, y el arte en particular, Ángel González señala:

Se suele atribuir al impresionismo la responsabilidad principal en el proceso de disolución del espacio plástico renacentista. Ciertamente, que la historiografía artística haya conseguido perfilar con claridad esta responsabilidad supuso un paso importante para llegar a comprender mejor ese complejo fenómeno del arte contemporáneo. Evidentemente esa revolución artística que culminaría con las vanguardias se venía fraguando desde el Romanticismo; sin embargo, como decíamos, sólo con el movimiento impresionista alcanza su grado álgido el potencial disolvente que llevaba implícito.³⁸²

En su discurso argumental, este mismo autor manifiesta la dificultad de crear una genealogía meticulosa con tales movimientos, si bien no duda en otorgar al Impresionismo un papel destacado a la hora de abordar la vanguardia:

(...) resulta imprescindible arrancar del fenómeno impresionista cuando se trata de dar cuenta del arte de nuestro siglo y especialmente de lo que se conoce por arte de vanguardia. De hecho, las consideradas primeras vanguardias –expresionismo y cubismo– parten de la reflexión sobre la experiencia de los impresionistas más radicales como fueron Gauguin, Van Gogh o Cézanne (...) junto a ellos habría que citar, para completar convenientemente el panorama, esas otras corrientes tardo-románticas como las de los simbolistas, nabis³⁸³,

que cada tiempo histórico posee una belleza consubstancial capaz de fundar, así, la imprescindible relatividad de valores (...). Antonio Pizza: “Baudelaire, la ciudad, el arte”, en *ibidem*, p.35.

Esta idea de adecuación de lo artístico al contexto epocal podrá observarse a partir del siglo XIX, y cuyos efectos se extenderán, al menos, a buena parte del XX, con la aparición de múltiples movimientos, que se irán encadenando no con pocos conflictos.

381 Véase P. Bürger: *Teoría de la vanguardia*, *op.cit.*, p.61, 62.

382 Ángel González, Francisco Calvo Serraller, Simón Marchán Fiz: *Escritos de arte de vanguardia. 1900/1945*, Madrid, Ediciones Istmo, 2003, p.17.

383 En 1890 Maurice Denis iniciaba el Manifiesto *Definición del Neotradicionalismo*, aseverando “Hay que tener presente que un cuadro –antes de ser un caballo de batalla, una mujer desnuda, o cualquier anécdota– es esencialmente una superficie plana

rosacruces, etc. El resultado de la suma de todas estas personalidades y tendencias es ciertamente confuso, (...) no obstante, no hay otro marco de referencias válido para comprender el surgimiento de la vanguardia.³⁸⁴



Cézanne, *Bodegón con manzanas*, h. 1878, óleo sobre lienzo, 19 x 27 cm, Fitzwilliam Museum, Cambridge.



Georges Seurat, *Un baño en Asnières*, 1884, 200 x 300 cm, National Gallery, Londres.

Tal y como señala González, los difusos límites entre los movimientos propiamente de vanguardia y los antecedentes que parecen precursores de aquéllos, es un asunto de difícil concreción. Así, en el prólogo de *Teoría de la Vanguardia*, Helio Piñón, a diferencia de González, no contempla el cubismo entre los movimientos de vanguardia. Si bien matiza y concreta tal aseveración cuando señala:

La vanguardia rechaza la idea de arte como representación. En tanto que productor de una realidad específica, el arte renuncia a cualquier cometido de traducir en figuras realidades ajenas a su propio universo: la obra de arte vanguardista contiene lo real en calidad de juicio respecto al uso de los materiales –instrumentos técnicos, valores, mitos– que la historia ofrece; como condición implícita de posibilidades de la forma, no como referente de alusiones simbólicas; expresa su modo particular de referirse a lo existente (...) Es equivoco por tanto incluir el cubismo entre los movimientos de vanguardia, aunque el sentido de su crítica a la figuratividad impresionista está en el origen de la vanguardia pictórica.³⁸⁵

cubierta de colores, asociados con un orden determinado”. Ibidem, p.23.

³⁸⁴ Ibidem, pp.17, 18. Ahondando en este asunto, también este autor señala: “Uno de los momentos más confusos en el desarrollo del arte contemporáneo es el que se sitúa entre el fin del impresionismo y el surgimiento de las vanguardias. (...) Pues bien, la confusión o la indecisión para afrontar este momento se pone de manifiesto en el fácil recurso con que muchos manuales lo definen como “post-impresionismo”, rehuendo, mediante una simplificación semejante, la amplísima gama de posturas y matices que evidentemente se producen durante toda esta crisis artística. (...) Ahora bien, si el post-impresionismo es el recurso del que se sirve cierto historicismo académico para amalgamar la complejidad de derivaciones del arte de fines de siglo, al fauvismo se le emplea con parecida intención para hacer verosímil el arranque de las vanguardias”. Ibidem, pp.41, 42.

³⁸⁵ Helio Piñón, “Prólogo: perfiles encontrados” en P. Bürger: *Teoría de la vanguardia*, op.cit., p.15.

De los distintos argumentos, se trasluce la imposibilidad o, al menos, la dificultad, de demarcar límites o fronteras entre lo que es o no un movimiento de vanguardia. En cualquier caso, en lo que respecta al tratamiento de la imagen, resulta innegable que determinados autores impresionistas³⁸⁶, con la ruptura del contorno de la forma, generaron la iconografía del nuevo sujeto moderno, que será permeado por las inquietudes del contexto de finales del siglo XIX y principios del XX.

Así, Piñón atribuirá a Cézanne³⁸⁷ la ruptura con el sistema de representación sensitiva, dado que “(...) estimuló a un sector de la vanguardia, en la medida que hizo concebir la posibilidad de un arte fundado en la construcción de un universo artificial gobernado por leyes internas, su crítica intelectual a la representación no es tanto la cualidad de una realidad alternativa como la condición esencial de un modo diverso de referirse a lo real”³⁸⁸.



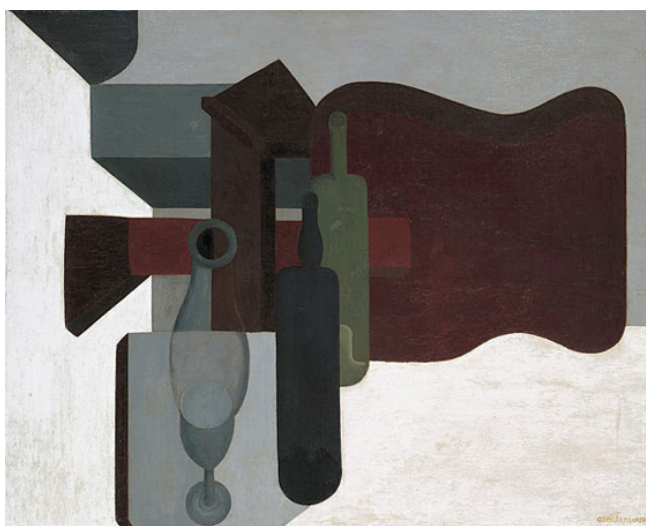
Juan Gris, *La guitarra sur la table*, 1913, óleo sobre lienzo, 58 x 73,5 cm, Fundación Telefónica, Madrid.

³⁸⁶ La desaprobación hacia determinadas tendencias pictóricas por parte del jurado del Salón de París, llevó a la creación del *Salon des Refusés* (Salón de los Rechazados). Pese a que tal nombre, en términos generales, hace referencia a todas las exposiciones de las obras rechazadas, es comúnmente empleado para designar concretamente al Salón de 1863, año en el que el gobierno francés lo patrocinó, tras la polémica surgida al desestimar más de 3.000 obras. Las quejas de los excluidos en el circuito expositivo oficial supuso el decreto de Napoleón III (“Deseando que el público juzgue la legitimidad de estas quejas”), de exponerlas en el edificio anexo al Salón oficial, y entre las que se encontraban “Desayuno sobre la hierba” de Édouard Manet y la obra de James McNeill Whistler “Chica de blanco”. El escándalo provocado a raíz del Salón de 1863 animó a Émile Zola a incorporarlo en el relato novelado *La obra*, de 1866.

³⁸⁷ Piñón obseva que “El propósito de representar lo que las cosas son, y no lo que aparentan, supone asumir el análisis intelectual como marco epistemológico del acto de pintar; abandonar la reducción sensitiva de la realidad como única legalidad de la representación plástica. Pero tal objetivo, que el cubismo convierte en modo sistemático de proceder, estaba asumido explícitamente en la pintura de Cézanne; incluso de manera más radical, por cuanto el propósito de construir la realidad se entendía como actividad cognoscitiva, no meramente metódica, a lo que el cubismo a menudo la reduce. En realidad, el cubismo divulga y extiende homogéneamente al ámbito de la tonalidad representada lo que en Cézanne constituía un momento de tensión entre conocimiento intelectual y aprehensión sensitiva de lo físico”. P. Bürger: *Teoría de la vanguardia*, *op.cit.*, pp.15, 16.

³⁸⁸ *Ibíd.*, p.20.

El autor se refiere al cubismo³⁸⁹ sintético de Juan Gris y al purismo que Ozenfant y Jeanneret descubrieron y practicaron en los años siguientes al final de la guerra. Refiriéndose al primero puntualiza: “El auténtico sujeto de sus obras no es el conjunto de rasgos o perfiles de la realidad, engarzados con una lógica que subvierte su estructura, sino el espacio conseguido por la estratificación diorámica de ilusiones ópticas, neutras cuanto convencionales. La insistencia en los temas acentúa la irrelevancia del objeto respecto al procedimiento de construcción espacial”³⁹⁰.



Amédée Ozenfant, *Naturaleza muerta o Composición II*, 1929, óleo sobre lienzo, 80,5 x 100,3 cm, National Gallery of Victoria, Melbourne.

En cuanto a la componente teórica del cubismo, toma su dimensión “(...) al amparo de la autoridad moral de intelectuales ajenos al oficio, pero, como en el caso de Apollinaire, absolutamente cómplices con un mismo espíritu moderno”³⁹¹. Pese a que González se refiera a Apollinaire³⁹² como el teórico más significativo del

³⁸⁹ En este sentido, el propio Apollinaire en el Manifiesto Cubista se referirá a Cézanne como pintor cubista, “sin olvidar a Courbet del que dice ser «el padre de los nuevos pintores», ni a André Derain por haber iniciado el movimiento fauve, que califica de «preámbulo al cubismo» y por hallarse en el origen de ese gran movimiento subjetivo (...)”. Lourdes Cirlet: *Historia Universal del Arte. Últimas tendencias. Volumen XI*, Barcelona, Planeta, 1994, pp.77, 78.

De esta forma, Apollinaire reconoce a los artistas fauves el importante antecedente artístico que supuso para el cubismo, si bien resulta llamativo que, a diferencia de este, no existe manifiesto fauvista propiamente dicho, ni abundan las declaraciones individuales, lo que incita a pensar que no tenían un programa ideológico común, “(...) como heterogéneo era el grupo de los que han sido sus principales protagonistas: Marquet, Friesz, Van Dongen, Dufy, Derain, Vlaminck, pero también Matisse y, en cierta medida o en cierto momento, Rouault, Braque y hasta el propio Picasso”. A. González, F. Calvo Serraller, S. Marchán Fiz: *Escritos de arte de vanguardia. 1900/1945, op.cit.*, p.42.

Hacia 1907, dicho movimiento parece diluirse migrando algunos de sus componentes, como Braque o Derain, hacia tendencias cubistas.

³⁹⁰ P. Bürger: *Teoría de la vanguardia, op.cit.*, p.21.

³⁹¹ A. González, F. Calvo Serraller, S. Marchán Fiz: *Escritos de arte de vanguardia. 1900/1945, op.cit.*, p.58.

³⁹² La primera clasificación de los distintos tipos de Cubismo tras la publicación en 1913 de *Méditations esthétiques. Les peintres*

movimiento y al que se debe el primer manifiesto³⁹³ cubista de 1913³⁹⁴, declaraciones de Picasso, Gris, Metzinger, Glizes, Delaunay, Ozenfant y Jeanneret, complementarán todo un argumentario teórico³⁹⁵ del movimiento.

Del contenido del citado manifiesto, reseñamos un fragmento en el que su autor hace mención al cambio que se produce en la imagen, y que se vincula con la desaparición del cuadro en cuanto a la transformación que se produce respecto a su antigua función narrativa:

(...) El parecido ya no tiene importancia, ya que el artista lo sacrifica todo por las verdades, a la necesidad de una naturaleza superior que supone sin descubrirla. El tema ya no cuenta, o cuenta muy poco. El arte moderno suele rechazar la mayoría de los medios de agrandar adoptados por los grandes artistas de tiempos pasados para. Si el objetivo de la pintura sigue siendo como antaño: el placer de los ojos, hoy en día se exige al aficionado la búsqueda de un placer ajeno al que pueda proporcionarle también el espectáculo de las cosas naturales. Así, nos encaminamos hacia un arte totalmente nuevo que será a la pintura, tal como la habíamos planteado hasta ahora, lo que la música a la literatura.³⁹⁶

Así pues, el cubismo aparece como un movimiento que intenta de romper con las formas del pasado, pero donde todavía siguen fuertemente sujetos al formato cuadro, y donde la pintura rompe con la figuración tradicional pero fuertemente vinculado a la forma.

Por otro lado, resulta muy sugerente del Manifiesto de Apollinaire los objetivos que, según el autor indica, mueven a los jóvenes pintores: “Los jóvenes artistas-pintores de las escuelas más radicales tienen la secreta intención de hacer pintura pura. Es un arte plástico completamente nuevo. Se halla sólo en sus inicios y aún no es tan abstracto como quisiera”³⁹⁷. De esta forma, el autor proyecta a futuro una abstracción que intuye, pero que todavía no se ha producido.

En una lógica similar, en el Futurismo existe una intención de romper con la tradición pictórica, que se manifiesta mediante una abundante contribución teórica y la apertura a múltiples medios expresivos. Respecto a la contribución teórica se debe señalar que es el primer movimiento que se organiza, se reconoce y se define como tal en 1909³⁹⁸, año en el que el poeta italiano Filippo Tommaso Marinetti³⁹⁹ lo publica en las páginas de *Le*

cubistes. Apollinaire señala a Matisse como el que dio nombre al movimiento, del que distingue entre cuatro tendencias: el cubismo científico, el cubismo físico, el cubismo órfico, y el cubismo instintivo. En el texto, no sólo hace una clasificación del movimiento sino que además clasifica a los artistas dentro del cubismo, pese a que en el momento en el que lo escribe el movimiento está en activo. L. Cirlot: *Historia Universal del Arte. Últimas tendencias*, op.cit., pp.73-77.

393 Estela Ocampo: *Apolo y la Máscara: La Estética Occidental Frente a Las Prácticas artísticas de otras culturas*, Barcelona, Icaria Editorial, 1985, p.87. Tristan Tzara: “Un manifiesto es una comunicación que se hace a todo el mundo y en la cual solo se pretende el descubrimiento de un medio para curar instantáneamente la sífilis política, astronómica, artística, parlamentaria agrícola y literaria”.

394 El manifiesto se publicó en París por la editorial Figuiere en 1913. Sin embargo muchas de las ideas que se muestran en este manifiesto ya se habían publicado durante 1912 en la revista *Les soirées de ârís*.

395 A. González, F. Calvo Serraller, S. Marchán Fiz: *Escritos de arte de vanguardia. 1900/1945*, op.cit., pp.71-92.

396 L. Cirlot: *Historia Universal del Arte. Últimas tendencias*, op.cit., p.68 y 69.

397 *Ibidem*, p.69.

398 La clausura del movimiento se fecha en 1944, coincidiendo con la muerte de Marinetti.

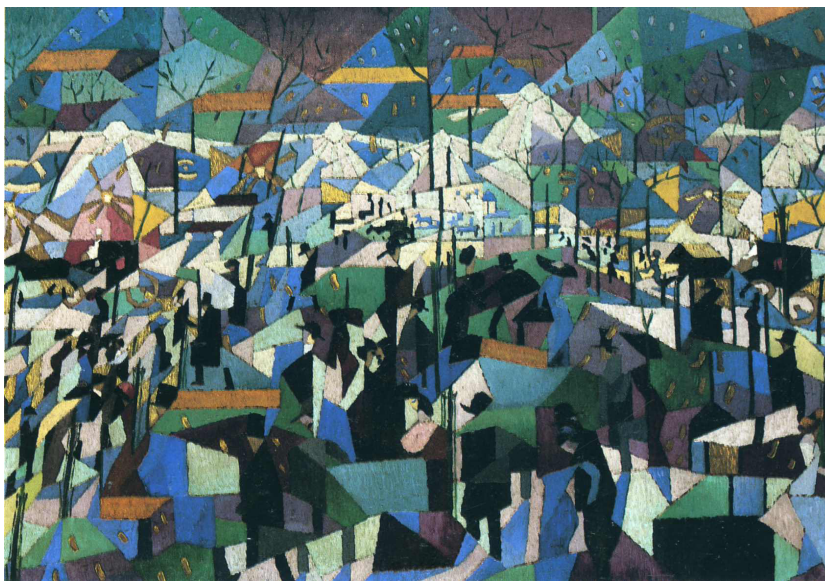
399 Filippo Tommaso Marinetti, (1876/1944) tras haberse doctorado en las carreras de Letras en París y de Jurisprudencia en Génova, publicó sus primeros libros en Milán en 1905. Con la colaboración de Sem Benelli, fundó la revista *Poesía* a cuyo



Primer Manifiesto Futurista, 20 de febrero de 1909.

éxito contribuyó la colaboración en la misma de Jean Cocteau, Miguel de Unamuno, William Butler Yeats, Gian Pietro Lucini, Giovanni Pascoli, Trilussa –seudónimo de Carlos Alberto Salustri–, Aldo Palazzeschi, Corrado Govoni, Ada Negri o Biagio Marin. De amplia actuación en el movimiento político fascista, participa en varias manifestaciones belicistas, y en 1935 parte para la guerra de Etiopía, y más tarde (1942) pelea en el frente ruso. Caído el régimen fascista en 1943, Marinetti se adhiere a la República Social Italiana creada por Mussolini en septiembre del mismo año. El movimiento futurista por él fundado, responde a la actitud desdenosa y aristocrática de los intelectuales de vanguardia en relación con las realidades comunes y con los valores clásicos y tradicionales. Busca la originalidad, el irracionalismo, la exaltación de la euforia por los momentos fugaces y la exaltación de la tecnología. A través de veladas poéticas de encuentro con el público, y de revistas como Lacerba, los futuristas difunden sus ideas, en las que exaltan sentimientos ultra nacionalistas, el amor al peligro, la exaltación de la energía, del coraje y de la audacia, la admiración por la velocidad, la lucha contra el pasado, la exaltación de la agresividad y de la guerra, considerada como “la única higiene del mundo”.

Figaro el 20 de febrero y posteriormente en la revista milanesa *Poesia*, números 1 y 2. El segundo⁴⁰⁰ y el tercer⁴⁰¹ manifiesto fueron también publicados en *Poesia* al año siguiente, en febrero y abril respectivamente. Estos tres manifiestos, junto con el de la *Escultura futurista* de Boccioni, publicado en abril de 1912, constituyen el núcleo programático fundamental del movimiento en el que se conformará una nueva estética con una clara intención de romper con el arte del pasado, considerando que los museos, en especial en Italia, eran sitios equivalentes a los cementerios donde la tradición artística común lo impregnaba todo. Tal y como se enuncia en el punto 10 del primer Manifiesto: “Queremos destruir los museos, las bibliotecas, las academias de cualquier clase, y lugar contra el moralismo, el feminismo y toda otra vileza oportunista y utilitaria”⁴⁰².



Gino Severini, *The Boulevard*, 1910-1911, Óleo sobre lienzo, 63,5 x 91,5 cm, Estorick Collection, París.

400 “He aquí nuestras lacónicas conclusiones. Con nuestra adhesión entusiasta al futurismo, pretendemos: 1. Destruir el culto del pasado, la obsesión por lo antiguo, la pedantería y el formalismo académicos. 2. Menospreciar sin descanso toda forma de imitación. 3. Exaltar toda forma de originalidad aunque sea osada y violenta. 4. Sacar coraje y orgullo de la fácil imputación de locura con que se acalla y amordaza a los innovadores. 5. Considerar inútiles y perjudiciales a los críticos de arte. 6. Rebelarnos contra la tiranía de algunas palabras demasiado ambiguas, tales como *armonía* o *buen gusto*, que fácilmente podrían demoler la obra de Rembrandt o la de Goya. 7. Erradicar del territorio ideal del arte todos los asuntos y temas ya explotados. 8. Enaltecer y testificar la vida moderna transformada incesante y violentamente por la ciencia en ascensión. ¡Que los muertos sean sepultados en las más profundas entrañas de la tierra! ¡Desembaracemos de momias el umbral del futuro! ¡Vía libre a los jóvenes, a los violentos y a los temerarios!”. A. González, F. Calvo Serraller, S. Marchán Fiz: *Escritos de arte de vanguardia. 1900/1945, op.cit.*, p.144.

401 El tercer manifiesto *La pintura futurista: Manifiesto técnico*, fue firmado por los pintores Umberto Boccioni (Milán), Carlo Dalmazzo Carrá, (Milán), Luigi Russolo (Milán), Giacomo Balla (Roma) y Cinio Severini (París).

402 Richard Humphreys: *Movimientos en el Arte Moderno (Serie Tate Gallery): Futurismo*, Madrid, Ediciones Encuentro, 2000, p.11.

Un año más tarde, los artistas italianos Giacomo Balla, Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo y Gino Severini, firmaron el *Manifiesto de los pintores futuristas*⁴⁰³ en el que mediante un argumentario, no exento de polémica, se muestra su admiración por la velocidad y la tecnología, como señas de identidad del mundo moderno y con el que se pretende romper con el pasado, dado que nada del pasado, a su juicio, merece la pena ser conservado. Este ideario afectará de forma directa a la producción artística, dado que para los futuristas crear un arte nuevo llevaba implícito hacer tábula rasa del pasado, tan solo partiendo de cero se podría producir un arte acorde con la mentalidad moderna y sus nuevas realidades. De tal manera, que si en sus inicios tenía una fuerte influencia cubista, pronto encontró una forma de distinción propia en la que mediante la representación de la velocidad de la vida encuentra la ruptura con la tradición del pasado y de los signos convencionales de la historia del arte, en una especie de ensalzamiento de la vida contemporánea. En un intento de crear un verdadero arte de acción, recurrieron a cualquier medio expresivo, como las artes plásticas, la arquitectura, el urbanismo, la publicidad, la moda, el cine, la música, o la poesía⁴⁰⁴, con el que reconstruir de nuevo la faz del mundo⁴⁰⁵.

Si bien la forma en la que concreta su ideario en las obras se ha categorizado como el intento de captar la sensación de movimiento, recurriendo para ello a la superposición de planos consecutivos, la aportación del futurismo va más allá y se adscribe como movimiento de vanguardia, en cuanto a la incursión en la vida mediante acciones que buscaban la agitación del público y la propaganda, con las que entendían era la forma de imbricar el arte en la vida. Su inscripción en la política queda patente con su adhesión en el fascismo, asunto sobre el que Benedetto Croce en 1924 señala:

Verdaderamente para quien tenga sentido de las conexiones históricas, el origen ideal del fascismo se encuentra en el futurismo, en su resolución de bajar a la plaza pública, de imponer el propio sector, de tapan la boca a los disidentes, de no temer tumultos y grescas, en su sed de lo nuevo, en ese ardor por romper toda tradición, en esa exaltación de la juventud que fue propia del futurismo y que habló luego a los corazones de los que venían de las trincheras.⁴⁰⁶

De hecho, la ideología que atravesaba dicho movimiento hizo que el futurismo no se circunscribiera

403 En 1914 se presentó su Manifiesto de la arquitectura futurista, un proyecto utópico que cristalizó en las imágenes de la Ciudad Nueva: la nueva medida ya no era el edificio, sino la estructura urbana, y apostaba, además, por las nuevas tipologías, como estaciones de trenes y aeroplanos, centrales eléctricas, casas escalonadas con ascensores. Se trataba de un nuevo mundo vertical y mecánico, conectado a través de redes de ascensores de hierro y cristal.

404 El futurismo tuvo sus más notables seguidores en otras naciones, como Rusia (los poetas Vladímir Maiakovski, Velimir Jlébnikov y Alekséi Kruchiónyj, éste último creador del “lenguaje transmental”, en Bélgica (el escritor Émile Verhaeren), en Portugal (Fernando Pessoa, quien divulgó el movimiento a través de la revista *Orpheu*, 1915), en España (el poeta Joan Salvat-Papasseit) y en el Río de la Plata, donde algunos poetas reflejaron temporalmente la influencia de la corriente, por influjo de la primera visita de Marinetti al Cono Sur, en 1926. Marcos Fingerit, Brandán Caraffa y Alberto Hidalgo, en Buenos Aires, y Alfredo Mario Ferreiro y Juan Parra del Riego, en Montevideo.

405 En 1915 algunos de los representantes del futurismo, como Marinetti y Sant’Elia, se enrolaron en un batallón de voluntarios, de acuerdo con el punto nueve de su decálogo fundacional, donde se dignificaba la guerra en pro del sanamiento de un mundo anacrónico y decrepito. La muerte de Sant’Elia, supuso una radicalización como la conocida conversión al fascismo de Marinetti, en cuyo partido ingresó en 1919.

406 J. J. Sebrelí: *Las aventuras de la vanguardia*, op.cit., p.253.

exclusivamente a Italia, y en países como Portugal o Rusia⁴⁰⁷ también tuvo un gran calado.

La ruptura con la tradición pictórica a principios del siglo XX en Alemania, es visibilizada con la búsqueda del *Erlebnis* (vivencia total), configurándose en 1905 el grupo *El puente*⁴⁰⁸ (*Die Brücke*) y, en 1911 *El Jinete Azul*⁴⁰⁹, fundado por W. Kandinsky⁴¹⁰, quien publicó ese mismo año su texto *Lo espiritual en el arte*⁴¹¹, donde el concepto de “obra de arte total” desmontaba la idea de cuadro. Franz Marc considera que se hallaban en una batalla por un nuevo arte en el que combaten como salvajes y donde la formalización de la obra no es el problema esencial, dado que la renovación que buscaban no podía venir de ella ya la forma era algo externo, casual y lo decisivo era el espíritu, la necesidad interior. *El jinete azul*, como se aprecia en sus escritos y en el *almanaque*, da preeminencia a la música proclamada por la estética del XIX, convirtiéndola en modelo de la pintura y de la literatura:

(...) otra veta del expresionismo es la representada en literatura por la poética antilírica (K. Hiller) opuesta al concepto tradicional de “inspiración” y que ve en los artistas de la nueva generación a los cantores de la existencia moderna, de la vida frenética de la gran ciudad. Este nuevo “activismo” espiritual de Hiller, R. Pinthus y otros es el que refleja la proclama de L. Meidner, fascinada por el nuevo paisaje urbano, contemporánea de la de Delaunay y el futurismo italiano o Arthur Segal, en Alemania, de las poesías de Berlín de G. Heym y que

407 El hecho de que en sociedades aparentemente tan distintas tuviera una gran repercusión, es comprensible atendiendo a los factores económicos comunes, como el hecho de tener un capitalismo atrasado, una economía basada predominantemente en la agricultura y un escaso desarrollo tecnológico. En el caso de Rusia, se debe tener en cuenta que, en 1924, Mussolini establece relaciones diplomáticas con la Rusia bolchevique declarando la proximidad entre ambos sistemas, y en 1929 Rusia rompe su aislamiento exhibiendo pintores de vanguardia, entre los que figuraban futuristas como Alexandre Vesnine, Popova, Matyuchin, Rodchenko o Malevich. A su vez, las relaciones artísticas entre Moscú y París eran fluidas a comienzos de siglo gracias a la actividad de los coleccionistas Stchoukine y Morosov y a la revista *Mundo del arte*, de Serguei Diaghilev. Fue a raíz del conocimiento del futurismo italiano que la vanguardia rusa comenzó a llamarse futurista. Y Marinetti viajó en 1910 y 1914 a Moscú a dar conferencias. Marinetti, para el que el fascismo se nutrió de los principios futuristas, escribe en 1924 *Futurismo Fascista*. En 1929 es nombrado Académico Real de Italia, y fue Presidente de la Asociación de Escritores Fascistas y delegado oficial al Congreso del Pen Club, en Buenos Aires en 1936. Posteriormente, en 1939 la comisión del Index Fascista le nombró encargado de censurar publicaciones.

408 Fundado en Dresde en 1905 por los estudiantes de arquitectura E.L. Kirchner, F. Bleyl, E. Heckel y K Schmidt-Rottluff, al que luego se sumaron E. Nolde, M Pechstein, y O. Müller. Las fórmulas expresionistas del grupo llevarán al paroxismo la teoría formulada por M. Denis, ya operante en Van Gogh, de la deformación subjetiva, proyectando sobre los objetos representados propiedades subjetivas que corresponden a estados primitivos de la vida psíquica, surgiendo un gran interés por el arte alemán medieval y protorrenacentista y, en general, se sintieron seducidos por culturas no occidentales, anticlasicas, tras su actividad en Dresde, se trasladan a Berlín en 1911 entrando en contacto con H. Walden, director de la galería y revista *Der Sturm*.

409 Tras el colapso en 1913 de *El Puente*, y en oposición al aislamiento del grupo de Dresde, se insertó en corrientes europeas del momento, el colapso como grupo propició su apertura hacia otras influencias como el cubismo francés. En 1911, se formó. En sus exposiciones se presentaba no solo la vanguardia alemana, sino también la rusa o francesa, y no se promulga la uniformidad formal específica, puesto que el arte ante todo era una cuestión vinculada a lo espiritual.

410 “Wassily Kandinsky (1866-1944), a quien se atribuye el inicio «consciente de la abstracción» con su primera acuarela abstracta de 1910, es quizá el ejemplo paradigmático de la presencia de lo espiritual y lo invisible en el arte moderno, y sobre todo de una «retirada» hacia el interior. Según cuenta en su biografía, la contemplación de uno de sus cuadros al revés en una ocasión, y de una obra de Monet (El almíar) en otra, fueron fundamentales para que se diese cuenta de que el objeto no era primordial para el cuadro.” Miguel Ángel Hernández Navarro: “El cero de las formas. El cuadrado negro y la reducción de lo visible”, Revista *IMAFRONTA*, n. 19-20, Ediciones de la Universidad de Murcia, 2007-2008, p.126.

411 El desarrollo de Kandinski hacia la abstracción encuentra su justificación teórica en “*Abstracción y empatía*” de Wilhelm Worringer, que se había publicado en 1908. Worringer argumenta que la jerarquía de valores al uso, basada en las leyes del Renacimiento, no es válida para considerar el arte de otras culturas; muchos artistas crean desde la realidad pero con un impulso abstracto, que hace que las últimas tendencias del arte se den en sociedades menos materialistas.

tendrá tantos ecos en las películas expresionistas y postimpresionistas, así como en la «nueva objetividad»⁴¹² de los veinte.⁴¹³

No obstante, en esta línea de pensamiento, el proyecto más ambicioso se inicia en 1919, al inaugurarse inaugurándose la Escuela de la *Staatliche Bauhaus*, Casa de la Construcción Estatal, por Walter Gropius en Weimar⁴¹⁴. El proyecto vanguardista pondría en marcha una escuela en la que se desfondarían los límites entre arte y artesanía, en pro de una igualdad entre las categorías y que, por extensión, llevaría a derrocar la desigualdad de las clases sociales. De acuerdo con su fundador, sus propuestas y declaraciones de intenciones participaban de la idea de una necesaria reforma de las enseñanzas artísticas como base para una consiguiente transformación de la sociedad burguesa de la época. La incorporación a la Bauhaus de László Moholy-Nagy, artista cercano a Van Doesburg, supuso la introducción en la escuela de las ideas del constructivismo ruso de El Lissitzky y Tatlin, en las que se abogaba por un arte comunal, a las que nos referimos posteriormente. Sin embargo, el cierre de la escuela por el partido nazi en 1933, provocó que su director Ludwig Mies van der Rohe se marchara, junto con gran parte de sus integrantes, a Estados Unidos, donde se desarrolló una especie de continuación de la Bauhaus⁴¹⁵.

Entre los artistas que se aventuraron en la búsqueda de un arte puro⁴¹⁶ destacamos al pintor ruso Kazimir

412 A comienzos de los años 20, se funda en Alemania la Nueva Objetividad (*Neue Sachlichkeit*) como rechazando al expresionismo y al realismo social satírico. A raíz de una exposición celebrada en 1925 con el título “Nueva Objetividad, pintura alemana desde el Expresionismo”, el director de la Kunsthalle de Mannheim, G. F. Hartlaub, otorga este nombre al grupo. Las dos figuras sobresalientes del movimiento son Otto Dix y George Grosz. El propio Grosz a raíz de la exposición de 1925 afirmaba: “(...) Es un error creer, cuando uno pinta peonzas, cubos o caos mentales profundos, que es revolucionario... (...) la obligación del artista revolucionario es (...) agudizar la mirada de los hombres en su relación real con el medio circundante” De la pincelada de Monet al gesto de Pollock, Amalia Martínez Muñoz: *De Andy Warhol a Cindy Sherman*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2000, p.141

413 A. González, F. Calvo Serraller, S. Marchán Fiz: *Escritos de arte de vanguardia. 1900/1945*, op.cit., p.98.

414 La Bauhaus tuvo su sede entre 1919 y 1925 en Weimar, de 1925 a 1932 en Dessau, y de 1932 a 1934: se instaló en Berlín. Contando, a lo largo de su trayectoria con tres directores: Walter Gropius, de 1919 a 1927, Hannes Meyer, de 1927 a 1930, y Ludwig Mies van der Rohe, entre 1930 a 1933.

415 Hasta la Guerra Fría, László Moholy-Nagy fundó en Chicago en 1937 la New Bauhaus. De las nuevas encarnaciones de la escuela, esta sería la que respetaría más fielmente el plan de estudios original. En 1951 el arquitecto y escultor suizo Max Bill, siguiendo los lineamientos de la Bauhaus original, funda en Ulm (República Federal Alemana) la Hochschule für Gestaltung (Escuela Superior de Proyección), que recupera pronto la denominación de Bauhaus o, para diferenciarla de la inicial, Neues Bauhaus (Nueva Bauhaus), de la cual fue director entre 1954-1966 el pintor y diseñador argentino Tomás Maldonado, quien enfatizó aún más el carácter científico y racionalista aplicado en las artes.

416 A partir de las teorías de Chevreul sobre el contraste simultáneo de los colores, en Francia, Robert Delaunay elaboró, desde 1912, sus *Ventanas* y sus primeras *Formas circulares cósmicas abstractas*, mientras que Frank Kupka exponía en el Salón de Otoño de 1912 *Amorfa, fuga de dos colores*, y en 1913 *Planos verticales azules y rojos*. Este mismo año, el poeta Guillaume Apollinaire denominó bajo el término de *Orfismo* a la obra de Robert y Sonia Delaunay, y lo definió como “el arte de pintar nuevas estructuras a partir de elementos que no han sido tomados prestados de la esfera visual, sino que habían sido creados totalmente por el artista y dotadas por él de una moderna realidad. Las obras de los orfistas deben proporcionar simultáneamente placer estético –una estructura que es obvia- y significado sublime, es decir, un tema. Eso es arte puro”. Ian Chilvers: *Diccionario del arte del siglo XX*, Diccionarios Oxford-Complutense, Madrid, Editorial Complutense, 2001, p.612)

En la misma época, en Rusia, Mijaíl Lariónov y Natalia Goncharova llevaron hasta la abstracción pura su método de transcripción del fenómeno luminoso, al que denominaron Rayonismo, variante rusa del futurismo. “El extraordinario auge que tuvieron las artes en Rusia en los primeros años del siglo, que precedieron a la Revolución Rusa de 1917, había dado lugar a una serie de estilos vanguardistas que se desarrollaron en paralelo, sintonía y correspondencia con las vanguardias de la Europa occidental. Así, además del cultivo del Impresionismo, Post-impresionismo y Fauvismo, que fueron una continuación de los estilos occidentales, habían aflorado creaciones rusas autóctonas propias como el Primitivismo, el Cubo-Futurismo, el Rayonismo, el Suprematismo

Malévich, fundador el Suprematismo en 1915, junto al poeta Vladímir Maiakovski, que lo dieron a conocer mediante la publicación *Desde el cubismo al suprematismo en el arte, el nuevo realismo en pintura*. La propuesta artística la define el propio Malevich en los términos: “Por suprematismo entiendo la supremacía de la sensibilidad pura en las artes figurativas”⁴¹⁷. Para ello, se reduce la representación a formas geométricas elementales, donde no hay cabida al arte figurativo. De esta forma:

El antiobjetivismo de Malevich le impulsa a desvanecer el objeto sin destruir físicamente el cuadro. Porque, no se trata de reducir el acto artístico a expresar la relación entre un cuadrado blanco y un fondo también blanco, pongamos por caso. Ello podría comunicarse con una frase elemental. Se trata, precisamente, de asumir a través de la pintura un nuevo cometido en el que la reflexión intelectual tiene una notable incidencia, pero que de ningún modo puede suplantar. Negar la dimensión objetual implica señalar que el sentido último de la obra no puede identificarse con su apariencia, sin que, por otra parte, pueda producirse al margen de ella.⁴¹⁸



Kazimir Malevich, 15 de mayo de 1935, Leningrado (San Petesburgo).

y, finalmente, el Constructivismo”. Ana María Preckler: *Historia del arte universal de los siglos XIX y XX*, Vol. 2, Madrid, Editorial Complutense, 2003, p.176.

417 Amalia Martínez Muñoz: *Arte y Arquitectura del S. XX*, Vol. 1, Montesinos, 2001, p.83.

418 P. Bürger: *Teoría de la vanguardia*, op.cit., p.19

Mediante esta exención el suprematismo se desprende del arte convencional y se adentra en la búsqueda de la pura sensibilidad en la geometría, que llevará hasta los límites cuando en 1913 Malevich realiza *Cuadrado negro sobre fondo blanco*⁴¹⁹, que el propio autor⁴²⁰ calificará como “ícono desnudo enmarcado”, y que supuso la ruptura total y definitiva con lo anecdótico o narrativo, y propiciando un discurso netamente plástico y formal. Tal y como explica en el Manifiesto del Suprematismo, publicado en 1915:

(...) a lo largo de mis esfuerzos por liberar el arte del lastre de la objetividad (...) expuse una pintura que no representaba más que un cuadrado negro sobre un fondo blanco, los críticos y el público se quejaron: «Se perdió todo lo que habíamos amado. Estamos en un desierto. ¡Lo que tenemos no es más que un cuadrado negro sobre fondo blanco! (...) La crítica y el público consideraban este cuadro incomprensible y peligroso... Pero no se podía esperar otra cosa. La ascensión a las alturas del arte no figurativo es fatigosa y está llena de tormentos y, sin embargo, nos hace felices. Los contornos de la objetividad se hundían cada vez más a cada paso y, al final, el mundo de los conceptos objetivos, «todo lo que habíamos

419 En 1927, Alexis Gan, en un artículo sobre Malevich, afirma no saber si el *Cuadrado negro sobre fondo blanco* de 1913, señalaba «la descomposición de la burguesía o, al contrario, el ascenso de la joven clase del proletariado», cuando el problema, evidentemente no era ese. “(...) En 1918, Malevich en *La arquitectura como afrenta al cemento armado*: «Las vanguardias de las destrucciones revolucionarias avanzan con toda su mundial majestad, la vida se purifica de los viejos mohos y sobre las plazas revolucionarias deben surgir construcciones acordes con nuestro tiempo. Somos el vértice de la moderna carrera, somos el reino de las máquinas, de los motores, somos sus trabajajos sobre la tierra y en el espacio» en 1920 refiriéndose al Suprematismo» «El Suprematismo en su evolución histórica, ha tenido tres etapas: del negro, del coloreado y del blanco. Todos los periodos han transcurrido bajo los signos convencionales de las superficies planas al expresar, diríase, los planos de los volúmenes futuros, y efectivamente, en el momento actual, el Suprematismo crece en el tiempo, volumen de la nueva construcción arquitectónica (...)». Véase Alfredo Aracil, Delfín Rodríguez: *El siglo XX: entre la muerte del arte y el arte moderno*, Madrid, Ediciones Istmo, 1983, pp.206, 207.

420 A finales de 1912, participa en una exposición internacional donde muestra *Mujer con cubos y niño*. Participa también en la V exposición de la Unión Joven de San Petersburgo con obras como *En el campo* y *Retrato de Kliun*. En diciembre sale a la luz el manifiesto *Bofetada al gusto público*, firmado por los componentes del grupo “Hylaea”, de San Petersburgo, Velimir Jlébnikov, Alekséi Kruchénij, David Burlíuk y el propio Maiakovski, donde afirman el derecho del poeta a crear nuevas palabras utilizando arbitrariamente vocablos, formas y fragmentos, y, ese mismo mes, diseña los decorados de la ópera *Victoria sobre el sol* de Mijaíl Matiushin y Alekséi Kruchiónyj; los figurines contenían muchos de los esquemas compositivos del futuro Suprematismo. También son de 1913 algunas de sus obras “cubofuturistas”.

Al igual que los italianos, los futuristas rusos buscaron deliberadamente causar escándalo y llamar la atención anunciando que repudiaban el arte estático del pasado. Según ellos, autores como Aleksandr Pushkin, León Tolstói y Fiódor Dostoyévski debían ser “arrojados por la borda del barco de la Modernidad”, no reconociendo ningún tipo de líder o mentor literario. Incluso el propio Filippo Tommaso Marinetti, iniciador del futurismo en Italia, que viajó a Rusia en 1914 para hacer propaganda de su credo estético, fue abucheado por algunos futuristas rusos.

1915 es el año del nacimiento del Suprematismo, en un texto escrito por Malévich para presentar su propio trabajo en una segunda exposición llamada *o.10: Última Exposición Futurista*; en la que se cuelgan treinta y nueve obras abstractas y las presenta como el nuevo realismo pictórico, entre ellas el famoso Cuadrado Negro, que supone un giro capital en la evolución de Malévich y de toda la pintura moderna. Publica un pequeño folleto que titula *Desde el cubismo al suprematismo en arte, el nuevo realismo en pintura, hacia la absoluta creación*, en donde explica el significado de su nuevo trabajo; al año siguiente edita un nuevo folleto titulado *Desde el cubismo y el futurismo al suprematismo, el nuevo realismo pictórico*. Con el suprematismo, Malévich reduce los elementos pictóricos al mínimo extremo (el plano puro, el cuadrado, el círculo y la cruz) y desarrolla un nuevo lenguaje plástico que podría expresar un sistema completo de construcción del mundo (Malévich). Se plantea con el Suprematismo, la tarea ingente de recodificar el mundo, “Malévich dominó las condiciones de la existencia humana, de modo que pudo operar con un lenguaje cósmico para afirmar el orden global y las leyes generales del universo”. El sistema fue construido en toda su complejidad. Malévich escribió: “Las claves del Suprematismo me están llevando a descubrir cosas fuera del conocimiento. Mis nuevos cuadros no sólo pertenecen al mundo”. “Cuadrado Negro no sólo retó a un público que había perdido interés por las innovaciones artísticas, sino que hablaba como una forma nueva de búsqueda de Dios, el símbolo de una nueva religión” (Sarabianov).

En 1916 continúa con sus actividades públicas para dar a conocer la nueva tendencia: con Iván Puní, otro suprematista, da una lectura popular-científica sobre el Cubismo, el Futurismo y el Suprematismo, así como una demostración de cómo el dibujo del natural es la base del Cubo-Futurismo.

amado y de lo que habíamos vivido» se vuelve invisible. Ya no hay «imágenes de la realidad»; ya no hay representaciones ideales; ¡no queda más que un desierto! Pero este desierto está lleno del espíritu de la sensibilidad no-objetiva, que todo lo penetra.⁴²¹

El suprematismo marcó el punto cero de la reducción objetiva⁴²², conciliando junto al uso del cuadrado, las formas geométricas del triángulo, el círculo, el rectángulo y la cruz, formas estas a las que dotó con carácter estructural, elemental y reduccionista.

Hacia 1920, surgió una división ideológica concerniente a la función del artista dentro del nuevo Estado Comunista, de tal forma que artistas como Malevich o Vassily Kandinski, defendían el papel del arte como una actividad esencialmente espiritual; para crear el lugar del individuo en el mundo y no para organizar la vida en un sentido materialista y práctico, frente a otros que se posicionaron adscribiéndose a las líneas del constructivismo, convencidos de que el arte no debería ser ya nunca más algo remoto, sino la propia vida.

Para ello, el artista debía transformarse en un técnico que manejara las herramientas y materiales de la producción moderna, siendo Vladímir Tatlin⁴²³ uno de sus fundadores en 1914, y al que se unieron, en 1920, Antón Pevsner y Naum Gabo —ambos redactarían el Manifiesto Realista⁴²⁴— y a los que posteriormente se adhirieron El Lissitzky y Aleksander Rodchenko. No obstante, los hechos acaecidos en Rusia en 1917, precipitaron la actividad de la vanguardia, dado que los artistas revolucionarios se habían opuesto al arte conservador que representaba al viejo orden.

Así, tras la revolución, pusieron todas sus energías en la propaganda masiva en apoyo a los bolcheviques y artistas como Varvara Stepánova y Aleksandra Ekster, abandonaron la pintura de caballete y desplazaron su producción hacia la escenografía y la obra gráfica.

421 Domingo Ródenas de Moya: *Poéticas de las vanguardias históricas: antología*, Barcelona, Mare Nostrum, 2007, p.167.

422 En 1920 Malevich concluye sus teorías suprematistas escribiendo su ensayo “El suprematismo”, también conocido como “El mundo de la no representación”.

423 Tatlin defendió el carácter utilitario y social-revolucionario del arte; el artista era un productor de objetos dentro de la cultura proletaria. Del grupo de los llamados productivistas formaron parte, además de Tatlin, Alexander Rodchenko(1891-1956), Bárbara Stepanova (1894-1954), Alexandra Exter (1882-1949), Vladimir Stember (1899-1982), Liubov Popova (1889-1924 y algunos otros. El Instituto de Cultura Artística de Moscú es el lugar en el que fermentó ese constructivismo tatliniano. Hubo artistas que se situaron en principio en la órbita de Malevich, pero que encontraron fórmulas de compromiso entre las tendencias formalistas y productivistas, como Ivan Puni (1892-1956), Ivan Kliun (1873-1943), Ilja Casnic (1902-1929), y artífices tan destacados como El Lissitzky (1890-1941) y los realistas Naum Gabo (1890-1977) y Anton Pevsner(1884-1962).

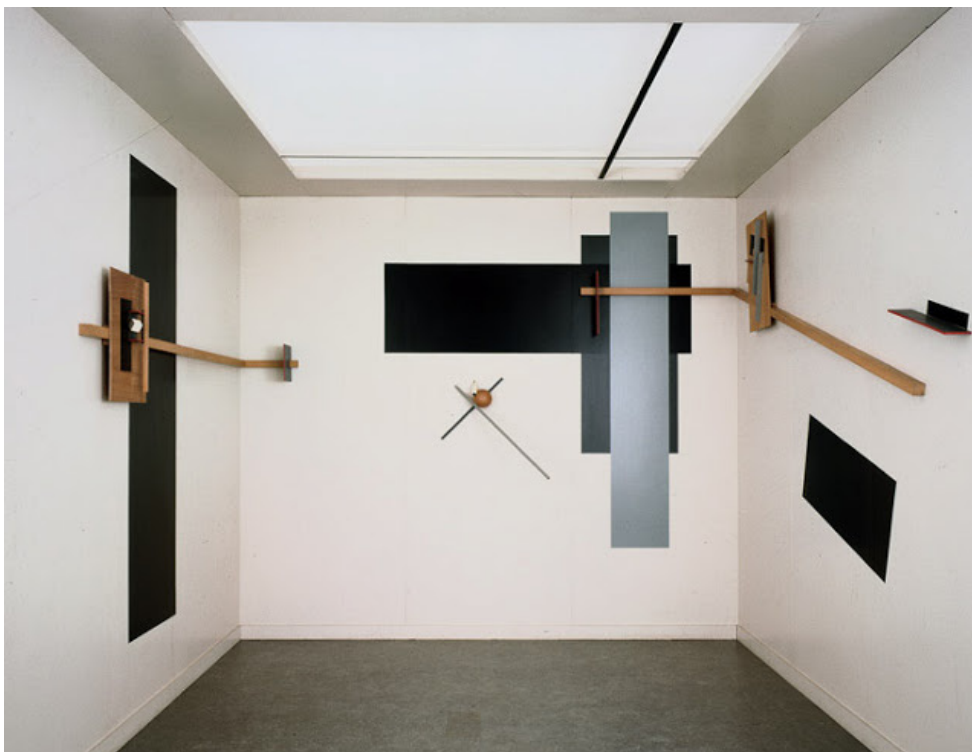
424 En 1920 realiza sus primeras construcciones cinéticas y redacta, con Pevsner, el *Manifiesto Realista*, en el que se concretan las líneas fundamentales de lo que se conocería como constructivismo.



Alexander Rodchenko, *El acorazado Potemkine*, Cartel para un film de Eisenstein, 1926.



Mayakovski, Ródchenko. Cartel publicitario constructivista del año 1923. Texto: "Mejores chupetes no existían ni existen, estoy dispuesto chupalos hasta la vejez. - Se venden en todos los sitios. - Trust de productos de goma".



El Lissitzky, *Prounraum (Prounroom)*, 1923 (reconstrucción de 1971), Colección Van Abbenmuseum, Eindhoven.

El nuevo lugar que el arte debería ocupar se puso de manifiesto en el número 4 de *El arte de la Comuna*, de 1918, en el que se proclama “al futurismo como «arte de Estado»”⁴²⁵. En este sentido, el colectivo de futuristas comunistas –o *futur bolcheviques*– constituido en Petrogrado en 1919, sostenía en su programa que los fundamentos mismos del sistema totalitario como: “Una estructura comunista exige una conciencia comunista. Toda forma de vida cotidiana, de moral, de filosofía, de arte, debe ser reestructurada en función de principios comunistas. Es necesario, en todos los dominios culturales y en el arte, rechazar todas las ilusiones democráticas que recubren abundantemente la supervivencia y los prejuicios burgueses”⁴²⁶.

Dicha ideología llevará a El Lissitzky⁴²⁷, en 1920, a realizar el primer el *Proun*, término que podría interpretarse

425 J. J. Sebrelí: *Las aventuras de la vanguardia*, op.cit., p.262.

426 *Ibidem*, p.262.

427 El ideal constructivista fue aplicado por El (Lazar Markovich) Lissitzky (1890-1941) pintor, arquitecto, diseñador gráfico y fotógrafo. En 1919, Marc Chagall, director de la Escuela de Arte en Vitebsk, le invitó a unirse al cuerpo de profesores. “Quien será capaz de unificar definitivamente las dos tendencias clave de las vanguardias soviéticas (suprematismo y constructivismo). En el Manifiesto de la Internacional Constructivista de 1922 aparecen escritos con precisión y claridad sus objetivos: Esta internacional no es el resultado de un sentimiento humanitario, idealista o político, sino del principio amoral y elemental en el que se basan la ciencia y la tecnología”. José Luís Sanz Botey: *La arquitectura en el siglo XX: la construcción de la metáfora* Montesinos, 1998, p.54.

como “proyecto de afirmación de lo nuevo”⁴²⁸, y sobre el que Alfredo Aracil apunta: “El Lissitzky definió este proceso con el *Proun*, al que otorgó su carácter —conscientemente asumido desde las experiencias suprematistas de Malevich— con un objetivo que él mismo definía como la construcción creadora de formas (y, consecuentemente, la conquista del espacio) a través de la construcción económica del material transformado. (...) En efecto, a través del *Proun* hemos llegado a la arquitectura”⁴²⁹. De esta forma, con la enunciación del *Proun* se busca una síntesis entre la pintura y la arquitectura, en un intento de desacralizar ambas competencias en pro de un *mundo nuevo*.

Es posible que la realización más interesante en este sentido, muy cercana en su actitud a la *Torre de Tatlin*, sea el *Prounenaum* de El Lissitzky realizado para la Gran Exposición de Arte de Berlín de 1923.

En el texto explicativo de este «espacio de demostración», El Lissitzky⁴³⁰ proporciona una de las claves poéticas más decisivas para las prácticas constructivistas:

Esto significa que la pared no puede concebirse como cuadro-pintura. «Pintar» paredes o colgar cuadros de la pared son acciones igualmente erróneas. El nuevo espacio no necesita y no quiere cuadros —no es un cuadro traspuesto de superficies—. Eso explica la hostilidad de los pintores de cuadros en contra nuestra: destruimos la pared como meridiano para sus cuadros. Si se quiere conseguir la ilusión de la vida en un espacio cerrado, yo lo hago así: cuelgo en la pared un cristal, detrás no coloco ningún lienzo, sino un dispositivo periscópico que me muestra en cada momento los fenómenos reales en su color real y en su movimiento real (...) *El espacio debe existir para el hombre, no el hombre para el espacio*. Los metros cúbicos que el hombre necesita para el descanso, el trabajo y la vida social han de transformarse en una unidad, y esta unidad ha de ser permanentemente móvil, según las necesidades, por medio de un sistema elemental de estructuración. Ya no queremos el espacio cual ataúd pintado para nuestro cuerpo vivo.⁴³¹

En esta nueva configuración, la consideración del artista como trabajador al servicio de la sociedad será

428 I. Chilvers: *Diccionario del Arte del siglo XX*, op.cit., p.663.

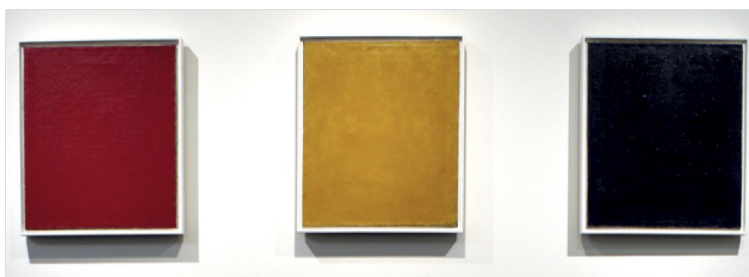
429 Alfredo Aracil, Delfín Rodríguez: *El siglo XX: entre la muerte del arte y el arte moderno*, Madrid, Ediciones Istmo, 1983, p.209.

430 En 1941 se editó la última obra de El Lissitzky, un cartel de propaganda soviética que instaba al pueblo a construir más tanques para la lucha contra la Alemania nazi.

431 Esta suerte de manifiesto de la arquitectura moderna en la Unión Soviética entró a formar parte, paradójicamente, de un proyecto de decoración monumental de las ciudades promulgado en 1918; la vanguardia se decidía, y posteriormente se resentiría de semejante voluntarismo, por añadirse a la labor de propaganda oficiada por los dirigentes políticos, por someterse a las directrices ideológicas en la construcción de un socialismo fuertemente determinado por las prioridades de la planificación económica del país, desde la NEP a los primeros Planes Quinquenales. (...) Los confusos momentos que estaba viviendo la URSS favorecían la multiplicidad y heterogeneidad de las propuestas. Sólo así es explicable que el Manifiesto Realista, de Gabo y Prevsner, de 1920, fuera impreso por el Estado y se fijase en los muros de Moscú y, aunque no tardaría en ser contestado, lo fue por otros grupos, no por el Partido, que todavía en una resolución del Comité Central, de 1925, afirmaba: “el partido se debe manifestar en pro de la libre emulación de las diversas agrupaciones y corrientes en este campo. Toda otra solución del problema sería una pseudo-solución oficinesco-burocrática. (...) El constructivismo, como teoría y práctica arquitectónica, se desenvuelve en torno a diferentes instancias, desde el apoyo institucional del VCHUTEMAS (Facultad de arquitectura fundada en 1920 en el seno del INCHUK) pasando por las teorías del productivismo y el dirigismo ideológico del LEF”.

En 1920, como respuesta del *Manifiesto Realista* de Gabo y Prevsner, aparece el *Programa del Grupo Productivista*, inspirado por Tatlin, Rodchenko y Stepanova; en el que se proclaman los objetivos del constructivismo como la “expresión comunista de una obra materialista constructivista”, cuyos elementos “específicos del trabajo del grupo —llamados respectivamente “tectónica”, “construcción” y «factura»- justifican ideológica, técnica y experimentalmente la transformación de los elementos de la cultura industrial en volúmenes, planos, colores, espacios y luz”.

denominado como arte de la producción por Tarabukin, quien en 1921 presenta “una disertación titulada *El último cuadro ha sido pintado*, pocos días antes de la exposición 5x5=25 que señala la cúspide del constructivismo analítico, al mismo tiempo que su fin”⁴³², y en el que se refiere a los tres cuadros de Rodtchenko *Color rojo puro*, *Color azul puro* y *Color amarillo puro*, calificando de “suicidio el acto del pintor”⁴³³. El legado teórico de Tarabukin se completa con los textos *Del caballete a la máquina*, que apareció en 1923 y *Por una teoría de la pintura*, concebido en 1916, en los que se destruye el aura de sublimación que rodeaba al arte y trata por primera vez de enunciar teóricamente esta demolición⁴³⁴ en la que, lejos de la negación dadaísta, Tarabukin enuncia un sistema de arte utilitario, al servicio de la sociedad actual, arte productivista y no proyectado al futuro.



Alexander Rodtchenko, *Color puro rojo, color puro amarillo, color puro azul*, 1921, óleo sobre lienzo, 62,5 x 52,5 cm.

De esta forma Tarabukin explicita que el artista debe pasar a ser un artista-aplicado⁴³⁵, término que aclara especificando que:

Para empezar a crear unos valores del arte de caballete, del arte de museo, el proletario debe transformarse en clase parásita, es decir, dejar de ser él mismo. En el futuro no habrá formas de arte «puras» sino formas productivistas, porque no habrá clases parásitas, sino un grupo de trabajadores sin clases. El proletario debe asimilar los valores del arte antiguo en lo que tienen de maestría, éste será el único contacto fructífero que podrá tener con el espíritu de caballete.⁴³⁶

Será precisamente con la crisis de la utopía de la caducidad de los lenguajes tradicionales, cuando se revele un intento desesperado de mantener su autonomía específica. Esta acusación es el objeto de un texto de Arvatov de 1922 titulado *Crítica a Vesch*, publicado en Berlín en la revista *Vesch*, dirigida por El Lissitzky

432 Nikolai Tarabukin: *El Último cuadro*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978, p.33.

433 *Ibidem*, p.34.

434 Para dicho autor, la crisis del arte se puso de manifiesto con la polémica surgida en torno a los cuadros de Manet con los que “la pintura perdió la primera piedra de su pedestal”. *Ibidem*, p.37.

435 “Esto no significa que el artista en el sentido tradicional, aquel que hasta ahora pintaba «cuadros» delante de su caballete, deba ponerse a fabricar botas o a tejer en la fábrica: significa que el zapatero que nunca había pintado, ni experimentado el deseo de hacerlo, hará botas admirables de maestría, será un artista en su oficio de zapatero”. *Ibidem*, p.53.

436 *Ibidem*, p.72.

y Ehrenburg para mantener contacto regularmente con las vanguardias europeas.

En este estado de revisión del arte se funda en 1923 LEF⁴³⁷ (Frente de la Izquierda de las Artes), en el que se rechaza de plano todo el arte tachándolo de reaccionario y combatiendo, con no menos energía, las llamadas artes aplicadas, es decir, el arte decorativo ornamental, por considerarlo tan puro como el arte de caballete. De los objetivos que persiguen sus integrantes queda constancia en el segundo número de la revista *LEF*, dirigida por Vladimir Maiakovski, en el artículo de Serguei Tretiakov, en el que se refiere a un grupo que inventa antes que nada, no un trabajo constructivo ni una clara visión del mañana, sino un odio por el ahora y el aquí.

Sobre las huellas que los movimientos de vanguardia han dejado en torno a la desaparición del cuadro, resulta imprescindible hacer mención a otro movimiento de vanguardia surgido en el contexto bélico en el que estaba sumida Europa en la Primera Guerra Mundial y fundado en 1916 bajo el nombre de Dadá⁴³⁸. Como proyecto con la ambición por cambiar el arte a través de la autorreflexión y la autocrítica, es uno de los movimientos más polémicos de su tiempo y de mayor influencia para los venideros y en el que, como en otros movimientos de vanguardia, se une el tono axiomático de sus manifiestos, circulares o cartas, con el carácter rupturista de las obras⁴³⁹. El ámbito teórico tomará un papel relevante para los artistas que producirán sus propias reflexiones o serán delegadas a compañeros teóricos, lo que producirá que texto y obra participen de forma equilibrada, e incluso, intercambien sus cometidos convencionales.

Como indica Huyssen “Bürger observa que, de Dadá en adelante, los movimientos de vanguardia se diferencian de otros precedentes (impresionismo, naturalismo, cubismo) no solamente por su ataque a la “institución arte” como tal, sino también por su ruptura con la estética mimética y referencial y por el concepto de obra de arte orgánica y autónoma”, a lo que añade “ningún otro factor ha influido tanto en la emergencia del nuevo arte de vanguardia como la tecnología, que no sólo alimentó la imaginación de los artistas (...) sino que, al mismo tiempo, penetró hasta el corazón de la obra misma”⁴⁴⁰.

437 En medio de este proceso aparece la obra fundamental de Alexis Gan *Constructivismo*, de 1922, donde se sistematizan todas las intuiciones de los primeros constructivistas y se ponen las bases de la disolución de la muerte del arte en la producción, en el compromiso político de la construcción de un mundo nuevo, en el nacimiento del artista proletario. “La declaración de Gan de «una guerra sin cuartel al arte», va estrechamente vinculada al supuesto de que «el constructivismo y la acción de masas están indisolublemente ligados al sistema de trabajo de nuestra existencia revolucionaria». A. Aracil, D. Rodríguez: *El siglo XX: entre la muerte del arte y el arte moderno*, op.cit., p.212.

438 Aunque la discusión sobre el origen y el significado de la palabra dadá son amplios, no hay un conocimiento legítimo sobre lo que significa. Las explicaciones de los mismos dadaístas varían tanto que es imposible señalar una y llamarla correcta. Hans Arp, miembro del grupo en 1921, declara lo siguiente en una revista del movimiento: “Declaro que Tristan Tzara encontró la palabra «dadá» el 8 de febrero de 1916 a las seis de la tarde. (...) Estoy convencido de que esta palabra no tiene ninguna importancia y que solo los imbéciles pueden interesarse por los datos. Lo que a nosotros nos interesaba es el espíritu dadaísta, y todos nosotros éramos dadaístas antes de la existencia del Dadaísmo”.

El mismo Tzara ofreció diversas explicaciones sobre la palabra, todas apuntando al sinsentido de la misma y, no obstante, confusas. Entre éstas encontramos, en el Manifiesto dadaísta de 1918, lo siguiente: “Dadá no significa nada. Si alguien lo considera inútil, si alguien no quiere perder su tiempo con una palabra que no significa nada (...) Por los periódicos sabemos que los negros kru llaman dadá al rabo de la vaca sagrada. El cubo y la madre en cierta comarca de Italia reciben el nombre de dadá. Un caballo de madera en francés, la nodriza, la doble afirmación en ruso y en rumano: dadá”. Tristán Tzara.

439 El Dadaísmo en Nueva York tendrá un importante apoyo del fotógrafo Alfred Stieglitz, su galería 291 y su revista *Camera Work*. Para Stieglitz y el grupo de jóvenes fotógrafos que aglutinó bajo el movimiento conocido como *Photo Secession*, la fotografía podía ser también vista y hecha como arte, y no simplemente como un medio de reproducir la realidad. Así, Stieglitz se convirtió en uno de los precursores de la fotografía moderna.

440 A. Huyssen: *Después de la gran división*, op.cit., p.29.

El carácter controvertido de Dadá se manifiesta mediante la sucesión de palabras y sonidos a los que es difícil encontrarles la lógica, así como por los gestos y manifestaciones provocadoras en las que los artistas pretendían destruir todas las convenciones heredadas respecto al arte, creando, de esta forma, un antiarte. Así, Dadá es antiartístico, antiliterario y antipoético, dado que cuestiona la existencia del arte, la literatura y la poesía. De hecho, por definición, cuestiona el propio dadaísmo que se presenta como una ideología total, como una forma de vivir y como un rechazo absoluto⁴⁴¹ de toda tradición o esquema anterior. En este sentido, el aporte permanente del dadaísmo al arte moderno es el cuestionamiento continuo de qué es el arte o qué es la poesía, la conciencia de que todo es una convención que puede ser cuestionada y que, por tanto, no hay reglas fijas y eternas que legitimen de manera histórica lo artístico.

En 1918⁴⁴² Tristan Tzara publica en el número 3 de la revista *DADA* de Zurich, el primer Manifiesto Dadá⁴⁴³, del que destacamos un fragmento en el que queda de forma patente la negación de la pintura en estos términos:

El cubismo nació de la simple manera de mirar el objeto: Cézanne pintaba una taza 20 centímetros más bajo que sus ojos, los cubistas la miran desde arriba, otros complican la apariencia al hacer una sección perpendicular y colocándola sensatamente de lado. (No olvido a los creadores, ni las grandes razones de la materia que ellos volvieron definitivas). El futurista ve la misma taza en movimiento, una sucesión de objetos uno al lado del otro que maliciosamente hace atractiva con algunas líneas de fuerza. Ello sin perjuicio de que el lienzo sea una buena o mala pintura destinada a la inversión de capitales intelectuales. El pintor nuevo crea un mundo, cuyos elementos son también los medios, una obra sobria y definida, sin argumento. El artista nuevo protesta: ya no pinta (reproducción simbólica e ilusionista)

441 Con el fin de expresar el rechazo de todos los valores sociales y estéticos del momento, y todo tipo de codificación, los dadaístas recurrían con frecuencia a la utilización de métodos artísticos y literarios deliberadamente provocadores, que se apoyaban en lo absurdo e irracional. Sus representaciones teatrales y sus manifiestos buscaban impactar o dejar perplejo al público con el objetivo de que éste reconsiderara los valores estéticos establecidos. En poesía, el Dadaísmo abre el campo para la llegada del surrealismo y ayuda a crear un lenguaje poético libre y sin límites. Para entender qué es la estética dadaísta en el mundo de la poesía nada mejor que recoger los consejos que Tzara propone para hacer un poema dadaísta. El texto fue publicado en la recopilación Siete manifiestos dadá, «Dadá manifiesto sobre el amor débil y el amor amargo», VIII (1924):

“Coja un periódico. Coja unas tijeras. Escoja en el periódico un artículo de la longitud que cuenta darle a su poema. Recorte el artículo. Recorte en seguida con cuidado cada una de las palabras que forman el artículo y métalas en una bolsa. Agítela suavemente. Ahora saque cada recorte uno tras otro. Copie concienzudamente en el orden en que hayan salido de la bolsa. El poema se parecerá a usted. Y es usted un escritor infinitamente original y de una sensibilidad hechizante, aunque incomprendido del vulgo”.

El Dadaísmo dejó como legado las revistas y el manifiesto, que son la mejor prueba de sus propuestas. Pero, por definición, no existe una obra dadá. Lo propio del dadaísmo eran las veladas dadá realizadas en cabarets o galerías de arte donde se mezclaban fotomontajes con frases aisladas, palabras, pancartas, recitales espontáneos y un ceremonial continuo de provocación.

442 La revolución de noviembre de 1918 tendrá sus manifestaciones en el expresionismo radical, en el dadaísmo berlinés y en el autopismo arquitectónico visionario. En las artes plásticas el radicalismo cristaliza en torno al grupo de noviembre, en un activismo vigente entre 1915 y 1924 apoyándose en “planteamientos teóricos como los de H.Killer y sus tesis sobre la revolución del espíritu y la utopía, en el partido del espíritu, propugnado por Heinrich Mann o en las tesis sobre el artista y el futuro, el arte como liberación del hombre y sobre todo la *política del espíritu* de K. Pinthus. A su vez, el radicalismo artístico toma contacto con la tradición anarquista vía G. Landauer”. A. González, F. Calvo Serraller, S. Marchán Fiz: *Escritos de arte de vanguardia. 1900/1945*, op.cit., p.122.

443 Otros textos importantes para la historia del dadaísmo son: el *Manifiesto sobre el amor débil y el amor amargo*, también de Tzara, leído en París el 12 de diciembre de 1920 en la Galería Povolozky y publicado posteriormente en el número 4 de la revista *La vie des lettres*, también de París, y la plaquette de ocho folios sin numerar *La premiere aventure celeste de Mausleur Antipyrine*, que Tzara escribió y publicó en Zurich en 1916. Ahora bien, el manifiesto de 1918 es sin duda alguna el texto más significativo de los que publicó el artista rumano y el más explícito en sus intenciones.

sino que crea directamente en piedra, madera, fierro, estaño, organismos locomotores a los que pueda voltear a cualquier lado el viento límpido de la sensación momentánea.⁴⁴⁴



Hugo Ball leyendo el poema *Karavane* en el Cabaret Voltaire, 1916.

La aparición de Dadá en Nueva York se debe al estallido de la guerra, motivo por el que artistas como Duchamp, Picabia, o Man Ray emigran, conformándose así uno de los núcleos dadistas. Dadá en Nueva York mantendrá contactos con el movimiento homónimo en Zurich⁴⁴⁵, donde se encontraron muchos de los disidentes de movimientos como, el futurismo italiano, el cubismo francés o el expresionismo alemán⁴⁴⁶.

444 A. González, F. Calvo Serraller, S. Marchán Fiz: *Escritos de arte de vanguardia. 1900/1945, op.cit.*, pp.193, 194.

445 A partir del encuentro del filósofo Hugo Ball, el poeta Tristán Tzara y los pintores Marcel Janco y Hans Arp comenzaron una serie de actividades en el cabaret al que bautizaron, en 1916, como "Cabaret Voltaire". La primera celebración tuvo lugar el 5 de febrero de 1916 y consistió en un espectáculo de variedades con canciones francesas y alemanas, música rusa, música negra y exposiciones de arte. Ese mismo año se publicó un panfleto titulado Cabaret Voltaire que contenía aportaciones de Guillaume Apollinaire, Filippo Tommaso Marinetti, Pablo Picasso, Amedeo Modigliani y Vasili Kandinski; en la cubierta aparecía un dibujo de Jean Arp.

446 Tras la guerra, el expresionismo, igual que el surrealismo, se oponía al materialismo hedonista imperante en el que se afirmaba el mito del espíritu puro dando lugar a una realidad ética gobernada por el espíritu. Con el ascenso de Hitler en abril de 1933. El poeta Gottfried Benn, en sintonía con el nacionalsocialismo, leyó por la radio el ensayo *El estado nuevo y los intelectuales*, en apoyo

Tzara pronto se convirtió en el promotor y principal exponente del movimiento, asumiendo la dirección de la revista de título homónimo:

Desde que Tzara asumiera la dirección de la revista Dadá, ésta comenzó a expresar cada vez más fuerza, a través de su tipografía y diseño gráfico así como por el material que publicaba, la forma inspirada del “caos organizado” en el que se había convertido el movimiento. Cada contribución –texto, anuncio, poema y noticia- se imprimía con diferente tipo de letra. El diseño mismo era una llamada a la acción: cada página, una resurrección (...) cada frase, un claxon de automóvil.⁴⁴⁷



Escena de *The Gas Heart* por Tristan Tzara. Vestuario por Sonia Delaunay, Teatro Michel, París, 6-7 de julio de 1923. Tzara presentó el estreno de la siguiente manera: “Es el único y mayor engaño de tres actos del siglo. Satisfará sólo a los imbéciles industrializados que creen en la existencia de los hombres de genio”.

a los expresionistas por su toma de posición contra el liberalismo y reconociendo públicamente su contribución al programa de cultura nacionalsocialista. La campaña pro expresionista también fue apoyada por Goebbels y Baldur von Schirach, líder de las juventudes hitlerianas, en su aliento a los jóvenes en apoyo al expresionismo. En 1933 en la galería Moeller de Berlín, promovida por el sector de izquierdas de la Unión Estudiantil Nacionalsocialista, se inauguró una exposición con obras de Nolde, Pechstein, Schmidt-Rottluff y Barlach, y se celebró un mitin en el paraninfo universitario de dicha ciudad en oposición a la derecha que seguía a Rosenberg. Sin embargo, la inclinación de los expresionistas por mostrar en sus obras los sentimientos atormentados, la soledad o la enfermedad, no concordaban con la actitud heroica nazi, ni mucho menos con el propio gusto de Hitler, por lo que ese mismo año Hitler arremetió en un discurso contra el arte moderno y un año después, en la celebración del Día del Partido, en Nuremberg, atacó de forma explícita a cubistas, futuristas y dadaístas. Los hechos acaecidos en 1934 en lo que se ha denominado “la noche de los cuchillos largos”, asesinato masivo del ala izquierda del partido nazi, desmanteló el núcleo de rebeldes nazis afines al expresionismo y los cuadros de artistas como Munch y Nolde fueron descolgados de los sitios oficiales. Tres años más tarde, en 1937, se celebra la primera exposición y subasta de “Arte Degenerado”, en la que un comprador salvó un autorretrato de Van Gogh de la pira que acabó con las obras. Al mismo tiempo, Hitler inauguraba en la Casa del Arte Alemán, la primera gran exposición de arte nacionalsocialista, en una suerte de amalgama entre el costumbrismo naturalista y la retórica académica neoclásica que daba forma a los gustos del *Führer*.

González asevera que, como movimiento, estuvo en activo hasta los años 30, concretamente entre 1937 y 1938, “fecha del debate sobre expresionismo que culminó con las confrontaciones Lukács/Brecht y Lukács/E. Bloch en las páginas de la revista de la emigración de Moscú *Das Wort*. A. González, F. Calvo Serraller, S. Marchán Fiz: *Escritos de arte de vanguardia. 1900/1945, op.cit.*, p.95.

447 Fiona Bradley Tzara: *Movimientos en el Arte Moderno (Serie Tate Gallery): Surrealismo*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1998, p.16.

En Europa, Dadá se extendió fruto del traslado de los artistas desde Zurich hacia Berlín, Colonia y París. En concreto en Berlín, el activismo político del grupo se centra en las figuras de Richard Huelsenbeck⁴⁴⁸, Raoul Hausmann, Johannes Baader y George Grosz, mientras que en Colonia el movimiento dadaísta tendrá como principales cabezas visibles a Max Ernst, Alfred Grünwald y Jean Arp, procedente de Zurich. Max Ernst y Johannes Theodor Baargeld colaboraron en *Der Ventilator*⁴⁴⁹ (*El Ventilador*), publicación de carácter subversivo de ideología comunista que rápidamente fue censurada. No obstante, el grupo de dadaístas dio forma a otras revistas como *Bulletin D* y *Die Schammade*, que fueron producidas para coincidir con las exposiciones dadaístas, la segunda de las cuales, realizada en abril de 1920 en el patio de una cervecería y a la que se accedía por unos baños públicos, fue uno de los acontecimientos más polémicos en la historia de este movimiento, con contenidos como “El primer día, una niña vestida con un traje blanco de primera comunión recibe a los visitantes con poemas obscenos. Y Ernst presenta un objeto junto a un hacha, más una nota en la que se invita a los visitantes a destruirlo (lo cual hacen repetidas veces)”⁴⁵⁰.



Fotomontaje Dadá, Max Ernst y Hans Arp, *Physiomythological Diluvian Picture*, 1920. Collage con fragmento de una fotografía, gouache, lápiz, pluma y tinta sobre papel puesto en una tarjeta.

448 Huelsenbeck había participado en el Cabaret Voltaire, interpretando poemas simultáneamente con Tzara y Janco. Había leído el primer Manifiesto Dadá en Berlín en 1918, e hizo hincapié en que Dadá es un estado del ser, que el escenario adecuado para un dadaísta es la vida, pero que el atrezo necesario para actuar sobre este escenario sigue siendo el arte y la poesía. Hausmann en su *El crítico de arte*, realizado por medio de collage, se adhiere a un póster-poema con palabras sin sentido.

449 Revista que repartieron en las puertas de las fábricas antes de que el ejército británico de ocupación la prohibiera.

450 Hal Foster: *Dioses Prostéticos*, Madrid, Akal, 2008, p.195.

En Colonia, este movimiento también fue un arte de colaboración. Un caso significativo son las FATAGAGAS (*F*abrications de *T*ableaux *G*Azométriques *G*Arantis), collages realizados por Ernst y Arp con leyendas y firmados por ambos. El primero de ellos, *Physiomythologisches Diluviabild* (cuadro diluviano fisiomitológico) anunciaba buena parte de la obra surrealista posterior de Ernst.



Max Ernst, *Au rendez-vous des amis*, 1922, óleo sobre lienzo, 130 x 195 cm, Museum Ludwig, Colonia. En esta pintura, congregados en un entorno pleno de simbolismo, se reúnen los retratos de los poetas y escritores René Crevel, Philippe Soupault, Max Morise, Paul Éluard y su esposa Gala, Jean Paulhan, Benjamin Péret, Louis Aragon, Théodore Fraenkel, André Breton y Robert Desnos. Junto a ellos, los artistas Hans Arp, Baargeld y el propio Max Ernst compartiendo espacio con los “ancestros” Fedor Dostoyevski, Rafael Sanzio y Giorgio de Chirico.”

En 1921 Ernst celebró la primera exposición en París y un año más tarde abandonó Colonia, mientras cada vez más los dadaístas de Colonia se orientaron a París y a la revista *Littérature*⁴⁵¹ que, siendo “proto-surrealista”, era también el foco de toda la actividad conocida del dadaísmo en la ciudad. Breton, Soupault y Aragon habían iniciado *Littérature* en marzo de 1919, justo después de la aparición en París de *Dada 3*, revista que contenía el Manifiesto Dadá escrito en 1918 por Tzara: “(...) y que según Breton: encendió la mecha. El *Manifiesto Dadá*

⁴⁵¹ Tres años después de la fundación del Cabaret Voltaire, en 1919, surge la revista *Littérature* fundada por André Breton, Louis Aragon y Philippe Soupault, nacida como consecuencia de la crisis del *Dadá*.

escrito por Tzara en 1918 fue violentamente explosivo. Proclamó la ruptura entre el arte y la lógica, la necesidad de una gran tarea negativa por emprender; puso la espontaneidad por las nubes”⁴⁵².

En enero de 1920 Tzara viajó de Zurich a París, donde, con la ayuda de Picabia organizó dos series de “manifestaciones” o “temporadas Dadá”. En principio, Breton y sus amigos respondieron con entusiasmo: en mayo de 1920, el decimotercer número de *Littérature* se dedicó por entero a los manifiestos dadaístas escritos por Breton, Soupault y Aragon, así como por Tzara y Picabia. Algunos se leyeron colectivamente en una “manifestación” entre los que incluimos un fragmento del de Aragon: “No más pintores, no más escritores, no más músicos, no más religiones, no más monárquicos, no más republicanos, no más imperialistas, no más anarquistas, no más socialistas, no más bolcheviques, no más ejércitos, no más policía, no más naciones, nada más de estas idioteces, nada más, NADA, NADA NADA”⁴⁵³.

Sin embargo, al final de la temporada Dadá de 1921, el grupo de escritores y artistas de la revista *Littérature* comenzaba a mostrarse insatisfecho por las limitaciones que percibía en la decidida negatividad del movimiento. El propio Bretón escribirá: “El Manifiesto Dadá de 1918 pareció abrir las puertas de par en par, pero descubrimos que se abrieron a un pasillo que conducía a ninguna parte”⁴⁵⁴.

Donald Kuspit⁴⁵⁵ señala a 1920 como el año de transición del dadaísmo⁴⁵⁶ al surrealismo, si bien en 1919 André Breton y Philippe Soupault publican la que puede ser la primera obra surrealista: *Champs magnétiques*⁴⁵⁷. Pero no será hasta 1924 cuando surjan las revistas *Surréalisme* y *Révolution surréaliste*⁴⁵⁸ y Breton redacte el *Primer*

452 F. Bradley Tzara: *Movimientos en el Arte Moderno (Serie Tate Gallery): Surrealismo*, op.cit., p.19.

453 *Ibidem*.

454 *Ibidem*. La debilidad del grupo a la que parecían estar abocados por los propios planteamientos nihilistas, se manifestó de forma palpable con la parodia organizada por Bretón del proceso judicial contra el escritor Maurice Barrés, que simbolizaba la oposición que había en contra al movimiento dadaísta y en la que Tzara prestaba declaración como “testigo”. Una parodia solemnemente ridícula en la que expresó: “no tengo confianza alguna en la justicia, incluso si se ejerce por Dadá. Estará usted de acuerdo conmigo, señor presidente (que era un maniquí de madera) en que todos somos mierdas, y que, por lo tanto, las pequeñas diferencias entre mierdas, más grandes o más pequeñas, no tienen la menor importancia”. *Ibidem*.

A raíz de aquello, Bretón rompió su relación con Tzara y con el dadaísmo, aunque mantuvo contacto con Picabia, Arp y Ernst, compaginando la publicación de algunos números de *Littérature* con los *saïson des sommeils* —temporada de sueños—, en los que se investigaba sobre el potencial del inconsciente del que nació el surrealismo. El propio Ernst pintó en 1922 *En la reunión de los amigos* (ilustración de la página anterior), donde se retrata al grupo que conformaba la revista *Littérature*, tras la ruptura con Tzara. La imagen se ha interpretado como una muestra de los experimentos llevados a cabo durante la “temporada de los sueños”.

455 Donald Kuspit: *Signos de Psique en el arte moderno y posmoderno*, Madrid, Akal, 2003, p.79.

456 El abismo al que parecía abocar Dadá a los artistas, precipitó la clausura o pérdida de fuerza como movimiento, y el nihilismo que orbitaba desde su momento fundacional apareció como un escollo insalvable para continuar con dicho proyecto. Es más, tal vez el proyecto ya había concluido, siendo un error ahondar sobre aquéllas cuestiones que ya habían sido exploradas y sobre las que los propios artistas eran conscientes de sus limitaciones. De esta forma, no es extraño que Duchamp se retirara del escenario del arte, mientras que otros, insertos en una lógica continuista, migraron hacia tendencias como el Surrealismo, en la que con un ideario renovado seguirán un proceso de búsqueda de sentido a la producción artística donde, de nuevo, el cuadro se plantea como un asunto sin resolver, un territorio en el que reflexionar y explorar sobre sus demarcaciones.

457 A esta fase sucedió una actitud más metódica de investigación del inconsciente, emprendida por Breton, junto a Aragon, Paul Éluard, Soupault, Robert Desnos, Max Ernst, etc. La primera obra de esta tendencia, que cabe calificar de primera obra literaria surrealista, fue *Los campos magnéticos* (1921), escrita conjuntamente por Breton y Soupault. Tras la ruptura con Tzara, se adhirieron al movimiento Antonin Artaud, André Masson y Pierre Naville.

458 En 1924 se fundó la revista *Revolución Surrealista*, y se clausuró en 1929, dejando un legado de 12 números que se publicaron trimestralmente. Con la fundación de la revista coincide, en 1924, el primer Manifiesto del Surrealismo, de André Bretón, presentándose oficialmente el surrealismo, aunque sus orígenes se remontan al año 1919. Posteriormente, en 1925, André Bretón

*Manifiesto del Surrealismo*⁴⁵⁹, autor para el que la situación histórica de posguerra exigía un arte nuevo que indagara en lo más profundo del ser humano para comprender al hombre en su totalidad, ya para entonces se han añadido al grupo nombres como Artaud, Éluard, o Péret.

No obstante, los inicios del movimiento Surrealista parecen estar muy cercanos al dadaísmo. La producción surrealista se caracterizó por una vocación libertaria sin límites y la exaltación de los procesos oníricos, del humor corrosivo y de la pasión erótica, concebidos como armas de lucha contra la tradición cultural burguesa. Las ideas del grupo se expresaron a través de técnicas literarias, como la «escritura automática», las provocaciones pictóricas y las ruidosas tomas de posición públicas. El acercamiento operado a fines de los años veinte con los comunistas, produjo las primeras querellas y cismas en el movimiento.

Hacia 1916, André Breton⁴⁶⁰, precursor, líder y gran pensador del movimiento, descubre las teorías de Sigmund

escribió el segundo Manifiesto del Surrealismo. La revista está vinculada a la causa social revolucionaria y reconoce el estatus de la Pintura Surrealista. Además cubre una etapa de conflictos entre miembros del colectivo Surrealista y la dinámica producción de obras Surrealistas. La revista es un claro exponente del movimiento Surrealista Francés, puesto que recoge obras Surrealistas, textos automáticos, relatos de sueños y artículos de fondo que nos revelan la vida cotidiana del grupo.

Se acerca a la esencia del movimiento que conmocionó las esferas de las artes plásticas y literarias. La publicidad de la revista tiene como objetivo dar a conocer las obras de los miembros del grupo surrealista y de algunos de los maestros como Sigmund Freud, André Breton, Louis Aragon, Ribemont-Dessaignes, Paul Éluard y Robert Desnos. Inicialmente la dirección de la revista la tenía Pierre Naville y Benjamin Péret, pero a partir del número dos, Breton se hizo cargo.

En la revista se refleja el deseo de búsqueda y experimentación en el dominio de la exploración mental. Apareciendo poemas, cadáveres exquisitos, relatos de sueños y textos automáticos, los que contribuyen a liberar el inconsciente humano.

459 En cuanto al término que da nombre al movimiento, *Surrealismo*, tiene su origen en Guillaume Apollinaire, quien lo acuñó en 1917, dándolo a conocer en el programa de mano que dicho autor escribió para el musical *Parade*, estrenado en mayo de ese mismo año y en el que se ponían de manifiesto los intereses y objetivos del mismo en los términos: "(...) una alianza entre la pintura y la danza, entre las artes plásticas y las miméticas, que es el heraldo de un arte más amplio aún por venir. (...) Esta nueva alianza (...) ha dado lugar, en *Parade* a una especie de surrealismo, que consideró el punto de partida para toda una serie de manifestaciones del Espíritu Nuevo que se está haciendo sentir hoy y que sin duda atraerá a nuestras mejores mentes. Podemos esperar que provoque cambios profundos en nuestras artes y costumbres a través de la alegría universal, pues es sencillamente natural, después de todo, que éstas lleven el mismo paso que el progreso científico e industrial".

Ese mismo año, en junio de 1917, en *Las tetas de Tiresias* aparece el término surrealista en el subtítulo (drama surrealista), y en el que Apollinaire en el prefacio al drama expone: "Cuando el hombre quiso imitar la acción de andar, creó la rueda, que no se parece a una pierna. Del mismo modo ha creado, inconscientemente, el surrealismo... Después de todo, el escenario no se parece a la vida que representa más que una rueda a una pierna". De su vasta producción poética destacan *Alcoholes*, de 1913, y *Caligramas*, de 1918, aunque la obra determinante en el desarrollo de Apollinaire fue *Los pintores cubistas*, de 1913, a la que siguió la novela *El poeta asesinado*, de 1916, basada en sus experiencias como soldado durante la Primera Guerra Mundial.

460 El surrealismo tuvo como antecedente la patafísica de Alfred Jarry y el movimiento dadaísta fundado en Zurich en 1916 por T. Tzara, H. Ball y H. Arp. Animados por idéntico espíritu de provocación, André Breton, Louis Aragon y Philippe Soupault fundaron en París la revista *Littérature* (1919), mientras en EE.UU manifestaban actitudes similares Man Ray, Marcel Duchamp y Francis Picabia, y en Alemania, Max Ernst y Hugo Ball. André Bretón, siendo conocedor de Freud, pensó en la posibilidad que ofrecía el psicoanálisis como método de creación artística. Para los surrealistas la obra nace del automatismo puro, es decir, cualquier forma de expresión en la que la mente no ejerza ningún tipo de control. Intentan plasmar por medio de formas abstractas o figurativas simbólicas las imágenes de la realidad más profunda del ser humano, el subconsciente y el mundo de los sueños. Para lo que utilizan recursos como: animación de lo inanimado, aislamiento de fragmentos anatómicos, elementos incongruentes, metamorfosis, máquinas fantásticas, relaciones entre desnudos y maquinaria, evocación del caos, representación de autómatas, de espasmos y de perspectivas vacías. El pensamiento oculto y prohibido será una fuente de inspiración, en el erotismo descubren realidades oníricas, y el sexo será tratado de forma impúdica. Se interesaron, además, por el arte de los pueblos primitivos, el arte de los niños y de los dementes. Preferirán los títulos largos, equívocos, misteriosos, lo que significa que importaba más el asunto que la propia realización. Los surrealistas señalaron como precedentes de la empresa surrealista a varios pensadores y artistas, como el pensador presocrático Heráclito, el Marqués de Sade y Charles Fourier, entre otros. En la pintura, el precedente más notable es Hieronymus Bosch "el Bosco".

Freud y Alfred Jarry, además de conocer a Jacques Vache y a Guillaume Apollinaire. Durante los siguientes años se da un confuso encuentro con el dadaísmo, decantándose las ideas de ambos movimientos. Uno se inclinó hacia la destrucción nihilista (dadá), y el otro a la construcción romántica (surrealismo). Si bien, ambos sirvieron como catalizadores entre ellos durante su desarrollo⁴⁶¹.

En cuanto a su ideario teórico, señalar el *Primer Manifiesto Surrealista* de 1924⁴⁶², *El surrealismo y la pintura*, de 1928, y en el *Segundo Manifiesto Surrealista*⁴⁶³ de 1929, en los que Breton expone la psicología surrealista,

461 La primera exposición surrealista se celebró en la *Galerie Pierre* de París en 1925, y en ella, además de Jean Arp, Giorgio de Chirico y Max Ernst, participaron artistas como André Masson, Picasso, Man Ray, Pierre Roy, P. Klee y Joan Miró. A este grupo se adhirió posteriormente Yves Tanguy, René Magritte, Salvador Dalí y Alberto Giacometti. Entre los artistas plásticos se manifiesta una dualidad en la interpretación del surrealismo: los surrealistas abstractos, que se decantan por la aplicación del automatismo puro, como André Masson o Joan Miró, e inventan universos figurativos propios; y los surrealistas figurativos, interesados por la vía onírica, entre ellos René Magritte, Paul Delvaux, o Salvador Dalí, que se sirven de un realismo minucioso y de medios técnicos tradicionales, pero que se apartan de la pintura tradicional por la inusitada asociación de objetos y las monstruosas deformaciones, así como por la atmósfera onírica y delirante que se desprende de sus obras. Max Ernst es uno de los pocos surrealistas que se mueve entre las dos vías. La obra de Ernst ha influido particularmente en un epígono tardío del surrealismo en Alemania que es Stefan von Reiswitz.

462 A partir de 1925, a raíz del estallido de la Guerra del Rif, el surrealismo toma una mayor difusión y se politiza, produciéndose los primeros contactos con los comunistas y la adhesión de Breton al Partido. Entre su actividad, señalar la publicación de cartas-denuncias dirigidas al Papa, al Dalai Lama, contra la guerra, a favor de libertad para los delincuentes y para los locos. La voluntad de los artistas surrealistas de militar en el comunismo se encuentra con la férrea burocracia del dogmatismo del partido francés (PCF), lo que no impide que Breton redacte el *Segundo Manifiesto del Surrealismo* en diciembre de 1929, criticando a aquellos surrealistas *puros*, que no han apoyado la revolución marxista. Como consecuencia de la batalla dialéctica de varios años, con crisis en el grupo y cambios de posicionamientos, Breton, Éluard y Crével serán expulsados en 1933 del PCF. Quedan así dos tendencias surrealistas: una, identificada con el partido comunista francés, y otra encabezada por Breton que se agrupa en torno a una tendencia trotskista. Entre 1925 y 1930 aparece un nuevo órgano del movimiento, la revista *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, que suplantó a la anterior, *La Révolution Surréaliste*, y en cuyo primer número Louis Aragon, Buñuel, Dalí, Paul Éluard, Max Ernst Yves Tanguy y Tristan Tzara, entre otros, se declaran partidarios de Breton. Por su parte Jean Arp y Miró, aunque no compartían la decisión política tomada por Breton, continuaban participando con interés en las exposiciones surrealistas. Poco después se incorporaron Magritte (1930), Masson (1931), Giacometti y Brauner (1933) y también Matta (que conoce a Breton en 1937 por mediación de Dalí) y Lam; el movimiento se hizo internacional apareciendo grupos surrealistas en los Estados Unidos, Dinamarca, Londres, Checoslovaquia y Japón. Desde este momento, se abrirá una disputa, a menudo agria, entre aquellos surrealistas que conciben el surrealismo como un movimiento puramente artístico, rechazando la supeditación al comunismo, y los que acompañan a Breton en su giro a la izquierda. Paralelamente, Aragon, Éluard, Péret, y Breton ingresaron en el Partido Comunista. No será hasta 1938 cuando tenga lugar en París la *Exposición Internacional del Surrealismo* que marcó el apogeo de este movimiento antes de la guerra. Participaron entre otros, Marcel Duchamp, Arp, Dalí, Ernst, Masson, Man Ray, Óscar Domínguez y Meret Oppenheim. La exposición ofreció al público sobre todo una excelente muestra de lo que el surrealismo había producido en la fabricación de objetos. Con el estallido de la Segunda Guerra Mundial, los surrealistas se dispersan, algunos de ellos como Breton, Ernst, y Masson, abandonan París y se trasladan a los Estados Unidos, donde siembran el germen para los futuros movimientos americanos de posguerra como el Expresionismo Abstracto o el arte Pop.

463 En 1930 Breton publicó su *Segundo manifiesto del surrealismo*. En relación al contenido del citado manifiesto señalamos: “El surrealismo se ocupa y se ocupará constantemente, ante todo, de reproducir artificialmente este momento ideal en que el hombre, presa de una emoción particular, queda súbitamente a la merced de algo «más fuerte que él» que le lanza, pese a las protestas de su realidad física, hacia los ámbitos de lo inmortal. Lúcido y alerta, sale, después, aterrizado, de este mal paso. Lo más importante radica en que no pueda zafarse de aquella emoción, en que no deje de expresarse en tanto dure el misterioso campanilleo, ya que, efectivamente, al dejar de pertenecerse a sí mismo el hombre comienza a pertenecernos. Estos productos de la actividad psíquica, lo más apartados que sea posible de la voluntad de expresar un significado, lo más ajenos posible a las ideas de responsabilidad siempre propicias a actuar como un freno, tan independientes como quepa de cuanto no sea la vida pasiva de la inteligencia, estos productos que son la escritura automática y los relatos de sueños ofrecen, a un mismo tiempo, la ventaja de ser los únicos que proporcionan elementos de apreciación de alto valor a una crítica que, en el campo de lo artístico, se encuentra extrañamente desarbolada, permitiéndole efectuar una nueva clasificación general de los valores líricos y ofreciéndole una llave que puede abrir para siempre esta caja de mil fondos llamada hombre, y le disuade de emprender la huida, por razones de simple conservación,

en la que el inconsciente es la región del intelecto donde el ser humano no objetiva la realidad, sino que forma un todo con ella y, por tanto, en esta esfera, el arte no es representación sino comunicación vital directa del individuo con el todo. Esa conexión se expresa de forma privilegiada en las casualidades significativas (azar objetivo), en las que el deseo del individuo y el devenir ajeno a él convergen imprevisiblemente, y en el sueño, donde los elementos más dispares se revelan unidos por relaciones secretas.

El surrealismo propone trasladar esas imágenes al mundo del arte por medio de una asociación mental libre, sin la intromisión censora de la conciencia. De ahí que elija como método el “automatismo”, recogiendo en buena medida el testigo de las prácticas espiritistas, aunque cambiando radicalmente su interpretación: lo que habla a través del médium no son los espíritus, sino el inconsciente. El azar entrará en juego mediante la decalcomanía, o el “cadáver exquisito”.

El distanciamiento con el cuadro en el surrealismo se manifiesta mediante el empleo de técnicas como la fotografía y la cinematografía⁴⁶⁴ así como la fabricación de objetos. Extendieron el principio del *collage* al ensamblaje de objetos incongruentes, como en los poemas visibles de Max Ernst, autor de múltiples *frottages* que aplicó en obras como *Historia Natural*, pintada en París en 1926, y cuyo sentido reivindicativo, al igual que el de muchos de sus compañeros, ya había quedado claramente manifiesto en sus años de actividad dadaísta.

Sin embargo, la aportación del Surrealismo como movimiento de vanguardia no se puede limitar ni al uso de unas técnicas concretas, ni a unos planteamientos formales determinados.

Así, si Miró⁴⁶⁵ fue para Bretón “el más surrealista de todos por su automatismo psíquico puro”⁴⁶⁶, Arp combina las técnicas de automatismo y las oníricas en la misma obra desarrollando una iconografía de formas orgánicas que se ha dado en llamar *escultura biomórfica*, en la que se trata de representar lo orgánico como principio formativo de la realidad.

cuando, sumida en las tinieblas, se topa con las puertas externamente cerradas del «más allá», de la realidad, de la razón, del genio, y del amor. Día llegará en que la generalidad de los humanos dejará de permitirse el lujo de adoptar una”. Lourdes Cirlot: *Primeras vanguardias artísticas*, Barcelona, Editorial Labor, 1993, p.168, 169.

464 En la vertiente cinematográfica, el surrealismo dio lugar a varios intentos enmarcados en el cine de las vanguardias históricas, como *La coquille et le clergyman* (1926), *La concha y el clérigo*, de Germaine Dulac o *L'étoile de mer* (1928), de Man Ray y Robert Desnos, un cortometraje dadaísta. Luis Buñuel, en colaboración con Dalí, realizó *Un perro andaluz* (1928) y *La edad de oro* (1930). Alfred Hitchcock y Salvador Dalí colaboraron cuando el primero encargó al artista catalán parte de la escenografía de *Recuerda* (1945).

465 En España el surrealismo aparece en torno a los años veinte, no en su vertiente puramente vanguardista sino mezclado con acentos simbólicos y de la pintura popular. Además de Joan Miró y Salvador Dalí, el surrealismo español lo componen Maruja Mallo, Gregorio Prieto, José Moreno Villa, Benjamín Palencia y José Caballero, además de los neocubistas que se pasan al surrealismo, como Alberto Sánchez y Ángel Ferrant. Hubo un importante núcleo surrealista en las Islas Canarias, agrupado en torno a la *Gaceta de Arte* de Eduardo Westerdahl, del que un grupo de poetas invitaron a André Bretón a venir en 1935. Allí compuso este el poema *Le chateau étoilé* y otras obras. Los máximos representantes de la pintura surrealista en el archipiélago fueron Óscar Domínguez, Juan Ismael y el propio Westerdahl.

466 David Batchelor, Paul Wood, Fer Briony: *Realismo, Racionalismo y Surrealismo. El arte entreguerras (1914-1945)*, Madrid, Akal, 1999, Realismo, p.249.



Joan Miró, *Carnaval de Arlequin*, 1924, óleo sobre lienzo, 63 x 93 cm, Albright-Knox Art Gallery.



Jean Arp, *La planche à oeufs*, 1922, Pintura y relieves sobre tabla, 76,2 x 96,5 x 5 cm. Colección particular.

En el caso de René Magritte, este artista dotó al surrealismo de una carga conceptual basada en el juego de imágenes ambiguas y su significado denotado a través de palabras poniendo en cuestión la relación entre un objeto pintado y el real. A partir de 1926, su estilo, también llamado “realismo mágico”, investiga las ambiguas relaciones entre palabras⁴⁶⁷, imágenes y los objetos que éstas denotan. En la conocida *La perfidia de las imágenes*, de 1928-1929, pinta meticulosamente una pipa y debajo, con igual precisión, pone la leyenda *Ceci n'est pas une pipe* (Esto no es una pipa) cuestionando la realidad pictórica.



René Magritte, *La perfidia de las imágenes (Esto no es una pipa)* 1928/29, óleo sobre lienzo, 62,2 x 81 cm Los Angeles, County Museum.

Las vicisitudes que hemos visto hasta el momento representan, para autores como Peter Bürger, una corriente crítica del arte que arrancaría en 1850 y que encuentra en el Dadaísmo y el primer Surrealismo sus momentos álgidos, que culmina en los *ready made* de Duchamp. De manera que la pérdida de fuerza de la vanguardia se vincula con un vasto cambio producido en Occidente durante el siglo veinte, donde el ascenso de la industria

⁴⁶⁷ En 1929, Magritte publicó en el número 12 de la revista *La Revolución Surrealista*, que reemplazó a *Littérature*, un texto que, bajo el título *Las palabras y las imágenes* recogía breves textos axiomáticos que eran acompañados por dibujos. El texto de Magritte recoge axiomas como “Una imagen puede ocupar el lugar de una palabra en una creación. Hay objetos que pueden prescindir de nombre. Una palabra no sirve a veces más que para designarse a si misma. Un objeto no está ligado a su nombre hasta el punto de que no se le pueda encontrar otro que le convenga más” En este tratado, Magritte pretende desmembrar desde un terreno filosófico-surrealista la relación que se forma entre las palabras y la imagen de las mismas, es decir, el nombre que reciben los objetos, y como mediante una resignificación o separación del sentido entre la palabra y la imagen (nombre y objeto) se puede llegar a la conclusión de que la abstracción que sustenta a la palabra pierde sentido cuando se cuestiona la naturaleza misma de su significado y de la forma física que reside en el objeto, o su representación, que esta describe. La palabra se encuentra en algún momento en lugar del objeto, y el objeto o su representación en lugar de la palabra sin que se encuentre de fondo una relación o sentido obvio entre estos dos, de tal modo que la palabra no es más que una construcción ambigua que no precisa al objeto. Así mismo, todo objeto prescinde de cualquier palabra que lo signifique. Nombre y objeto, palabra e imagen, se anulan intrínsecamente, del mismo modo que se relacionan por definición.

cultural, que coincidió con la decadencia de la vanguardia histórica, convirtió en obsoleta la empresa misma de la vanguardia. En este sentido, Huyssen señala:

Así, desde Saint Simon, las vanguardias europeas se habían caracterizado por un precario equilibrio entre el arte y la política, pero a partir de los años treinta las vanguardias políticas y culturales han transitado sendas autónomas. En los dos sistemas mayores de dominación del mundo contemporáneo, la vanguardia perdió su ímpetu político y devino un instrumento de legitimación. En Estados Unidos, una vanguardia despolitizada ha procreado una cultura resueltamente afirmativa, visible sobre todo en el arte pop, en el cual el fetiche del consumo reina soberano. En la Unión Soviética y Europa del Este, la vanguardia histórica fue estrangulada por la mano de hierro de Zhdanov, comisario cultural de Stalin, y resucitada posteriormente como parte de la herencia cultural, legitimando de este modo regímenes envueltos en una vasta expansión cultural y en el disenso político.⁴⁶⁸

Este mismo autor, en referencia a la disolución de la vanguardia en Alemania en particular, y a Europa en general indica:

La vanguardia alemana de la década del veinte concluyó abruptamente con el ascenso de Hitler al poder en 1933, y el desarrollo general de la vanguardia en Europa occidental fue interrumpido por la guerra y la ocupación alemana en el continente. Posteriormente, durante la Guerra Fría, y especialmente después de la aparición de la noción del fin de las ideologías, se perdió la energía política de la vanguardia histórica y el centro de la innovación artística se desplazó de Europa a Estados Unidos. (...) La pérdida de fuerza de la vanguardia se vincula con un vasto cambio producido en Occidente durante el siglo XX: es lícito postular que el ascenso de la industria cultural -que coincidió con la decadencia de la vanguardia histórica- convirtió en obsoleta la empresa misma de la vanguardia.⁴⁶⁹

Tal y como enuncia Huyssen, existen hechos particulares que contribuyen y certifican a la clausura de la vanguardia en los distintos contextos. Sin embargo, y pese a la huída hacia delante del arte, el cambio de paradigma que provocó dicho movimiento mantuvo su vigencia, si bien se vió afectado por las nuevas condiciones que se establecieron tras la Segunda Guerra Mundial, lo que se trata en el siguiente apartado en lo que respecta a la desaparición del cuadro.

3.2. El cuadro tras la crisis de la modernidad

Con la segunda Guerra Mundial, el cambio de las condiciones socio-políticas que habían animado el impulso de transformación propio de la vanguardia, supuso el fracaso de ésta y, por consiguiente, su disolución. El conflicto bélico paralizó en gran medida la actividad artística en Europa, donde la transformación de la concepción del mundo se torna traumática para una generación de artistas que recurrirán a su yo interior para dar salida a los asuntos que les preocupan y llegan a angustiarles. Otros, como Breton, Masson, Max Ernst o Tanguy, se verán

468 A. Huyssen: *Después de la gran división*, op.cit., p.24.

469 *Ibidem*, p.23, 24.

abocados a marcharse a los Estados Unidos, donde surgió una asociación de pintores surrealistas alemanes y franceses que se reunió en torno a la revista *VVV*, y cuya influencia sobre el arte estadounidense parece determinante en el desarrollo del Expresionismo Abstracto de los años cuarenta.

Pero no será hasta el final de la contienda cuando se abra un período en que se gesten distintos movimientos artísticos sobre los que Foster en la primera página de *El retorno de lo real*, bajo el epígrafe *¿Quién teme a la Neovanguardia?* exprese: “La cultura de postguerra en Norteamérica y Europa Occidental está llena de *neos* y *post*. Hay muchas repeticiones y rupturas en este periodo: ¿cómo las distinguimos en especies? (...)”⁴⁷⁰.

Entre todas las repeticiones en el arte que se produjeron en la década de los cincuenta y sesenta del siglo pasado, Foster afirma que como fenómeno operó, en cierto sentido, los mismos parámetros que otras recuperaciones de postguerra, como la de Freud por Lacan y la de Marx por Althusser. Los primeros serían los «instauradores de discursividad», utilizando una noción descrita por Michel Foucault en su texto *¿Qué es un autor?* de 1969⁴⁷¹, y los segundos funcionarían, y este sería el caso de la neovanguardia, como acrecentadores del discurso.

Establece así Foster, contrariamente a las tesis de Bürger, sobre las que se ahondará posteriormente, una genealogía donde la vanguardia histórica extiende sus prácticas en la neovanguardia, que hace avanzar las aspiraciones de la primera:

En primer lugar, artistas como Flavin, Andre, Judd y Morris a principios de los años sesenta, y luego artistas como Broodthaers, Buren, Asher y Haacke a finales de la misma década, desarrollan la crítica de las convenciones de los medios tradicionales, tal como la llevaron a cabo el dadá, el constructivismo y otras vanguardias históricas, hasta convertirla en una investigación de la institución del arte, sus parámetros perceptuales y cognitivos, estructurales y discursivos. *Esto equivale a afirmar que: (1) la institución del arte es captada como tal no con la vanguardia histórica, sino con la neovanguardia; (2) en el mejor de los casos, la neovanguardia aborda esta institución con un análisis creativo a la vez específico y deconstructivo (no un ataque nihilista a la vez abstracto y anarquista, como a menudo sucede con la vanguardia histórica); y (3) en lugar de cancelar la vanguardia histórica, la neovanguardia pone en obra su proyecto por primera vez: una primera vez que, de nuevo, es teóricamente infinita.* Ésta es una manera de enderezar la dialéctica bürgeriana de la vanguardia.⁴⁷²

No obstante, para Foster:

Algunas recuperaciones son rápidas y furiosas, y tienden a reducir la práctica pasada a un estilo o un tema que puede asimilarse; tal como es a menudo el destino del objeto encontrado en los años cincuenta y el *readymade* en los sesenta. Otras recuperaciones son lentas y parciales, como en el caso del constructivismo ruso a principios de los sesenta (...) Algunos viejos modelos de arte parecen retornar independientemente, como sucede con las diversas reinvencciones de la pintura monocroma en los años cincuenta y sesenta (Robert

470 Hal Foster: *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Akal, Madrid, 2001, p.3.

471 Michel Foucault: *¿Qué es un autor?*, *Dits et écrits*, París, Gallimard, 1994, pp.789-812.

472 H. Foster: *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, *op.cit.*, pp.22, 23.

Rauschenberg⁴⁷³, Ellsworth Kelly, Lucio Fontana, Yves Klein⁴⁷⁴, Piero Manzoni, Ad Reinhard, Robert Ryman, etc). Otros viejos modelos se combinan en contradicción aparente, como cuando a principios de los sesenta artistas como Dan Flavin y Carl Andre se remontaron a precedentes tan diferentes como Marcel Duchamp y Constantin Brancusi, Alexander Rodchenko y Kurt Schwitters, o cuando Donald Judd concita una serie casi borgiana de precursores en su manifiesto «Objetos específicos» de 1965. Paradójicamente, en este momento crucial del periodo postbélico, el arte ambicioso se distingue por una ampliación de la ilusión histórica así como por una reducción del contenido real.⁴⁷⁵



Robert Rauschenberg, *Retroactivo I*, 1964, óleo y tinta serigráfica sobre lienzo, 213,4 x 152,4 cm, Wadsworth Atheneum, Connecticut.



Yves Klein, *Anthropometries paintings*, Performance celebrada en la Galerie Internationale d'Art Contemporain de París, 1960.

473 Robert Rauschenberg, en la década de 1950, empezó a realizar sus *combine-paintings*, piezas de difícil adscripción en las que combinó el lienzo con el ensamblaje de objetos dispares, en muchos casos de desecho: animales disecados, sillas, botellas, ruedas de coches, ventiladores, receptores de radios, etc. Desde 1963 recurrió también a la serigrafía, combinada con fotografías y recortes de periódico. Enmarcado en tendencias tan dispares como el expresionismo abstracto o el PopArt –las dos exposiciones celebradas en los años de mayor éxito del arte Pop, “Hacia una nueva Abstracción”, de 1963 en Nueva York, y “Abstracción Post-pictórica”, de 1964 en Los Angeles, consolidarían la tendencia–, él mismo se ha autocalificado a menudo como «neodadaísta».

474 El artista francés Yves Klein tomó una gran notoriedad en los años 50 con sus ‘performances’ en las que una o varias modelos bañadas en color azul “Klein” se restregaban en los lienzos en el suelo o apoyados en la pared mientras una música, compuesta por él mismo, sonaba en directo y él guiaba los «pinceles humanos» por el lienzo. La respuesta a la obra de Yves Klein por parte de Piero Manzoni no se hizo esperar y aplicando de forma literal la aseveración de Kurt Schwitters “Todo lo que escupe el artista, es arte”, llevó a esta categoría todo lo que salía de él, ya fuera su aliento, su huella dactilar o su firma colocada en el cuerpo de una persona. No obstante, su obra más polémica y conocida está en relación con sus excrementos. En mayo de 1961 Manzoni puso, supuestamente, sus heces en 90 latas de metal de 5 cm de alto y un diámetro de 6,5 cm y las etiquetó lateralmente con las palabras “Mierda de Artista” en italiano, francés, inglés y alemán, otorgándoles el valor de venta al peso en función de la cotización del oro del día. Teniendo en cuenta que algunas de las latas están en los centros de arte más famosos de mundo, como el Museu d'Art Contemporani de Barcelona, el Centro Georges Pompidou de París, la TATE Gallery de Londres o el MOMA de Nueva York, no es de extrañar que hayan superado la tasación dada por el artista, lo que ha supuesto una de las críticas más radicales sobre la valoración de las obras de arte. En concreto, en el año 2007 se llegó a subastar un ejemplar en 124.000€.

475 H. Foster: *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, op.cit., p.5.

Este mismo autor señalará cómo para los artistas tanto americanos como europeos, tras la Segunda Guerra Mundial, determinado arte de vanguardia, como Dadá y el Constructivismo, ofrecían una alternativa al modelo afirmativo de la pintura —dominante en la época— y al que Foster se refiere como “el formalismo específico para el medio desarrollado por Roger Fry y Clive Bell para el postimpresionismo y sus secuelas y refinado por Clement Greenberg y Michael Fried para la Escuela de Nueva York y sus secuelas”⁴⁷⁶. En relación con esto señala aquél:

Puesto que este modelo fue proyectado en particular para la autonomía intrínseca de la pintura moderna, comprometida con los ideales de la «forma signifiante» (Bell) y la «opticidad pura» (Greenberg), los artistas descontentos se vieron arrastrados a los dos movimientos que trataban de superar esta autonomía aparente: definir la institución arte en una investigación epistemológica de sus categorías estéticas y/o destruirla en un ataque anarquista a sus convenciones formales, como hizo dadá, o bien transformarla según las prácticas materialistas de una sociedad revolucionaria, como hizo el constructivismo ruso.⁴⁷⁷

Bajo la denominación de Informalismo⁴⁷⁸ y Expresionismo Abstracto americano, la materia pictórica informe surge de forma profusa en la superficie de los lienzos. En ningún momento precedente, ni siquiera en el seno de la abstracción pura, el artista había otorgado tanta importancia a la materia pictórica y a los procedimientos técnicos con los que se lanza a la experimentación⁴⁷⁹, realizando un tipo de obras en las que el proceso creativo se basa en la dialéctica *ad infinitum*, en un proceso que oscila constantemente entre construcción y destrucción.

El crítico Michel Tapié —a quien se debe el término de *Arte Informel*⁴⁸⁰— intentaba, ante todo, poner de manifiesto el carácter otro de la nueva modalidad artística, con objeto de diferenciarla claramente tanto del arte tradicional como de cualquiera de las manifestaciones de las primeras vanguardias. Ello, no obstante, no impidió que en sus escritos advirtiera que las raíces del Informalismo debían buscarse en Dadá, que, según él, actuaba como una auténtica tábula rasa. Es decir, la vanguardia, en su empeño de acabar con “el cuadro”, servía de coartada para justificar el retorno de la pintura desde su posición más afirmativa.

476 *Ibidem*, p.6.

477 *Ibidem*, pp.6, 7.

478 Michel Tapié acuñó el concepto de *Art Informel* y lo puso en circulación en 1951, aunque también utilizó el término *Arte Autre* para referirse a esta tendencia. El Informalismo es un término complejo de categorizar por la ambigüedad con la que es utilizado para dar nombre a obras de características muy diversas que cabría agrupar en distintas tendencias o modalidades. Las más comúnmente aceptadas son la matérica, la gestual, la tachista y la espacialista, cada una de ellas con sus respectivos representantes. El lenguaje abstracto empleado por la mayoría de ellos es el elemento que todas poseen en común. Debe señalarse, no obstante, el hecho de que los artistas que trabajaron en el seno del Informalismo buscaron soluciones individuales y valoraron la experimentación constante con técnicas y materiales nuevos por encima de cualquier otro factor. La huella del artista siempre está presente en la obra, confiriéndole un carácter plenamente individual.

479 Los artistas pioneros de la tendencia informalista fueron los franceses Jean Dubuffet y Jean Fautrier, quienes desarrollaron un tipo de obras, en torno a 1944, en las que los empastes densos y muy elaborados se convertían en protagonistas de las pinturas. Del mismo modo, los artistas alemanes Wols, quien se instaló en París en 1932, Georges Hans Hartung y Mathieu pueden considerarse como precursores del arte gestual.

480 El Informalismo, como tendencia no figurativa, tuvo sus antecedentes la abstracción. Desde luego no remitía a ninguna forma de abstracción geométrica, sino a la modalidad más libre dentro de este movimiento, es decir, a las improvisaciones de Wassily Kandinsky, realizadas entre 1910 y comienzos de los años veinte, época en la que entró como profesor en la escuela de la Bauhaus. Aquellas primeras pinturas abstractas de Kandinsky reflejan un interés por la interacción de colores y las configuraciones libres que aparecen distribuidas sobre la tela a modo de manchas.

Frente a las corrientes informalistas europeas, surgieron posiciones como los Nuevos Realistas, en torno a los años sesenta, adoptadas por artistas que ya estaban activos desde hacía más o menos una década, en un intento de reactivar una tendencia iniciada por los dadaístas. Muestra de ello fue la exposición realizada por el crítico Pierre Restany, en la que incluyó a Yves Klein⁴⁸¹, Arman, Jean Tinguely, Raymond Hains, Dufrene, Villeglé, o Daniel Spoerri.



Yves Klein, *Exvoto a Santa Rita de Cascia*, 1961, pigmentos y texto. La hermana Andresina, del monasterio de Cascia, muestra el exvoto de Klein. Fotografía de David Bordes, 1999.

En este contexto se reorienta el conflicto hacia las diversas posturas críticas frente al fenómeno de las neovanguardias que tuvieron lugar en aquellos años. En este sentido, en 1974, Bürger sostiene en su libro ya citado *Teoría de la Vanguardia*, que las prácticas vanguardistas de postguerra, agrupadas bajo la denominación de neovanguardia, resultan una farsa frente a las aspiraciones de la vanguardia histórica, inaugurándose así, una querrela interpretativa sobre gran parte de la producción artística realizada después de la Segunda Guerra Mundial.

No obstante, mientras Europa arrastraba los hechos traumáticos que acontecieron en la primera mitad del siglo

481 En el caso de Klein, en 1961 envió un exvoto al convento de Santa Rita de Cascia, en Italia. Se trataba de una pequeña caja en cuyo interior, de tres compartimentos, se hallaban pigmentos de color rojo, azul y amarillo (oro). Acompañando al particular, incorporó un escrito en el que se puede leer: “Santa Rita de Cascia, te pido que intercedas ante Dios Padre Todopoderoso, que siempre me concede —en el nombre del Hijo, Jesucristo, del Espíritu Santo y de la Santa Virgen— la gracia de vivir en mis obras, y que siempre se puedan volver más hermosas, y que también me conceda la gracia de poder descubrir continua y regularmente nuevas cosas en el arte, cada vez más hermosas, incluso si no soy siempre digno de ser un instrumento para crear gran belleza. Haz que todo lo que emerja de mí sea hermoso. Así sea. Y.K.”

XX, EEUU emergía como una gran potencia mundial, configurando una imagen de modernidad y renovación que el Expresionismo Abstracto⁴⁸² proyectaba como síntoma de libertad cultural en contraposición al realismo socialista de corte estalinista de la URSS⁴⁸³, que fue impulsada por la CIA⁴⁸⁴.

Así, después de las múltiples muertes de la pintura enunciadas en el contexto de la vanguardia, el cuadro resurgía tras haber pasado sus horas más bajas. Este retorno de la pintura vendrá acompañado de la renovada imagen del artista, que se concretó, en el caso del Expresionismo Abstracto, en Jackson Pollock⁴⁸⁵, quien se ajustaba perfectamente a la idea que subyace en el pensamiento romántico de que el arte es la expresión directa de la experiencia de las emociones individuales, potenciando así los conceptos de genio e inspiración⁴⁸⁶, donde el personaje creativo es ahistórico y eterno. Reforzando el mito humanista del hombre sin clase, universal y donde las manifestaciones o estilos de sus obras cambian, pero la verdad del arte permanece. De ahí que el artista surge como alguien que asume los riesgos⁴⁸⁷ en cada uno de sus pasos, pero con confianza en su

482 Los críticos estadounidenses pronto captaron la emergencia de este nuevo estilo, entre los que destacaron Clement Greenberg, que escribió en apoyo del mismo en *The Nation* y *Partisan review*, así como Robert Coates, Harold Rosenberg y Thomas B. Hess. Fueron estos críticos los que hablaron de *American type painting*, *Abstract expressionism*, *Action painting*, *Drip painting* o *Gestural painting*, para referirse a la obra de artistas como Jackson Pollock, Franz Kline, Willem de Kooning, Rauschenberg, o Motherwell.

483 Se puede entender el ansia de autonomía personal que se defendía mediante el expresionismo americano, contrario a las experiencias históricas cercanas de la dominación fascista en gran parte de Europa y la creciente normativización del comunismo en la Unión Soviética, considerando que: “El arte es una paradoja sin leyes para atarlo. Las leyes siempre pueden ser violadas. Esto confunde a la mente pragmática. Pueden existir terminologías convencionales y designaciones comunes para los períodos, pero ninguna regla ata, ni a las sustancias materiales de las que el arte está hecho ni al proceso mental de su concepto. (...) No pertenezco a ningún partido, ni religión, ni escuela de pensamiento, ni institución. Siento la cruda libertad y mi propia identidad. (...) La libertad de la mente de un hombre para celebrar su propio sentimiento mediante una obra de arte es paralela a su revuelta social contra la esclavitud”. Marina Núñez: “Jackson Pollock y las máquinas de dibujar”, en Juan José Gómez Molina (coord.): *Las estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*, Madrid, Cátedra, 1999, p.443.

484 Para los EEUU, el expresionismo era parte de una gran campaña de marketing como ya demostró la investigadora Frances Stonor Saunders partiendo del estudio de documentos desclasificados de la época, y el abstraccionismo expresionista coincidía de lleno con los objetivos que buscaba, era anárquico, representaba los principios del “libre mercado” y el individualismo extremo, la elevación suprema del principio de unicidad intransferible del individuo herméticamente cerrado de su ser social colectivo. Fue parte de la llamada Guerra Fría Cultural y cumplió su papel a golpe de talonarios y con un importante papel de los Rockefeller en esta “Cruzada Cultural”. Véase Frances Stonor Saunders: *La CIA y la guerra fría cultural*, Madrid, Debate, 2001.

485 Tom Wolfe haría un irónico retrato de Pollock al referirse a él en los términos: “Sí, el Pintor en Acción ... un artista prometeico ebrio de emoción y cargado de pintura que se precipitaba con sus pinceles sobre el lienzo como si de un combate cuerpo a cuerpo con el Hado se tratara. ¡Ahí, ahí!...¡ahí!... en esos brochazos dados furiosamente sobre la tela, en esas salpicaduras de subconsciente liberado, se puede ver la mismísima emoción del artista, todavía con vida... en el producto acabado”. Tom Wolfe: *La Palabra Pintada*, Barcelona, Anagrama, 1989, p.66.

486 En 1936, en el estudio del muralista mexicano Siqueiros, Pollock se reencuentra con el azar. “Siqueiros instaló una tabla de contrachapado en una bandeja giratoria y empezó a derramar diferentes pinturas de colores directamente de la lata sobre la tabla mientras giraba, consiguiendo, según Horn, ‘sorprendentes halos de color’. Creaban también imágenes ‘accidentales’ vertiendo pinturas de distintos colores sobre una tabla y luego vertiendo disolvente encima. Cuando el disolvente empezaba a correr se formaban riachuelos sobre las capas de color, creándose ‘las formas más fantásticas y extrañas’ según recuerda Harold Lehman. Estas formas sugerían, a su vez, imágenes. Dirigiendo la pintura (guiándola con un pincel, inclinando la superficie) Siqueiros podía ‘capturar’ la imagen y desarrollarla”. Jackson Pollock, citado en Steven Naifeh y Gregory White Smith, *Jackson Pollock*, Barcelona, Circe, 1991, (Woodward/White 1989), p.244.

“No trabajo a partir de dibujos, no convierto un apunte, un dibujo o un boceto en color en una pintura definitiva”. (...) Y en una nota sin fechar procedente de sus archivos que puede considerarse un manifiesto privado, Pollock subraya las palabras: “No a los bocetos”. Jackson Pollock, citado en Rosalind E. Krauss, “Una lectura abstracta de Jackson Pollock”, *La Originalidad de la Vanguardia y otros Mitos Modernos*, Madrid, Alianza Forma, 1996, pp.244,245.

487 La argumentación seguirá, en parte, la desarrollada por Donald Kuspit en su análisis psicoanalítico de la obra de Pollock.

propia fuerza imaginativa para vencer los numerosos e imprevisibles obstáculos. El nuevo papel del artista, el controvertido contexto en el que se encontraba y la literatura que los críticos hacían de su obra, será expresado por De Kooning en 1951 cuando escribe: “El arte no parece calmarme ni hacerme más puro. Me da la impresión de estar siempre envuelto en el melodrama de la vulgaridad... A algunos pintores, entre los que me incluyo, no les importa en qué silla están sentados. Ni siquiera tiene que ser cómoda. Están demasiado nerviosos como para averiguar dónde deben sentarse. No desean «asentar un estilo». Más bien, han descubierto que la pintura —cualquier clase de pintura, cualquier estilo pictórico— no es sólo eso, pintura, sino que hoy en día es, en realidad, una forma de vida, un estilo de vida, por así decir”⁴⁸⁸.

En consonancia con lo anteriormente expuesto, Danto afirma “Parecía que el futuro como artista e incluso la pregunta de si uno tenía un futuro como artista dependía de lo que se hacía en ese momento y lugar”⁴⁸⁹. En la lógica de la moda establecida por Baudelaire, unas tendencias dejarían paso a otras de apariencia novedosa, en una lógica de progreso en la que la pintura parecía tener que renovarse para adecuarse a la nueva representación de los valores asociados a la actualidad, en una inercia con la que parece garantizarse el cumplimiento del horizonte de expectativa en el futuro. Así, durante la década de los años cincuenta, coincidiendo con el triunfo internacional del expresionismo abstracto, una serie de artistas norteamericanos comenzaron a reivindicar una forma diferente de pintura primaria y diametralmente opuesta al carácter aleatorio y al enfoque subjetivo de aquél.

Si la abstracción expresionista proponía «simplemente» pintar, estos nuevos abstractos tratarán de trasladar este afán reduccionista –o abolicionista– del acto al resultado o, dicho de otro modo: propondrán *simplemente* pintura. (...) Sus orígenes habría que situarlos por un lado en las experiencias de Josef Albers, Max Bill –formados ambos en la Bauhaus– y Richard Lohse con el color, la geometría y la percepción, y sobre todo en la obra de pintores como Ad Reinhardt⁴⁹⁰, Morris Louis o Barnett Newman, que plantearon casi *desde* dentro una alternativa a los contenidos dramáticos y emocionales del expresionismo abstracto.⁴⁹¹

Irving Sandler señala el papel de Newman en este periodo:

Desde 1937, Pollock está intermitentemente bajo tratamiento psiquiátrico y es ocasionalmente hospitalizado. Su alcoholismo agudo es la manifestación de problemas más complejos. Su vida fue la de un hombre con problemas de control de los impulsos y una ansiedad casi insuperable. Aparentemente vive en una pauta de oscilación entre la exaltación –alcohólica– y la depresión a través de su vida. En sus exaltaciones, es provocador, violento, agresivo, destructivo, fanfarrón, arrogante, orgulloso y egocéntrico, un ególatra convencido de su genialidad. En sus depresiones, suave, tímido, indefenso, retraído, reservado, dependiente, dado a menospreciarse y dudar de su talento. Es un drama binario de hundimiento y entusiasmo, de inestabilidad absoluta. Parece estar en perpetuo proceso de derrumbamiento, desintegrándose y reintegrándose regularmente. Se le diagnostica tempranamente esquizofrenia, un tipo de psicosis, aunque esto no significa gran cosa, ya que era un diagnóstico estándar para la época”. Véase D. Kuspit: *Signos de Psique en el arte moderno y posmoderno*, op.cit., pp.155-171.

488 Irving Sandler: *El triunfo de la pintura norteamericana. Historia del expresionismo abstracto*, Madrid, Alianza Forma, 1996, p.153.

489 Arthur C. Danto: *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1999, p.132.

490 Ad Reinhardt hace una esclarecedora descripción de esta Abstracción postpictórica, a propósito de uno de sus cuadros: “Un lienzo cuadrado (neutro, sin forma) con el toque de pincel retocado para borrar el toque de pincel, de superficie mate, plana, pintada a mano alzada (sin barniz, sin textura, no lineal, sin contorno nítido, sin contorno impreciso) que no refleje el entorno, –una pintura pura, abstracta no objetiva, atemporal, sin espacio, sin cambio, sin referencia a ninguna otra cosa, desinteresada– un objeto consciente de sí mismo (nada inconsciente), ideal, trascendente, olvidado de todo lo que no es el arte”.

491 A. Aracil, D. Rodríguez: *El siglo XX: entre la muerte del arte y el arte moderno*, op.cit., p.408.

Para suplantar un arte de «ilusión purista», Newman propuso un arte de «idea pura» que se relaciona con el misterio de ser humano y de su condición trágica. Hacia 1948, había llegado a equiparar la idea pura con lo sublime y a pensar al igual que Edmund Burke, filósofo del Siglo XVIII, que aquella era incompatible con la belleza. Newman creía que las nociones de lo bello de la perfección y de la calidad –lo que él denominaba el ideal griego– estaban integradas en el arte europeo, incluido el arte moderno, y que la geometría de Mondrian era la culminación de la forma perfecta. Habría que renunciar a las nociones de lo bello si se quería sugerir lo sublime; esa elección afirmaba Newman, sólo fue entendida por algunos de sus contemporáneos americanos que se habían liberado de la cultura europea y de su preocupación por la belleza.⁴⁹²

Este nuevo escenario parecía formular una serie de interrogantes que el propio Newman expresaría en estos términos:

La pregunta que ahora se plantea es: si vivimos en una época sin ninguna leyenda o mito que pueda denominarse sublime, si nos negamos a admitir ninguna exaltación en las relaciones puras, si rehuimos vivir en lo abstracto, ¿cómo podemos estar creando un arte sublime? Estamos reafirmando el deseo natural del hombre por lo exaltado, por un interés por nuestras relaciones con las emociones absolutas. No necesitamos los accesorios obsoletos de una leyenda pasada de moda y anticuada... Estamos liberándonos de los impedimentos del recuerdo, la asociación, la nostalgia, la leyenda, el mito o lo que sea, que han sido los mecanismos de la pintura del occidente europeo. En lugar de construir *catedrales* a partir de Cristo, del hombre o de la “vida”, estamos construyéndolas a partir de nosotros mismos, de nuestros propios sentimientos. La imagen que producimos es la de una revelación evidente, real y concreta, que puede ser entendida por cualquiera que la contemple sin los nostálgicos anteojos de la historia.⁴⁹³

En este mismo sentido parecían dirigirse las obras de Rothko⁴⁹⁴, quien entre 1947 y 1948 manifestaba que para hacer un arte trascendental tendría el arte que desprenderse de lo familiar, de las imágenes e ideas y formas admitidas. Precisamente fueron los artistas Gottlieb y Rothko los que empezaron a pintar cuadros de inspiración mítica en 1942 y respecto de sus opiniones, en 1943, en una emisión de radio y en una carta enviada a *The New York Times* a la que se sumó Barnett Newman declaraban: “Para nosotros, el arte es una aventura hacia el interior de un mundo desconocido (...) de la imaginación que es libre para la fantasía y violentamente expuesta al sentido común (...) La noción de que no importa lo que uno pinte siempre que esté bien pintado está ampliamente aceptada entre los pintores. Ésta es la esencia del academicismo. Pero toda buena pintura trata sobre algo. Nosotros afirmamos que el tema es crucial”⁴⁹⁵.

492 I. Sandler: *El triunfo de la pintura norteamericana. Historia del expresionismo abstracto*, op.cit., p.176.

493 *Ibidem*, p.177. El repudio de Newman a la pintura Europea por alcanzar la forma perfecta, reconoce un enfoque alternativo en el Gótico y Barroco por el deseo de construir la forma en el que ésta puede ser informe.

494 A partir de 1947, Rothko cambió su estilo y comenzó a pintar grandes cuadros con capas finas de color. Al pasar los años la mayoría de sus composiciones tomaron la forma de dos rectángulos confrontados y con bordes desdibujados por veladuras. Al final de su vida sus cuadros son de tonalidades oscuras, con abundancia de marrones, violetas, granates y, sobre todo, negros. Corresponde a esta época la capilla de la familia Ménil, en Houston, un espacio de oración donde catorce cuadros cubren un espacio octogonal.

495 *Ibidem*, p.93.



Mark Rothko, Capilla de la familia M enil, encargada al artista en 1964, Houston.

En el ensayo de Clement Greenberg de 1960 *Modernist Painting*, el autor considera que la labor de un artista de su tiempo debía consistir en aprovechar las características formales de cada disciplina, rechazando las que no le eran propias, el espacio y la planimetría del soporte o las propiedades del color⁴⁹⁶, limitaciones que fueron el gran acierto, a juicio de Greenberg, de la pintura desde Manet. Cuatro años más tarde, en 1964, este crítico acu o el término *Abstracción Postpictórica* con motivo de una exposición en *Los Angeles Country Museum of Art* (L.A.C.M.A.), de la cual fue comisario, dada su reputación como defensor del arte abstracto

⁴⁹⁶ "En la pintura, por ejemplo, las cualidades inherentes al medio –que Greenberg identifica como color, bidimensionalidad, límites y escala– formaban la base para determinar la calidad de una obra. Las características consideradas extrínsecas, en particular las cualidades literarias o teatrales como la narratividad, el realismo, la descripción, el tema, o el drama, se despreciaban por ser impurezas nocivas". Brian Wallis, *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal, 2001, p.XI.

contemporáneo. Greenberg pudo ver que había un movimiento en pintura que derivaba del Expresionismo abstracto de los años 40 y 50, pero que, a diferencia de éste, se caracterizaba por su apertura en la composición, inclinada a dirigir el ojo más allá de los límites del lienzo, claridad lineal en cuanto a diseño, brillante en cuanto al color, carente de detalles e incidentes anónimos en cuanto a su ejecución, lo cual reflejaba el deseo del artista de dejar atrás el drama grandioso, la espiritualidad de cada cual y la biografía propias del Expresionismo abstracto, caracterizado además por sus densas superficies pictóricas. La Abstracción postpictórica⁴⁹⁷ trabajó en los terrenos del *reduccionismo* y la *especificidad* del medio pictórico. Su concentración en los problemas inmanentes de la propia pintura y su reducción de los elementos expresivos y de connotaciones sociales le convierten en expresión de la *autonomía* del arte, divorciada en sus contenidos del contexto histórico.



Frank Stella, Harran II, 1967, Polímero y pintura fluorescente sobre lienzo, 304,8 x 609,6 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

En la exposición *Post-painterly abstraction*, celebrada en Los Ángeles, fueron incluidos un gran número de artistas asociados con varias tendencias como la llamada *color field painting* (pintura de campo de color, influenciada por la obra de Barnett Newman), *hard-edge abstraction* (abstracción de borde duro) o *Washington Color School*. Entre los 31 autores que presentaban tres de sus obras realizadas entre 1960 y 1964 se encontraban Helen Frankenthaler, Ellsworth Kelly, Morris Louis, Kenneth Noland, Jules Olitski o Frank Stella.

⁴⁹⁷ El hecho de que el estilo conocido como Abstracción postpictórica sea precedido por el prefijo “post” en su segundo término implica, más allá de la conveniencia o de la mayor o menor fortuna de la denominación dada por Clement Greenberg, que este movimiento de neovanguardia sucede a otro, como es el Expresionismo abstracto también llamado Abstracción pictórica. Es el paso del Expresionismo abstracto o abstracción pictórica a la Abstracción postpictórica o abstracción fría. Para ello debemos acudir al teórico que acuñó el concepto de “pictórico” (*malerisch*) que no es otro que Heinrich Wölfflin, el teórico más importante del formalismo: “Se me considera el ‘formalista’ entre los historiadores del arte. Acepto el título como un título de honor, si es que significa que siempre he considerado que la primera tarea del historiador del arte es el análisis de la forma visible”. Heinrich Wölfflin: *Reflexiones sobre la historia del arte*, Barcelona, Península, 1988, p.11.



Kenneth Noland, *New day*, 1967, Polímero sintético sobre lienzo, 227 x 469,3, Whitney Museum of American Art, Nueva York.

En Stella y Noland la forma literal del soporte físico material, de su silueta, somete a la forma pintada, de ahí sus respectivos lienzos con formas que enfatizan el carácter objetual del cuadro. En otras palabras, esta modalidad e innovación formal identifica el formato del cuadro con la figura que aparece en su interior, como si lo importante no fuera el soporte sino la pintura. No es la pintura la que vive gracias al soporte. Tampoco se halla bajo la dictadura de éste. Aquí lo esencial es la pintura que se convierte en una estricta superficie bidimensional coloreada. Stella: “lo que usted ve es lo que ve”⁴⁹⁸.

Probablemente uno de los mayores precursores de la Abstracción postpictórica fue Ad Reinhard, quien en 1957, en su texto *Doce reglas para una nueva academia*⁴⁹⁹ aseveraba: “Cuanto menos piense un artista en términos

498 A. Martínez Muñoz: *De Andy Warhol a Cindy Sherman*, op.cit., p.63.

499 Las Seis Tradiciones a estudiar son:

“(1) el icono puro/ la imagen pura; (2) la perspectiva pura, la línea pura y la pincelada pura (3) el paisaje puro; (4) el retrato puro; (5) la naturaleza muerta pura; (6) la forma pura, el color puro y la monocromía pura. “Estudiarás diez mil pinturas y caminarás diez mil millas”. “Externamente, mantente lejos de todas las relaciones, y en tu interior no tengas anhelos en tu corazón”. “Los viejos puros de antaño dormían sin sueños y despertaban sin ansiedad”. Los Seis Cánones Generales o los Seis Noes para ser memorizados son: (1) No al realismo o existencialismo. “Cuando lo vulgar y los tópicos dominan, el espíritu se desploma”. (2) No al impresionismo. “El artista debe de una vez y para siempre emanciparse de la esclavitud de la apariencia”. “El ojo es una amenaza para una visión clara”. (3) No al expresionismo o surrealismo. “El ponerse al descubierto a sí mismo”, de modo autobiográfico o socialmente, “es obsceno”. (4) No al fauvismo, primitivismo, o arte bruto. “El arte comienza con el deshacerse de la naturaleza”. (5) No al constructivismo, escultura, plasticismo, o artes gráficas. No al collage, pasta, papel, arena, o cuerdas. “La escultura es un ejercicio muy mecánico que produce tanto sudor que, mezclándose con la arena, se convierte en lodo”. (6) No al “trompe-l’oeil”, la decoración de interiores, o la arquitectura. Las cualidades ordinarias y las sensibilidades comunes de estas actividades se encuentran fuera de arte libre e intelectual”.

Las Doce Reglas Técnicas a seguir (o cómo lograr Las Doce Cosas a Evitar) son las siguientes:

“1. Nada de textura. 2. Ni pincelada ni caligrafía. 3. Ni boceto ni dibujo. 4. Sin formas. 5. Sin diseño. 6. Sin colores. 7. No luz. 8. No espacio. 9. No tiempo. 10. Ni tamaño ni escala. 11. Sin movimiento 12. Ni objeto, ni sujeto, ni tema”. Simón Marchán Fiz: *Del arte*

no artísticos y cuanto menos explote las habilidades fáciles y comunes, más artista es. “Cuanto menos se manifieste un artista en su propia pintura, más puros y más claros sus objetivos”. Cuanto menos expuesta una pintura al público, mejor. “Menos es más”⁵⁰⁰. Nueve años después, en 1966, en una entrevista con Bruce Glaser, Ad Reinhardt aseveraba a propósito de sus *black paintings* “Estoy pintando las últimas pinturas que alguien puede hacer”⁵⁰¹ lo que vendría a completar el nihilismo en forma de manifiesto que representan las *Doce reglas para una nueva academia*⁵⁰², en un intento más de terminar con el cuadro.

De esta forma, en el nuevo arte americano parecía no tener cabida la figuración, a juicio de críticos como Greenberg, quien en 1939 justificaba la abstracción⁵⁰³ como históricamente inevitable y articulando de esta forma una línea historiográfica que otorgaba a esta corriente un análisis claramente glorificador. En este sentido, Greenberg expone:

La experiencia, y sólo la experiencia, me dice que la pintura y la escultura representacionales rara vez han superado un nivel mediocre en los últimos años, y que la mayor calidad gravita más y más hacia lo no representacional. Y no es que la mayor parte del reciente arte abstracto sea bueno; por el contrario, la

objetual al arte del concepto, Madrid, Akal, 1973.

El propio Worringer en *Abstracción y naturaleza*, y Kandinsky en su texto *De lo espiritual en el arte*, cinco décadas antes, habían apuntado en esta dirección de la autonomía del arte y sus respectivas críticas a la imitación. En este sentido Worringer expresa: “La esencia del arte isalpino consiste en que lo que tiene que decir no lo sabe expresar con medios puramente formales, sino que reduce esos medios a portadores de un contenido literario, extra estético, privándolos de esta suerte de su esencia más radical. Ya no habla la obra de arte un lenguaje acogido y comprendido exclusivamente por aquellos sentimientos estéticos claros, constantes y elementales, sino que se dirige a sentimientos estéticamente complicados, a ese complejo muy distinto de la vivencia anímica que cambia con cada persona y con cada época y que es tan ilimitable e inasible como el infinito mar de posibilidades subjetivas. Tal obra de arte ya no es, por lo tanto, accesible desde un punto de vista estético. Sólo se le puede abordar individualmente; por esto carece de efecto comunicable y no puede convertirse en objeto de un estudio estéticocientífico”. Wilhelm Worringer: *Abstracción y naturaleza*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1983, pp.44, 45.

En este fragmento de la tesis doctoral de Worringer, de 1906, existen numerosas analogías con el texto de Reinhardt. Kandinsky, por su parte, en una línea muy similar a Worringer en muchos aspectos sentencia: “La misma actitud habría que adoptar frente a la obra de arte y así conquistar el efecto directo y abstracto de la obra. Con el tiempo será posible hablar a través de medios puramente artísticos, será innecesario tomar prestadas formas del mundo externo”. Vasily Kandinsky: *De lo espiritual en el arte*, Barcelona, Labor, 1992, pp. 104, 105.

500 Véase A. Aracil, D. Rodríguez: *El siglo XX: entre la muerte del arte y el arte moderno*, op.cit., p.408.

501 “I’m merely making the last painting which anyone can make”, en Barbara Rose: *Art as art. The selected writings of Ad Reinhardt*, University of California Press, 1991, p.12. Traducción propia.

502 A las doce reglas propiamente dichas, seguían una serie de normas:

“Trabajar o no sin pensar se prohíben. No es un juego de ajedrez. Las regulaciones complementarias que deben seguirse son las siguientes: Ni caballete ni paleta. Mesas de trabajo bajas, planas, y fuertes son las que mejor funcionan. Los pinceles deben ser nuevos, estar limpios, ser planos, uniformes, de una pulgada de ancho, y fuertes. “Si el corazón está recto, el pincel es firme”. Sin ruido. “El pincel debe pasar por encima de la superficie ligera, suave” y silenciosamente. No frotar o raspar. La pintura debe ser permanente, libre de impurezas, mezclada y guardada en frascos. El olor debe ser “el puro de trementina, sin adulterar y recién destilado”. “La cola debe ser lo más clara y limpia posible”. El lienzo es mejor que la seda o el papel, y el lino es mejor que el algodón. No debe haber brillo en el acabado. El brillo refleja y se relaciona con el entorno cambiante. “Un cuadro se termina cuando todos los rastros de los medios utilizados para llevar a cabo la obra final han desaparecido”. El estudio debe tener un “techo impermeable”, de veinticinco pies de ancho y treinta pies de largo, con espacio adicional para almacenamiento y fregadero. Las pinturas se deben almacenar aparte y no permanecer constantemente a la vista. El techo debería tener doce pies de alto. El estudio debe estar separado del resto de la escuela. Los artistas plásticos deben tener una mente pura, “libre de toda pasión, mala voluntad y error”. La posición del artista plástico no es con las piernas cruzadas”.

503 Reinhardt se hizo miembro del grupo American Abstract Artists, dirigido por Holty, y se afilió a la Artists’ Union y al American Artists’ Congress, donde conoció a Stuart Davis. Las obras que realizó en aquella época, y que destruiría años más tarde, están llenas de referencias cubistas y de referencias a Mondrian, siguiendo la vía de la Abstracción Geométrica hacia la que le orientaba Schapiro. Los vínculos entre su trabajo y el de otros expresionistas abstractos, principalmente B. Newman y M. Rothko.

mayor parte es malo; pero esto no impide que lo mejor del arte abstracto sea también lo mejor del arte de nuestro tiempo. Y si lo abstracto es realmente empobrecimiento se ha convertido en necesario para el arte que importa.⁵⁰⁴

Por tanto, el arte abstracto se justifica como consecuencia de la determinación histórica, un hecho inevitable en el devenir⁵⁰⁵ de la cultura moderna que deja en los márgenes las prácticas artísticas figurativas que estaban en activo en aquéllos momentos, y abriéndose, a partir de la década de los cincuenta en Estados Unidos, la pugna que trae al presente la vieja *Querrela*, en la que se enfrentan el realismo y el expresionismo. En relación con este asunto Danto afirma:

(...) en los años cincuenta, y especialmente como consecuencia del inmenso éxito crítico del expresionismo abstracto, el tipo de arte del que Hopper era ejemplo estuvo en peligro de ser aplastado por un modernismo definido estrechamente en términos de abstracción. Lo que había sido una parte amenazaba convertirse en la totalidad. El futuro parecía desprotegido para el arte tal como Hopper y sus pares lo entendían. Esto definió su presente como un campo de batalla al estilo de las guerras del siglo XX.⁵⁰⁶

Además, desde la perspectiva greenberiana, el desarrollo del arte moderno se ha basado en una progresiva aceptación y autoconsciencia de estas condiciones, que definen el “medio”, oponiéndose a los planteamientos pictóricos tradicionales que se caracterizaron por la invisibilización de las mencionadas limitaciones, y donde los planteamientos realistas quedaban excluidos, casi de forma natural, de la lógica del devenir histórico:

Desde Giotto a Courbet, la primera tarea del pintor había sido excavar una ilusión de espacio tridimensional en una superficie plana. El observador miraba a través de esa superficie como a través del proscenio de un escenario. La modernidad ha disminuido la profundidad de ese escenario más y más hasta que hoy el telón de fondo ha llegado a coincidir con el de delante, y éste es el único sobre el que hoy puede trabajar el pintor.⁵⁰⁷

504 Clement Greenberg, “Abstracto y representacional”, *Arte y cultura. Ensayos críticos*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2002, p.157.

505 En este sentido, para Danto, en el siglo XIV se manifiesta el primer gran relato del arte en el texto de Vasari *Vidas de los más eminentes pintores, escultores y arquitectos*, con el que se asientan las bases de un periodo que abarca hasta inicios del siglo XX y en el que se reconoce la “conquista progresiva de la apariencias visuales” en una idea de progreso basado en el perfeccionamiento de las artes en pro de la mimesis. Será seguido, para dicho autor de una segunda etapa, denominada por él como “edad de los manifiestos”, momento en el que se desplaza la mimesis por la categoría de un estilo, donde “cada uno de esos manifiestos intentó encontrar una nueva definición filosófica del arte, así como lanzarse a capturar el arte en cuestión. Y porque hubo muchas definiciones en esa edad, fue inevitable que insistieran en un cierto dogmatismo e intolerancia.” En este punto se iniciaría la era posthistórica caracterizada por el pluralismo, que acaba con la lógica de progreso y oposición de las diversas opciones estilísticas que habían marcado el desarrollo anterior del arte. Según Danto, estos tres periodos, corresponderían al desarrollo histórico propuesto por Hegel en sus *Lecciones sobre Filosofía de la Historia Universal*. “Es absolutamente sorprendente que esa periodización tripartita corresponda, casi perturbadoramente, a la estupenda narrativa política de Hegel, en la cual, primero uno era libre, después sólo algunos eran libres, para finalmente, en nuestra propia era, todos somos libres. En nuestra narrativa, al principio sólo la mimesis era arte, después varias cosas fueron arte pero cada una trató de extinguir a sus competidoras, y finalmente, se volvió claro que no constreñimientos filosóficos o estilísticos. La obra de arte no tiene que ser de un modo especial. Y éste es el presente y, como dije, el momento final de la narrativa maestra. Es el fin del relato.” A. C. Danto: *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, op.cit., pp.66, 67.

506 *Ibidem*, pp.133, 134.

507 C. Greenberg: “Abstracto y representacional”, op.cit., p.158.

Así, la pintura realista parecía estar pasando sus horas más bajas desde que la historiografía hegeliana decimonónica la hubiera encumbrado, como culminación del desarrollo artístico occidental. Paradójicamente, en la misma lógica de progreso por la que había ocupado un papel hegemónico. No obstante, el mecanismo de la inexorable obsolescencia de cualquier posición estética terminaría afectando al expresionismo abstracto, cuyos planteamientos fueron sometidos a un duro examen crítico a partir de la década de los setenta.

El desenlace del litigio, aclara Danto, entre figuración y abstracción se atenuó en la década de los sesenta por causas externas al mismo. Así: “La causa del cambio, desde mi punto de vista, fue la emergencia de algo que fue infortunadamente llamado arte pop (...)”⁵⁰⁸. Movimiento que hundirá sus raíces en Inglaterra a comienzos de los años cincuenta: “La célula del «pop» de élite es el grupo independiente (IG) del Instituto de Arte Contemporáneo de Londres, fundado en 1952 y del que destacó R. Hamilton”⁵⁰⁹, y su consagración como fenómeno genuinamente americano será en torno al año 1962 a tenor de la difusión y promoción de dicha tendencia por parte de galeristas, coleccionistas e instituciones⁵¹⁰. Sobre los antecedentes de este movimiento Simón Marchán Fiz señala algunos autores en los que mediante el empleo de determinadas técnicas, o corrientes estilísticas, parecen anticiparse a lo que este movimiento posteriormente llevaría como signo propio:

Históricamente encontramos algunos antecedentes en obras de Boccioni, Severini, Carrá. El Dadaísmo de Marcel Duchamp –«ready made»-, Picabia, Schwitters, los fotomontajes de Heartfield y otros son considerados como precedentes inmediatos. Se tropieza con algunos ejemplos en la «nueva objetividad» alemana o en el surrealismo, así como en la propia tradición americana de los años veinte: G. Murphy, Ch. Demuth, Ch. Sheeler, etc.⁵¹¹

Benjamin H. D. Buchloh, en su libro *Formalismo e historicidad*, en referencia al arte Pop, señalará explícitamente dos hechos que son trascendentales para su surgimiento y una importante aportación en torno al discurso de la desaparición del cuadro. Así, el primero de ellos se refiere a la propuesta de Rauschenberg cuando se hizo con un dibujo de Willem de Kooning, a quien informó de su intención de borrarlo y convertirlo en el tema de una nueva obra que iba a realizar. El proceso de borrado dejó algunos restos de lápiz y la huella de las líneas dibujadas como pistas para el reconocimiento visual. Después se enmarcó el dibujo en un marco de oro, y una placa metálica adosada al marco lo identificaba como una obra de Robert Rauschenberg titulada *Dibujo de De Kooning borrado*, fechada en 1953. Buchloh indica sobre la obra:

En pleno apogeo del expresionismo abstracto y de su reinado artístico, este episodio se percibió como la sublimación de un asalto patricida por parte del alumno más aventajado de la nueva generación de artistas.

508 *Ibidem*, p.135.

509 S. Marchán Fiz: *Del arte objetual al arte del concepto*, op.cit., p.34.

510 La consolidación del pop en los circuitos profesionales expositivos vendrá promovida, en sus inicios en 1961, por las galerías Green y Leo Castelli, así como por la adquisición de obras del coleccionista R. Scull y la exposición *Art of Assemblage*. Un año después, en 1962 las revistas *Time*, *Life* y *Newseek* dedican sendas portadas al arte pop, y se organizan las exposiciones *The New painting of common objects*, en el Museo de Pasadena, y la Galería Sidney Janis inaugura *New Realists*. No obstante, su consagración institucional llegará en 1964, con el premio otorgado a R. Rauschenberg en la Bienal de Venecia, al que cuatro años más tarde se sumaría el reconocimiento de la 4 Documenta de Kassel; en 1969, en la Hayward Gallery de Londres, obtiene un claro reconocimiento. Véase *Ibidem*.

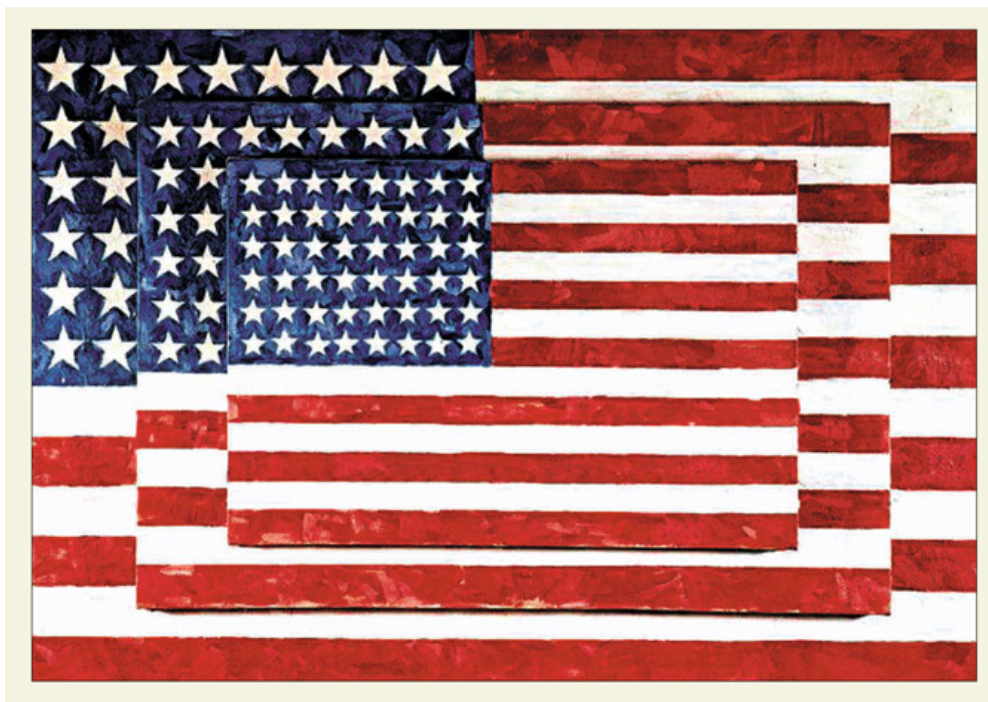
511 *Ibidem*, p.33.

Hoy, en cambio, cabe considerarlo como uno de los primeros ejemplos de alegoría en el arte de la etapa inmediatamente posterior a la Escuela de Nueva York. Los métodos empleados-apropiación, vaciado de la imagen confiscada, elaboración de un segundo texto que duplica o se superpone al texto visual previo y desplazamiento de la atención y la interpretación hacia el dispositivo de enmarcado- nos permiten reconocer su carácter alegórico.⁵¹²



Robert Rauschenberg, *Dibujo borrado de De Kooning*, 1953, intervención sobre un dibujo de Willem De Kooning.

⁵¹² Benjamin H. D. Buchloh: *Formalismo e historicidad*, Madrid, Akal, 2004, p.93.



Jasper Johns, *Three Flags*, 1958, Encáustica sobre lienzo, 76,5 x 116 cm, Whitney Museum of American Art, Nueva York.

En relación con el segundo de los hechos, Buchloh se refiere a la *Bandera* de Jasper Johns, de 1955, que en su opinión no sólo señala el comienzo de la recepción de Duchamp por parte del arte estadounidense y, con ella, los inicios del arte pop, sino que constituye, en rigor, la primera utilización de un método pictórico desconocido hasta entonces en la pintura de la Escuela de Nueva York. Para el crítico, es la apropiación de un objeto/imagen cuyos aspectos estructurales, compositivos y cromáticos determinarán los procesos de toma de decisión del pintor durante la ejecución del cuadro. De esta forma, la rígida estructura icónica funciona como plantilla o dispositivo de enmarcado que reúne dos discursos aparentemente excluyentes, el del arte académico y el de la cultura de masas, dándose la paradoja de que su unión revela aún más el abismo que existe entre ambos. Indica al respecto:

A partir de los años cincuenta, la posición del arte pop americano quedó definida por unos modos de apropiación comedidos y bien equilibrados, así como por una síntesis lograda de radicalismo y convencionalismo. Su programa se basaba en la reconciliación liberal y el manejo exitoso del conflicto existente entre práctica individual y producción colectiva, entre las imágenes producidas en masa de la baja cultura y el icono de la individualidad que se esconde tras cualquier cuadro. Éste es el secreto del éxito de público del arte pop.⁵¹³

513 Ibidem.

En opinión de Foster:

Nuestros dos modelos básicos de representación apenas comprenden lo esencial de esta genealogía pop: que las imágenes están atadas a referente, a temas iconográficos o cosas reales del mundo, o bien, alternativamente, que lo que todas las imágenes pueden hacer es representar otras imágenes, que todas las formas de la representación (incluido el realismo) son códigos autorreferenciales. (...) Esta reductora disyunción constriñe tales lecturas de este arte, especialmente en el caso del pop (...).⁵¹⁴

Para Roland Barthes en «Esa antigualla del arte», lo que el arte pop pretende es «es desimbolizar el objeto», sacar a la imagen de cualquier significado profundo a la superficie «simulacral». Para Barthes en ese proceso el autor queda también liberado. El artista no se queda detrás de su obra y él mismo carece de profundidad: es meramente la superficie de sus cuadros, sin ningún significado, ninguna intención, en ninguna parte. Según Foster: “Con variaciones, esta lectura simulacral de Warhol la realizan también Michel Foucault, Gilles Deleuze y Jean Baudrillard, para los cuales la profundidad referencial y la interioridad subjetiva son también víctimas de la superficialidad absoluta del pop”⁵¹⁵. No obstante, para Baudrillard el arte pop no debe confundirse con la esencia de lo banal o de lo cotidiano, dado que por mucho que se intente desacralizar el objeto artístico, llámese cuadro, este hecho se traduce como imposible dado que lo primordial son las estructuras donde se produce la cultura:

(...) no hay esencia de lo cotidiano, de lo banal y, por lo tanto, no hay arte de lo cotidiano: es una aporía mística. Si Warhol (y otros) creen que lo hay, es porque abusan del carácter mismo del arte y del acto artístico, lo cual no es nada raro entre los artistas. Por lo demás, se advierte la misma nostalgia mística en el nivel del acto, del gesto productor: «Querría ser una máquina», dice Warhol quien pinta, en efecto, en planchas, por serigrafías etc. Ahora bien, en el arte no hay peor orgullo que el de adoptar la postura maquinal -ni mayor afectación para quien goza, lo quiera o no lo quiera, de la condición de creador- que entregarse al automatismo serial. Sin embargo, nadie podría acusar a Warhol ni a los artistas *pop* de mala fe: su exigencia lógica se topa con una jerarquía sociológica y cultural del arte contra la cual no pueden hacer nada. Lo que traduce su ideología es precisamente esa impotencia. Cuando intentan desacralizar su práctica, la sociedad los sacraliza aún más. Y entonces resulta que su intento -por radical que sea- de secularizar el arte, en sus temas y en su práctica, termina siendo una exaltación y una evidencia nunca vista de lo sagrado en el arte. Sencillamente, los *pop* olvidan que para que el cuadro deje de ser un supersigno sagrado (objeto único, firma, objeto de un tráfico noble y mágico) no basta con el contenido ni con las intenciones del autor: lo decisivo son las estructuras de producción de la cultura.⁵¹⁶

⁵¹⁴ H. Foster: *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, op.cit., p.130.

⁵¹⁵ *Ibidem*.

⁵¹⁶ Jean Baudrillard: *La sociedad de consumo: Sus mitos, sus estructuras*, Madrid, Siglo XXI, 2009, p.140.

“El pop es un arte cool: no exige éxtasis estético ni la participación afectiva o simbólica (*deep involment*), sino que apunta a una especie de *abstract involvement*, de «curiosidad instrumental», sentimiento que tiene mucho de curiosidad infantil, (...) El arte pop puede verse también como las imágenes de Epinal o como un Libro de Horas del consumo, pero que pone en juego, sobre todo, los reflejos intelectuales de decodificación, de desciframiento, etc a los que acabamos de referirnos. Para decirlo en pocas palabras: el Pop Art no es un arte popular, pues el *ethos* cultural popular (si es que existe) estriba precisamente en un realismo sin ambigüedad, en la narración lineal (y no en la repetición o la difracción de niveles), en la alegoría y lo decorativo (dos categorías que remiten a algo esencial «diferente» de lo que propone el Pop Art) (...) El Pop Art sólo puede entenderse como un arte «figurativo» en un nivel verdaderamente rudimentario”.

Para Foster “En Warhol se ponen en juego diferentes clases de repetición: repeticiones que se fijan en lo real traumático, que lo tamizan, que lo producen. Y esta multiplicidad contribuye a la paradoja no sólo de imágenes que son a la vez afectivas y desafectas, sino también de espectadores que no son ni integrados (lo cual es el ideal de la estética más moderna: el sujeto compuesto en la contemplación) ni disueltos (lo cual es el efecto de gran parte de la cultura popular: el sujeto entregado a las intensidades esquizo del signo-mercancía)”⁵¹⁷.

Por su parte, Danto afirma que a partir del pop se inaugura un período nuevo posthistórico donde se disuelven las contradicciones del pasado con la ruptura del marco excluyente definido por la Modernidad:

Para mí, a través del pop, el arte mostró cuál era la filosófica natural sobre el arte. Era ésta; ¿qué diferencia una obra de arte de algo que no es una obra de arte si, de hecho, lucen exactamente semejantes? (...) Me pareció que si el problema filosófico del arte había sido aclarado desde dentro de la historia del arte, entonces esa historia había llegado a un final. La historia del arte occidental se divide en dos episodios principales, lo que llamé el episodio Vasari y lo que llamé episodio Greenberg. Ambos son progresivos. Vasari, construyendo el arte como representacional, lo concibe como buscando a través del tiempo mejorar en «la conquista de las apariencias visuales». Esa narrativa finalizó para la pintura cuando las pinturas en movimiento probaron ser sobradamente mejores para retratar la realidad de lo que podía hacerlo la pintura. El modernismo empezó preguntándose qué debería hacer la pintura a la luz de esto. Y empezó a ensayar su propia identidad. Greenberg definió la nueva narrativa en términos de un ascenso a las condiciones indistinguibles del arte, específicamente lo que diferencia al arte de la pintura de cualquier otro arte, y lo encontró en las condiciones materiales del medio. La narrativa de Greenberg es muy profunda, pero llega al final con el pop, sobre el que nunca fue capaz de escribir sino desdeñosamente. Llegó a un final cuando el arte llegó a un final, cuando el arte, tal como era, reconoció que la obra de arte no tenía que ser de ninguna manera especial.⁵¹⁸

En el contexto de la idea de pluralismo, aquél arte que había sido desestimado por no ajustarse estilísticamente al progreso artístico puede ser reivindicado. En este sentido, vuelve a adoptar un concepto de cuño hegeliano como el de «fuera del linde de la historia» para designar aquellos movimientos que, como el surrealismo, no se acomodan a la lógica historicista de Greenberg, quien lo consideraba fuera de la lógica del progreso artístico. De este modo “Parte de lo que el «fin del arte» significa es una legitimación de aquello que ha permanecido más allá de los límites, donde la verdadera idea de límite —una muralla— es excluyente (...)”⁵¹⁹. Con el *fin del arte* quiere decir que el marco excluyente del historicismo ha terminado y los conflictos y querellas por la hegemonía han quedado superados por el acceso a un nuevo espacio para la libertad artística:

Decir que la historia terminó es decir que ya no existe un linde de la historia para que las obras de arte queden fuera de ella. Todo es posible. Todo puede ser arte. Y, porque la presente situación no está esencialmente estructurada, ya no podemos adaptarla a una narrativa maestra. Greenberg está en lo cierto: nada ha pasado en treinta años. Pero la situación está lejos de ser deprimente como implica el grito «¡Decadencia!» de Greenberg. Más bien, inaugura la época de mayor libertad que el arte ha conocido.⁵²⁰

517 H. Foster: *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, op.cit., p.140.

518 A. C. Danto: *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, op.cit., pp.138, 139.

519 *Ibidem*, p.31.

520 *Ibidem*, p.127.

No obstante, lo que Danto obvia en su análisis es la lectura de los movimientos de vanguardia, como el surrealismo o el dadaísmo, como agentes de ruptura con la lógica de progreso artístico a favor de la disolución del arte en la praxis vital, como ya ha sido señalado anteriormente.

3.3. El cuadro en la era del pluralismo

Danto encuentra el momento fundacional de la era del pluralismo⁵²¹ en la aparición en la escena artística, en 1965, de la *Brillo Box* de Andy Warhol⁵²², interpretándolo como un devenir de un tiempo inevitable y necesario en el desarrollo histórico en el que se expresa el proceso hacia una libertad total y, por tanto, inaugurando la posthistoria, cuya condición vendrá determinada por el pluralismo una vez superada la confrontación propia de la edad de los manifiestos y en la que se da por clausurado todo propósito de exclusión:

Esto es lo que quiero decir con el fin del arte⁵²³. Significa el fin de cierta narrativa que se ha desplegado en la historia del arte durante siglos, y que ha alcanzado su fin al liberarse de los conflictos de una clase inevitable en la edad de los manifiestos. Por supuesto, hay dos maneras de liberarse de conflictos. Una manera es eliminar todo lo que no se ajusta a nuestro manifiesto. Políticamente, esto toma forma de purga étnica. (...) La otra manera es vivir juntos sin necesidad de discriminarse (...) La crítica moral sobrevive en la era del multiculturalismo, como la crítica de arte sobrevive en la era del pluralismo.⁵²⁴

Danto señala el fin de las vanguardias artísticas, denominadas por el mismo como “edad de los manifiestos”, inaugurando la era del pluralismo. Sin embargo, el uso intencionado que se hizo de las vanguardias históricas será señalado por Bürger, para el que el destino de los movimientos más radicales está en gran parte ligado al suministro de coartadas estéticas e ideológicas de las neovanguardias más comerciales de los años cincuenta y sesenta y, desde luego, hasta cierto punto la ausencia de una perspectiva política en movimientos artísticos que como el expresionismo abstracto o el arte pop, operaron con una función completamente distinta en Estados

521 Inspirada en la lógica hegeliana de la historia, y que se orienta a la legitimación de su tiempo y cultura, en el caso de Hegel la Alemania decimonónica y en el de Danto la escena pop estadounidense de los años sesenta.

522 En 1964, junto a otros artistas que tenían una orientación similar a la suya, Warhol participó en Nueva York en la exposición *The American Supermarket*, en la que fueron mostrados “productos”, como conservas y cortes de carne, fabricados por los expositores. Poco después, en su segunda muestra individual en Nueva York, Warhol presentó objetos tridimensionales con motivos relacionados a marcas comerciales, lo que resultó en cajas de copos de cereales Kellogg’s, ketchup Heinz, conservas de frutas Del Monte, y esponjas de metal Brillo. Warhol no mostró las cajas de cartón de los distintos productos, sino que confeccionó prismas de madera de dimensiones similares, sobre las que, utilizando medios fotográficos de reproducción, fueron serigrafiados con color acrílico los motivos originales. Debido a varias razones, las cajas de Brillo de mayor tamaño (50x50x38 cm.) fueron las que adquirieron mayor notoriedad, y por lo tanto las más reproducidas. Las descripciones del envase (“24 paquetes gigantes”, “esponjas con jabón resistentes al óxido”, “saca brillo al aluminio rápidamente”) muestran el carácter cotidiano, e incluso banal, del motivo, lejos de una elección basada en motivos estéticos.

523 “Mi propia respuesta al neoexpresionismo fue extremadamente escéptica. No creí que fuera la repetición de una época anterior del arte norteamericano o que la Historia hubiera dado marcha atrás en el sentido de que la historia del arte y la historia de la pintura fueran la misma. (...) «no eran lo que se supuso que pasaría a continuación». Eso llevaba a preguntarse qué pasaría a continuación. La respuesta a esa pregunta, como yo la veía, era que no se suponía que pasara nada a continuación porque la narrativa donde serían mandadas las etapas siguientes había llegado a su fin con lo que llamé «el fin del arte». A. C. Danto: *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, op.cit., p.152.

524 *Ibidem*, p.58.

Unidos, país donde la rebelión contra una herencia cultural burguesa no habría tenido lugar en términos políticos ni artísticos, dado que en Estados Unidos, a diferencia de Europa, la herencia artística y literaria no jugó nunca un papel central en la legitimación de la dominación burguesa. En este sentido, Huyssen expresa:

La obsolescencia de las técnicas vanguardistas de shock –dadaistas, constructivistas o surrealistas- es hoy absolutamente evidente. (...) El exceso de información, crítica o no, termina convirtiéndose en ruido. No solamente es la vanguardia algo que pertenece al pasado, sino que además resulta inútil resucitarla, cualquiera sea la excusa para hacerlo. Sus invenciones y técnicas artísticas han sido absorbidas y capturadas por la cultura de masas occidental en todas sus formas, desde el cine de Hollywood, la televisión, la publicidad, el diseño industrial y la arquitectura hasta la estetización de la tecnología y la estética del consumo. El legítimo lugar de una vanguardia cultural que sostuvo alguna vez la esperanza utópica en una cultura de masas liberadora bajo el socialismo ha sido apropiado por una cultura de masas mediada y sostenida por industrias e instituciones.⁵²⁵

En una línea de pensamiento muy similar, la construcción de la crítica a la neovanguardia será calificada por Bürger como falsa superación del concepto del arte como institución, adoptando los argumentos de Marx en relación con la repetición de los fenómenos históricos que el filósofo recoge en *El 18 Brumario de Luis Bonaparte* de 1852: “Hegel dice en alguna parte que todos los grandes hechos y personajes de la historia universal aparecen, como si dijéramos, dos veces. Pero se olvidó de agregar: una vez como tragedia y la otra como farsa”⁵²⁶. El falseamiento de los procedimientos iniciados en la vanguardia, en esta reedición, orbita en la imposibilidad de superación de la condición de autonomía en el ámbito de la sociedad burguesa, una vez fracasada la intención vanguardista de reconducción del arte hacia la praxis vital, a menos que se produzca ésta como simulacro que, sostiene Bürger, es lo que sucede con la neovanguardia. En este sentido, expresa el falseamiento de la actitud de protesta de estas posiciones que contribuyen a la deificación de la genuina provocación vanguardista, cómplice con el sistema comercial e institucional del arte, insertas en la lógica de la industria cultural:

Los *ready mades* de Duchamp no son obras de arte, sino manifestaciones. (...) Cuando un artista de hoy firma y exhibe un tubo de estufa, ya no está denunciando el mercado del arte, sino sometiendo a él; no destruye el concepto de creación individual, sino que lo confirma. La razón de esto hay que buscarla en el fracaso de la intención vanguardista de superar el arte. Cuando la protesta de la vanguardia histórica contra la institución arte ha llegado a considerarse *como arte*, la actitud de protesta de la neovanguardia ha de ser inauténtica. De ahí la impresión de industria del arte que las obras neovanguardistas provocan con frecuencia.⁵²⁷

En este escenario, Bürger plantea que:

Las intenciones de los movimientos históricos de vanguardia se cumplen en la sociedad del capitalismo tardío como una advertencia funesta. Debemos preguntarnos, desde la experiencia de la falsa superación, si es deseable, en realidad, una superación del status de autonomía del arte, si la distancia del arte respecto a la praxis vital no es garantía de libertad de movimientos en el seno de la cual se pueden pensar alternativas a la situación actual.⁵²⁸

525 A. Huyssen: *Después de la gran división*, p.38, 39.

526 Karl Marx: *El 18 Brumario de Luis Bonaparte*, Madrid, Fundación Federico Engels, 1869, p.13.

527 *Ibidem*, p.107.

528 *Ibidem*, p.110.

No obstante, Foster critica el planteamiento de Bürger sobre la neovanguardia, aduciendo que la postura de este último está atravesada por el *pathos* melancólico característico de la Escuela de Frankfurt, asociado con el fracaso del proyecto de la vanguardia y por una actitud cínica en relación con el presente de la que se infiere una conclusión que "(...) es histórica, política y éticamente *errónea*"⁵²⁹.

Sin embargo, a la hora de explicar el fracaso de la vanguardia, para Foster es importante aclarar dos presupuestos: el valor del constructo de la vanguardia y la necesidad de nuevas narraciones de su historia "(...) que compliquen su pasado y den apoyo a su futuro"⁵³⁰. De esta forma, si para Bürger hacer historia de una manera marxista parte de la premisa de que existe una conexión entre el desarrollo de un objeto y la posibilidad de su cognición, lo que le permite hacer un desarrollo de arte en tres estadios dentro de la historia⁵³¹, para Foster este evolucionismo residual tiene efectos problemáticos, dado que Bürger cita sin comentar a los *Grundrisse*⁵³², en las que Marx considera que sus intuiciones fundamentales no podían haberse articulado hasta su propia época, la era de una burguesía avanzada: "En la anatomía del hombre está la clave para la anatomía del mono. Los indicios de un desarrollo superior en las especies animales inferiores sólo pueden comprenderse cuando el mismo desarrollo superior ya es conocido. La economía burguesa suministra, por consiguiente, la clave de la antigua"⁵³³.

De tal modo que, para Foster, la analogía realizada por Marx en la evolución socioeconómica y anatómica es elocuente, dado que ilustra el desarrollo como recapitulación, formando parte de la ideología de su tiempo, naturalizándolo. En este sentido el crítico enuncia:

Junto con una tendencia a tomar en serio la retórica vanguardista de ruptura, este evolucionismo residual lleva a Bürger a presentar la historia como a la vez *puntual* y *final*. Así, para él una obra de arte, un deslizamiento en la estética, ocurre toda a la vez, enteramente significativa en su primer momento de aparición, y ocurre de una vez por todas, de modo que cualquier elaboración no puede ser sino un ensayo. Esta concepción de la historia como puntual y final subyace a su narración de la vanguardia histórica como puro origen y de la neovanguardia como repetición espúrea.⁵³⁴

De tal forma que para Bürger los *neoreadymades* y los *neocollages* no hacen sino convertir lo antiestético en artístico, lo transgresor en institucional, subvertir sus propios principios, convertidos en mercancía artística y, por tanto, suponen el fracaso de la vanguardia y las neovanguardias. Para Foster, nos lanzan a un estado de irrelevancia pluralista, donde ningún movimiento en las artes hoy en día se puede legítimamente afirmar que es históricamente más avanzado, en cuanto arte, que otro. Además, para Foster, Bürger pasa por alto por un lado, la auténtica lección de la vanguardia, la historicidad de todo el arte, incluido el contemporáneo y tampoco

529 H. Foster, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, op.cit., p.16.

530 *Ibidem*, p.7.

531 El primero data de finales del XVIII, cuando la estética de la Ilustración proclama como idea la autonomía del arte. El segundo de finales del XIX cuando esta autonomía se convierte en el propio asunto del arte, arte que no sólo aspira a la forma abstracta, sino a un apartamiento estético del mundo, y un tercer estadio lo sitúa a comienzos del XX, cuando este apartamiento estético es atacado por la vanguardia histórica. Para Foster, Bürger no podía concebirlo de otro modo dada su estricta lectura de la conexión marxista entre objeto y entendimiento.

532 Notas preparatorias de *El Capital* de 1858.

533 Karl Marx: *Líneas fundamentales de la crítica de la economía política (Grundrisse)*, Primera parte, Madrid, Crítica, 1977, p.29.

534 H. Foster: *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, op.cit., p.12.

tiene en cuenta que el reconocimiento de la convención no tiene por qué resultar en la simultaneidad de lo radicalmente dispar, sino que puede inspirar un sentido de lo radicalmente necesario. Y, por otro, que más que invertir la crítica de preguerra de la institución arte, la neovanguardia ha contribuido a ampliarla y, con ello, se obvia que la neovanguardia ha producido nuevas experiencias estéticas, conexiones cognitivas e intervenciones políticas, y que estas aperturas pueden construir *otro* criterio por el cual hoy en día el arte puede afirmar que es avanzado. Para Foster, esto le llevaría a plantear su tesis de que con la neovanguardia se comprendiera —el autor puntualiza que no se debe confundirse con completarla— por primera vez la vanguardia histórica.

En opinión de Foster, Bürger toma al pie de la letra la romántica retórica de ruptura y revolución vanguardista, pasando por alto “(...) su dimensión *mimética*, por la que la vanguardia mimetiza el mundo degradado de la modernidad capitalista a fin de no adherirse a ella, sino burlarse (como en el dadá de Colonia) (...) [y] su dimensión *utópica*, por la cual la vanguardia propone no tanto lo que puede ser cuanto lo que *no puede ser*: de nuevo como crítica de lo que es (como en de Stijl)”⁵³⁵. Para Foster hablar de la vanguardia en estos términos de retórica es situar sus ataques como a la vez contextuales y performativos, dado que en esa relación retórica es donde se sitúa la ruptura y revolución vanguardista:

Contextuales por cuanto el nihilismo de cabaret de la rama zuriquesa de dadá elaboró críticamente el nihilismo de la Primera Guerra Mundial, o el anarquismo estético de la rama berlinesa de dadá elaboró críticamente el anarquismo de un país militarmente derrotado y políticamente desgarrado. Y *performativos* en el sentido de que estos ataques al arte fueron sostenidos, necesariamente, en relación con sus lenguajes, instituciones y estructuras de significación, expectación y recepción.⁵³⁶

Formulación que entronca con la aguda crítica del proyecto vanguardista asociada a Jürgen Habermas, para el que la vanguardia no solo fracasó, sino que siempre fue falsa, y que tachará de experimento absurdo, sin ningún efecto emancipatorio, llegando en el caso de B. Lindner a expresar que, incluso se llegó a producir el fenómeno inverso en el mismo nivel ideológico. No obstante para los artistas de vanguardia el objetivo no es ni una negación abstracta del arte ni una reconciliación romántica con la vida, sino un continuo examen de las convenciones de ambos. En este sentido indica Foster: “Así, más que falsa, circular y si no afirmativa, en el mejor de los casos la práctica vanguardista es contradictoria, móvil cuando no diabólica. Lo mismo es cierto de la práctica neovanguardista en el mejor de los casos (...)”⁵³⁷.

En su crítica a la vanguardia y al desfundamento de la misma, este autor señalará a los tres cuadros de colores primarios de Rodchenko y el enunciado de aquél sobre el fin de la pintura, en 1939:

Aquí Rodchenko declara el *fin* de la pintura, pero lo que demuestra es la *convencionalidad* de la pintura: que podría delimitarse a los colores primarios en lienzos discretos en su contexto artístico-político con sus permisos y presiones específicos; ésta es la matización crucial. Y *nada explícito se demuestra sobre la institución del arte*. Obviamente convención e institución no pueden separarse, pero no son idénticas. Por un lado, la institución del arte no rige totalmente las convenciones estéticas (esto es demasiado determinista);

535 Ibidem, p.17.

536 Ibidem, pp.17, 18.

537 Ibidem, p.18.

por otro, estas convenciones no comprenden totalmente la institución del arte (esto es demasiado formalista). En otras palabras, la institución del arte puede *enmarcar* las convenciones estéticas, pero no las *constituye*. Esta diferencia heurística puede ayudarnos a distinguir los acentos de las vanguardias históricas y las neovanguardias: si la vanguardia histórica se centra en lo convencional, la neovanguardia se centra en lo institucional.⁵³⁸

Así, la continuidad de la lógica vanguardista defendida por Foster estaría fuertemente vinculada a la *querrela* de la que había sido protagonista en la década de los ochenta, en relación con la postmodernidad estética, que enfrentó dos acepciones contrarias del concepto y que fueron categorizadas por el propio Foster como neoconservadora y postestructuralista, ubicándose en el contexto más amplio del litigio entre la modernidad y la postmodernidad. Foster toma partido por las posiciones de la postmodernidad postestructuralista, frente a la neoconservadora cuyas posiciones estéticas se concretarán en el neoexpresionismo de aquellos años. También sostiene, volviendo a su crítica a Bürger, que precisamente las posiciones que dan por terminada la vanguardia favorecen la aparición del esquema pluralista objeto de su rechazo, de tal forma que para Bürger: “Los movimientos de vanguardia han transformado la sucesión histórica de procedimientos y estilos en una simultaneidad de lo radicalmente diverso. La consecuencia de ello es que ningún movimiento artístico puede ya hoy alzarse con la pretensión de ocupar, *como arte*, un lugar históricamente superior al de otro movimiento”⁵³⁹.

No obstante, el conflicto en torno al pluralismo hunde sus raíces en otra polémica de orden historiográfico, con el concepto hegeliano de historia como telón de fondo, aparecida en la década de los ochenta sobre el fin de la historia y, por extensión, del final del arte. De esta forma, desde mediados de la década de los ochenta, Danto identificó la aparición del espacio pluralista dentro del contexto del final del arte y el advenimiento de una época posthistórica en la que cualquier arte venidero debería crearse sin el beneficio de fortalecer ningún tipo de narrativa en la que pudiera ser considerado como su etapa siguiente. Lo que había llegado a su final era esa narrativa, pero no el tema de la narrativa, momento en el que, para dicho autor, “emergió la verdadera forma de la pregunta: «Qué es arte»”⁵⁴⁰.

Para dar respuesta a dicha pregunta, Danto enuncia como principio argumental de su discurso en torno al pluralismo el fin de los estilos, asunto que enuncia en los términos:

(...) una señal de que el arte terminó es la de que ya no existe una estructura objetiva para definir un estilo, o, si se prefiere, que debe haber una estructura histórica objetiva en la cual *todo es posible*. Si todo es posible, nada está históricamente mandado: por decir así, una cosa es tan buena como otra. Y en mi punto de vista ésta es la condición objetiva del arte posthistórico. No hay nada que reemplazar: uno puede, volviendo a la frase de Warhol, ser un expresionista abstracto, o un artista pop, o un realista, o cualquier otra cosa. Y ésta es aproximadamente la condición del fin de la historia descrita por Marx y Engels en *La ideología alemana*.⁵⁴¹

Sin embargo, para Donald Kuspit el fin del arte llegó a su clausura por la pérdida de su carga estética,

⁵³⁸ *Ibidem*, p.19.

⁵³⁹ P. Bürger: *Teoría de la vanguardia*, *op.cit.*, pp.123, 124.

⁵⁴⁰ A. C. Danto: *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, *op.cit.*, p.66.

⁵⁴¹ *Ibidem*, p.64.

convirtiéndose en postarte y situando el origen de la desvalorización de lo estético en las prácticas artísticas de artistas como Barnett Newman o Marcel Duchamp, hacia el que muestra una especial hostilidad y al que se dirige en estos términos:

(...) su odio a la pintura sensual tenía evidentemente que ver con Picasso y Matisse, sus maestros. Éstos alcanzaron fama cuando Duchamp seguía intentando encontrar su posición artística. Por consiguiente, tenían que ser aniquilados, y la mejor forma de hacerlo era devaluar su medio: negar la significación de la pintura, que Duchamp repudia como *passé*, es decir, no moderna. Llegó a declarar, en una final indiferencia nihilista —¿qué rabia enmascaraba su indiferencia?— que la pintura lleva «muerta (...) desde hace sus buenos cincuenta o cien años», lo cual efectivamente trivializa a Picasso y a Matisse (cuyo fauvismo él inicialmente emuló, por más que groseramente), así como a Cézanne. (...) Ferozmente competitivo y vengativo, Duchamp adoptó una posición marginal con respecto a sí mismo (...) era un envidioso aguafiestas que por envidia (...) estropeaba todo lo que tocaba, especialmente el arte innovador que crearon las figuras paternas de la pintura del siglo XX. En cierto sentido, Duchamp quería des-innovarlas, pero la única forma en que podía hacerlo era destruyendo la base estética del arte y estropeando el placer del espectador. Quizá su máximo logro sea la desacreditación y socavación de lo estético. Es el triunfo de la destructividad que ha corrompido la creatividad del siglo XX.⁵⁴²



Duchamp.

De lo anteriormente expuesto, se trasluce una posición y defensa conservadora en términos estéticos vinculados a la autonomía del arte y un planteamiento artístico parcial, en el que se resta valor a cualquier otra opción artística que esté fuera del concepto de arte naturalizado por el discurso de la Institución arte decimonónica y que, por extensión, rechaza los planteamientos de la vanguardia en relación con la interacción del arte y la praxis vital. Kuspit expresará el nuevo papel del arte en los términos: “El arte ha sido sutilmente envenenado por la apropiación social, es decir, por el hincapié que se hace de su valor comercial y su tratamiento como

⁵⁴² Donald Kuspit: *El fin del Arte*, Madrid, Akal, 2006, p.44.

entretenimiento de alto nivel, lo cual lo convierte en una especie de capital social”⁵⁴³.

La pérdida de la autonomía estética señalada por Stella indica, según Kuspit, que el arte ha llegado a su fin. Precisamente, esta circunstancia, es lo que le lleva a afirmar que el arte ha fenecido en su actual estado de expansión hacia lo social y lo político:

El arte elevado se ha convertido simplemente en otra muestra de la cultura visual y material, con lo que pierde su privilegiada posición como fuente de la experiencia estética, la cual, desde la perspectiva de los estudios culturales, carece de interés ideológico. Aún más, es social y políticamente incorrecta simplemente porque parece ser una experiencia única, «superior», no al alcance de cualquiera, no a la venta en la tienda de los entretenimientos culturales y, por tanto, inestimables, es decir, por definición invendible. (...) el artista se convierte, sin ironía, en el voluntarioso representante de los valores cotidianos de la sociedad, con lo cual pierde la integridad de su alienación, y el arte se convierte en un instrumento de integración social —un signo de pertenencia social—, con lo cual pierde intención y poder estéticos.⁵⁴⁴

De tal modo que si para Danto la posthistoria es interpretada como un espacio de oportunidades, para Kuspit el postarte debe leerse en clave de decadencia:

La mercantilización experiencial es el secreto del éxito del postarte. El postarte, como hecho social, ha perfeccionado la mercantilización experiencial, es decir, la mercantilización de la experiencia diaria como experiencia estética, la cual combina y falsifica ambas. El objetivo es hinchar objetos cotidianos hasta convertirlos en objetos estéticos, lo cual hace que pasemos por alto su banalidad aun cuando ésta banalice la estética: rebaja el umbral, por así decir, de lo que estamos dispuestos a llamar experiencia estética.⁵⁴⁵

La postura adoptada por Foster respecto del pluralismo, será muy crítica con los presupuestos asumidos por Danto y por Kuspit, asociados al fin de la historia y, por extensión, del arte, dado que tras esa clausura de lo histórico, lo dialéctico y lo ideológico, se oculta una corriente de pensamiento que se presenta como neutral, y en la que parecen salir ganando los intereses del libre mercado. Tal y como sostiene Foster:

Planteada como la libertad de elegir, la posición pluralista juega a favor de la ideología del «mercado libre»; concibe el arte como algo natural, cuando en realidad tanto el arte como la libertad se basan por entero en una serie de convenciones. Desentenderse de esta convencionalidad es peligroso: si se concibe el arte como algo natural, también se considerará libre de obligaciones «antinaturales» (la historia y la política en particular) y, por consiguiente, verdaderamente autónomo, es decir meramente irrelevante. De hecho, hay quienes identifican la actual libertad artística con el «fin de las ideologías» y el «fin de la dialéctica», un anuncio que, aunque parezca ingenuo, refleja el extremo enrevesamiento de esta ideología. En efecto, la muerte de un estilo (por ejemplo, el minimalismo), o de un tipo de crítica (por ejemplo, el formalismo), o incluso de un periodo (por ejemplo, el del arte moderno tardío), tiende a confundirse con la muerte de todas esas formulaciones. Dicha muerte es vital para el pluralismo: con el «asesinato» de la ideología y la dialéctica, entramos en una especie de estado de gracia, un estado que permite, de manera extraordinaria, todos los estilos. Esta inocencia

543 *Ibidem*, p.15.

544 *Ibidem*, p.18.

545 *Ibidem*, p.71.

respecto de la historia determina una seria tergiversación de la historicidad del arte y la sociedad.⁵⁴⁶

De los argumentos de Foster se infiere que el arte en la época del pluralismo obedece a intereses que responden al sistema del libre mercado, en el que la moda parece dictar su impronta en la producción artística y en su distribución, quedando supeditadas al principio de obsolescencia y *revival*:

La moda responde al mismo tiempo a la necesidad de innovar y a la necesidad de no cambiar nada: recicla estilos, y el resultado suele ser una componenda, una estilización más que un estilo como tal. (...) El revivalismo del siglo XIX convertía a los mecenas en los herederos de la historia; nuestro revivalismo, más retrospectivo, presenta a sus clientes como coleccionistas de objetos de arte reificados.⁵⁴⁷

En este escenario pluralista, en el que existía un panorama dominado por las manifestaciones artísticas conceptuales, surge una vuelta a la pintura en los años 70 con artistas realistas como Jack Beal, Alfred Leslie, William Bailey, Alex Katz o Philip Pearlstein. Consolidándose la pintura en los años 80, después de una aparente crisis, con una estética de corte eminentemente expresionista, que se identificó con los *Nuevos Salvajes* en Alemania, la *Transvanguardia* y el *Anacronismo* en Italia, la *New Image* en EE.UU, la *Figuración Libre* en Francia, el *Neoexpresionismo* en España, con las que se buscaba la superación de la lógica de la modernidad, basada en la idea de vanguardia e innovación, y donde el emergente y próspero mercado del arte surgió como el gran motor que alentó el interés y la repercusión de estas tendencias, convirtiendo las obras de arte en objeto de especulación e inversión de coleccionistas y entidades como nunca antes se había conocido. Esta fuerte mercantilización configura su carácter especulativo propiciando el retorno de los géneros clásicos que parecen determinar las tendencias emergentes, y en las que la subjetivación del artista reformula el concepto de sujeto-autor en el marco histórico pluralista.

Para Danto, de la situación anteriormente expuesta surge la hostilidad que contra este tipo de prácticas vitalistas⁵⁴⁸ se generó por parte de un nutrido grupo de teóricos y críticos estadounidenses, cuando al comienzo de la época de Ronald Reagan y su apoyo a los valores capitalistas, surgió en el escenario del arte una gran cantidad de cuadros de gran formato cuyo precio en el mercado alcanzaba cotas nunca antes superadas, y sobre los que existía una gran demanda por parte de una nueva sociedad adinerada:

Poseer obras de arte parecía marcar aquella forma de vida y más aún cuando un mercado secundario garantizaba virtualmente que, realzando el estilo de vida con el arte, se estaba haciendo también una astuta inversión: el mundo del arte era la filosofía de Reagan representada en la elevada cultura. (...) No importaba mucho que alguien hubiera

546 Hal Foster: "Contra el pluralismo", *El Paseante*, n. 23-25: ¿Qué fue del siglo XX? Cuando el arte era moderno o posmoderno..., 1995, p.82.

547 *Ibidem*, p.88.

548 Sobre dicho término, Simón Marchán apunta: "(...) cuando las artes se desligan de la Filosofía de la Historia, suelen reforzar sus lazos con la Filosofía de la Naturaleza, de una naturaleza arropada con variopintos disfraces de no siempre probada reputación. Los vitalismos artísticos que jalonan la modernidad plural se han aprovechado siempre de tal proclividad. La exaltación del instinto y la espontaneidad, de lo arcaico y lo primitivo, de lo erótico y lo alucinatorio, de la energía psíquica y la corporalidad, son, asimismo, rasgos en los que se reconoce la pintura más salvaje y rabiosa, a veces intencionadamente fea o descuidada en su realización. Al menos en sus momentos aurorales, la proliferación de vitalismos artísticos caracteriza a la escena artística de los ochenta". S. Marchán Fiz: *Del arte objetual al arte del concepto*, op.cit., pp.324, 325.

intentado criticar los valores del capitalismo en sus pinturas: el mero hecho de que fueran pinturas implicaba un respaldo a las instituciones de la sociedad criticadas o hasta condenadas en su contenido. El simple hecho de desear expresarse como artista pictórico podría haberse percibido como algo intrínsecamente comprometedor.⁵⁴⁹

Las contradicciones que ahora surgían con la estrecha relación entre lo económico y lo artístico quedaron ya de manifiesto en la exposición de arte conceptual *When Attitudes Become Form*, de 1969, celebrada en Nueva York, donde “Las obras pretendían alertar y desmarcarse de la creciente objetualización y comercialización del arte, pero, pese a ello, la muestra fue sponsorizada por una de las grandes multinacionales del tabaco, la empresa Philip Morris”⁵⁵⁰.

Las circunstancias descritas, llevarán a Donald Kuspit, quien a principios de la década de los 80 apoyara determinadas estéticas vitalistas, a mostrar su desacuerdo con la vinculación de determinadas prácticas con el emergente e influyente mercado del arte, en el que artistas como de Julian Schnabel parecían sentirse cómodos y perfectamente adaptados a la lógica del mercado, mediante el empleo de campañas de imagen imbricadas en el marketing, con las que su obra alcanza mayor visibilidad y mejoraba sus cuota de mercado. Asunto al que se refiere Kuspit en los términos: “(...) en la sociedad postmoderna del arte de los negocios la locura se ha convertido en una pose social: un juego de rol, como indica su proclamada búsqueda por Julian Schnabel”⁵⁵¹. La rentabilidad de la venta de la construcción de la subjetividad del artista, según Kuspit, se debe a un doble modelo:

Parece haber dos tipos preferidos de paquetes de la personalidad en el mundo postartístico, que es esencialmente un mundo de personalidades. Uno lo representa Warhol, que mercantiliza la indiferencia como receptividad (el siguiente paso irónico después de Duchamp), y el otro lo representa Julian Schnabel, que mercantiliza las agresivas bravatas del macho como autenticidad (lo cual demuestra su herencia del expresionismo abstracto). (Schnabel se declaró: «el artista follador más grande desde Picasso»: evidentemente un refuerzo de las ventas, como lo es cualquier aumento en notoriedad.) Mirándolos, uno pensaría que la noción de persona ha entrado en bancarrota en la sociedad de consumo.⁵⁵²

Así pues, la reivindicación del sujeto/autor que, desde una perspectiva de mitificación del sujeto/artista, se expresará como muestra de una subjetividad rompedora y pasional, produce una imagen de artista aurático y, como consecuencia, tendrá un efecto de refuerzo en la percepción del aura de la obra de arte. En 1934, Benjamin en *El autor como productor* manifestaba cómo “(...) el aparato burgués de producción y publicación asimila una cantidad asombrosa de temas revolucionarios sin poner en cuestión su existencia o la de la clase que lo posee”⁵⁵³. Benjamin, en su artículo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, ahondaba sobre la radical transformación de la naturaleza del arte en el siglo xx en cuanto a las condiciones de producción distribución y recepción, y cómo tales determinaciones afectaban a la destrucción del aura de la obra de arte como única e irreplicable.

549 A. C. Danto: *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, op.cit., pp.151, 152.

550 Vicenç Furió Galí: *Arte y reputación: Estudios sobre el reconocimiento artístico*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2012, p.155.

551 D. Kuspit: *El fin del arte*, op.cit., p.128.

552 *Ibidem*, p.75.

553 Walter Benjamin: “El autor como productor”, *Discursos interrumpidos*, Madrid, Taurus, 1975. Citado en A. Huyssen: *Después de la gran división*, op.cit., p.264.

Sin embargo, dichos medios, lejos de diluir el aura⁵⁵⁴, parecen haber contribuido a la lógica de la mercantilización de la obra de arte, cuestión que se pone de manifiesto si se atiende a la capacidad del mercado artístico de absorber y neutralizar cualquier objeto, por provocativas intenciones que lo generaran. De esta forma, a día de hoy, incluso las piezas que desde su génesis negaban su condición como obras de arte, desde *LHOOQ*⁵⁵⁵ o *Fountain*⁵⁵⁶, de Duchamp hasta la *Merda d'artista* de Manzoni han pasado a engrosar los fondos de las colecciones más prestigiosas del mundo.

554 Cuestión que fue reconocida por el Benjamin, quien planteaba que orbitaba ya en los procedimientos de Dadá, por lo que la decadencia del aura no solo se producía solo en los objetos producidos o reproducibles masivamente. Walter Benjamin: *El autor como productor*, op.cit., p.115.

555 L.H.O.O.Q. es un *ready-made* realizado por Marcel Duchamp por primera vez en 1919, en el que el objeto es una postal con la reproducción de la obra de Leonardo da Vinci, la *Mona Lisa*, sobre la que Duchamp dibujó un bigote y una perilla con lápiz. De esta forma, con un gesto casi infantil, al ponerle barba y bigote a la icónica imagen de La Gioconda, Duchamp se tomaba la libertad de interferir en una obra de arte cuya fama había alcanzado proporciones míticas. La provocación fue a más, cuando escribió al pie de la imagen L.H.O.O.Q., letras que leídas en francés, suenan *elle a «chaud au cul»*, algo así como «ella tiene calor en el culo».

Su amigo el artista Francis Picabia quiso publicar L.H.O.O.Q. en el número de marzo de 1920 de su revista dadaísta 391. Como Duchamp se había llevado la postal a Nueva York, Picabia se hizo con otra, le pintó el bigote y la publicó con el siguiente pie de ilustración: «Pintura dadá de Marcel Duchamp. La postal de Duchamp había sido, durante un tiempo, tan «única» como La Mona Lisa de Leonardo. Más tarde explicó que su intención había sido que L.H.O.O.Q. fuera una respuesta contundente a la curiosidad que había despertado entre los miembros del círculo de Picabia, empleando deliberadamente «el símbolo de todo lo que era sagrado en el arte de los museos». Además, iba tras los pasos de Freud al plantar el tema de la homosexualidad de Leonardo por haber «masculinizado» a La Gioconda. Hay muchas interpretaciones de L.H.O.O.Q., casi todas dentro de la órbita freudiana: el pelo facial acentúa la androginia de la pintura, el lado masculino de la Mona Lisa (la androginia es un tema recurrente en Duchamp). Duchamp compró otra postal en 1930 y repitió la acción, regalándosela a Louis Aragon que, a su vez, la regaló a Georges Marchais, secretario general del partido comunista francés. En 1941, Duchamp -incapaz de librarse de la Mona Lisa- reproduce por separado el bigote y la barba de L.H.O.O.Q. En 1944 fue a una notaría de Nueva York y solicitó que le autentificaran. En 1965, probablemente impulsado por el gran éxito de la exposición de La Mona Lisa en Estados Unidos, Duchamp dio a conocer otra versión de L.H.O.O.Q. Las invitaciones para la exposición retrospectiva de su propia obra en Estados Unidos eran naipes de baraja con la efigie de la Gioconda, sin modificar pero con la inscripción «L.H.O.O.Q. rasee» (afeitada). La Mona Lisa de Leonardo había pasado a ser la de Duchamp sin bigote. Uno de aquellos naipes se encuentra actualmente en el Museum of Modern Art (MoMA) de Nueva York; otro se subastó en Christie's en mayo de 1996, con un valor de salida de entre 10.000 y 12.000 dólares.

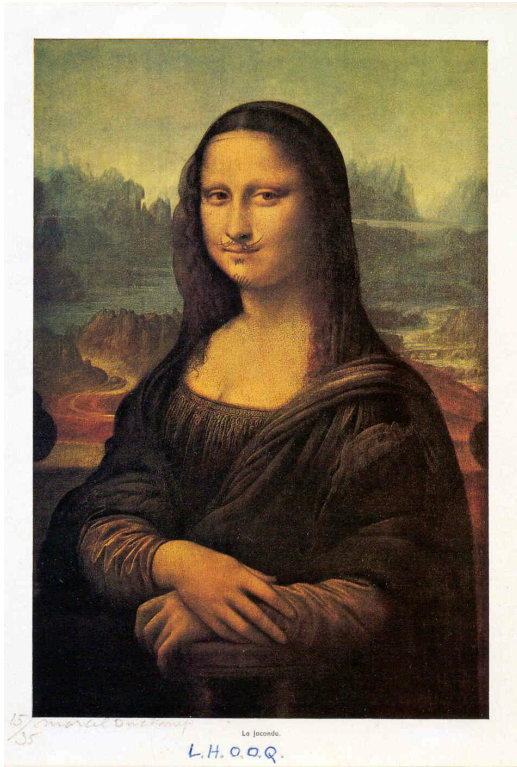
Duchamp había creado una tendencia. Dalí, Man Ray, Magritte y otros trataron de un modo parecido otros iconos famosos de la alta cultura. Tras los pasos de Duchamp aparecieron centenares de artistas menos originales. Hubo, inevitablemente, homenajes al «homenaje» de Duchamp a Leonardo. Así como él se había servido de Leonardo, otros se servían de él, por ejemplo Lucio del Fezzo con su Homenaje a Duchamp (1962): una Gioconda superpuesta a un L.H.O.O.Q. de mayor tamaño.

El caso es que incluso los culturalmente deficitarios empezaban a acostumbrarse a La Gioconda. Fernand Léger ilustró esta familiaridad en La Gioconda con llaves (1930). Era como decir que La Mona Lisa no era ya típicamente un icono de la alta cultura, sino también un nombre cotidiano, un objeto tan conocido como un llavero. Según el pintor, su intención había sido pintar junto a las llaves (que eran suyas) algo que fuera «totalmente opuesto»:

“Salí a la calle ¿y qué vi en el escaparate de una tienda? ¡Una postal de La Gioconda! Lo comprendí al instante. Era lo que necesitaba. ¿Qué podía contrastar más con las llaves?. La Gioconda, para mí, es un objeto como cualquier otro.” Léger creía que al reducir La Mona Lisa a la condición de objeto (o al elevarla, según sus propias palabras), contribuye a liberar a las «masas populares, a darles la posibilidad de pensar, ver y educarse, a permitir que conozcan las... novedades del arte moderno».

556 La creación de *La Fuente* comenzó cuando, acompañado por el artista Joseph Stella y el coleccionista de arte Walter Arensberg, compró un urinario que llevó a su estudio en el 33 Oeste de la Calle 67, reorientado a una posición de 90 grados desde su posición normal de uso, y en el que escribió “R. Mutt 1917”.

En ese momento Duchamp era un miembro de la junta de la Sociedad de Artistas Independientes y presentó la obra bajo el nombre de R. Mutt, presumiblemente para ocultar su participación en la pieza, con su exposición de 1917, donde se había proclamado que se exhibieran todos los trabajos presentados. Después de mucho debate por los miembros de la junta (la mayoría de los cuales no sabían que Duchamp la había presentado) acerca de si la pieza era o no arte, finalmente, La Fuente no se expuso. Sin embargo: “(...) finalmente se elaboró un mito cultural con la publicación en el número 2 de la revista *The Blind Man*, de una fotografía «oficial» de la obra y de dos artículos explicativos (...).” Juan Antonio Ramírez: *Duchamp. El amor y la muerte incluso*, Madrid, Ediciones Siruela, 2000, pp.53, 54.



Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q.*, 1919, intervención a una postal de la Mona Lisa



Francis Picabia, *Pintura dada de Marcel Duchamp*, 1920, publicada en la revista 391.



Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q. rasee* (afeitada), 1965, invitación a la exposición retrospectiva de la obra.

En la *Teoría Estética*, T. W. Adorno, ponía de manifiesto que “ha llegado a ser evidente que nada referente al arte es evidente: ni en él mismo, ni en su relación con la totalidad, ni siquiera en su derecho a la existencia”⁵⁵⁷. Sobre el asunto aquí planteado, Simón Marchán explica:

Adorno enmarcaba esta constatación en las secuelas que suponían para el entendimiento del arte las rupturas que tuvieron lugar en torno a 1910, es decir, cuando se consumaba la quiebra de la representación artística y el arte moderno se afirmaba a través del principio abstracción en su condición de arte autónomo. Sin embargo, en los conflictos modernos venía suscitándose abiertamente la cuestión sobre si una pintura, escultura, objeto o imagen son o no obras artísticas. (...) desde que el concepto de arte acoge un número mayor de artefactos, su comprensión se debilita, y a la inversa: cuanto más intensa es la comprensión, tanto más se encoge la extensión y disminuyen los objetos, obras o acontecimientos a los que conviene el predicado artístico.⁵⁵⁸

Así, el nuevo escenario del arte en general, y de la pintura en particular, se plantea desde la visión subjetiva del artista que expresa sus inquietudes personales mediante un revisionismo del pasado en relación con las idiosincrasias culturales locales en el marco del subjetivismo:

Este renovado interés por la pintura responde a una visión subjetiva, una visión que engloba tanto el concepto que el propio artista tiene de sí en tanto que individuo en busca de su autorrealización como el del papel que ese mismo artista le toca desempeñar en el marco histórico. Dicha visión subjetiva, o imaginación creadora, ha vuelto a imponerse, manifestándose ahora en una nueva forma de abordar la pintura. Los artistas, ya no conformes con la visión supuestamente objetiva, empiezan a ser críticos con su entorno y a plasmar sus posturas en forma de imágenes. Nos hallamos ante un arte que nos habla de sus relaciones y de sus mundos personales. No cabe duda de que se trata de una necesidad que desborda los límites del arte y que se adentra en todas las esferas de la sociedad: de la necesidad de hablar de uno mismo, de expresar nuestras apetencias y nuestros temores, de reaccionar frente a la vida cotidiana; de reactivar, en suma, zonas de la experiencia largo tiempo aletargadas. En todas partes se observan signos del afianzamiento de un renovado interés por el sentido de la intimidad, signos que en el arte se expresan en formas sumamente subjetivas.⁵⁵⁹

No obstante, no faltaron voces críticas a esta recuperación de los géneros tradicionales, principalmente en relación con las diversas nociones de postmodernidad que, en ese tiempo, se estaban articulando. En este sentido, como hemos comentado, Hal Foster diferencia dos posturas en torno a la postmodernidad, una neoconservadora y otra postestructuralista. Respecto a la primera sostiene:

(...) es la más familiar de las dos: definida sobre todo en términos de estilo, deriva de la modernidad, que, reducida a su peor imagen formalista, es contestada con una vuelta a lo narrativo, al ornamento y la figura. Esta posición es a menudo de reacción, pero en más sentidos que el puramente estilístico ya que se proclama una vuelta a la historia (a la tradición humanista) y la vuelta del sujeto (artista/ arquitecto como *auteur* por antonomasia).⁵⁶⁰

557 Theodor Adorno: *Teoría Estética*, Madrid, Taurus, 1980, p.9.

558 Simón Marchan Fiz: “Desenlaces: la teoría institucional y la extensión del arte”, *Estudios visuales*, n.5, Diciembre 2007, p.153.

559 Gilles Lipovetsky: *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Barcelona. Anagrama, 2003, p.125.

560 Hal Foster: “Polémicas (post)modernas”, en Josep Picó, *Modernidad y postmodernidad*, Alianza, Madrid, 1998, op.cit., p.249.

Para Foster, la diferencia esencial entre los dos posicionamientos radica en cómo cada uno de ellos aborda las nociones de historia y de representación:

Desde la posición postestructuralista, el estilo neoconservador de la historia es un doble error de mala interpretación: el estilo no se crea desde la expresión libre, sino que se da a través de códigos culturales; y la historia (como la realidad) no es un dato de «ahí fuera» que se captura por alusión, sino una narración que se construye o (mejor) un concepto que se produce. En pocas palabras, desde la posición postestructuralista, la historia es un problema epistemológico, no un dato ontológico.⁵⁶¹

De tal forma que en los planteamientos neoconservadores se defendía el retorno a la representación sin ahondar en los aspectos de tipo lingüísticos como el referente o el significado, mientras que, de forma diametralmente opuesta, desde posiciones postestructuralistas se defendía un cuestionamiento de las bases de la representación y sus significados. Ambas posturas, serán desarrolladas en el siguiente capítulo por su contribución a la desaparición del cuadro.

⁵⁶¹ *Ibidem*, p.256

4. ARTE CONTEMPORÁNEO Y DESAPARICIÓN DEL CUADRO

4. ARTE CONTEMPORÁNEO Y DESAPARICIÓN DEL CUADRO

Ahora bien, lo sublime del arte moderno está en la magia de su desaparición, pero el peligro más grande está justamente en repetir una y otra vez esta desaparición. Todas las formas de esa desaparición heroica, de esa abnegación heroica de las formas, de los colores, de la sustancia ya han sido puestas en juego hasta la saciedad.

Jean Baudrillard, *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*.

Situarnos en el arte contemporáneo implica, primeramente, dirigir la atención hacia la posmodernidad, término que alguno de sus teóricos emplean como distintivo de una nueva época en Occidente. Así, para el crítico estadounidense Fredric Jameson, como expone en su análisis marxista clásico *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, aunque lo posmoderno no es tanto una ruptura limpia con lo moderno como un desarrollo desigual de elementos viejos (o «residuales») y nuevos (o «emergentes»), sin embargo es lo bastante nítido como para «periodizarlo», para considerarlo como un nuevo momento en la cultura en relación con una nueva etapa del «capitalismo consumista» que surgió tras la Primera Guerra Mundial. Pero, mientras que para este autor las imágenes asociadas con la cultura posmoderna (...) reflejan la «lógica cultural» de una economía impulsada por el deseo consumista, para Jean-François Lyotard, cuya obra *La condición posmoderna* inauguró en 1979 el debate filosófico sobre el término, “lo posmoderno marcaba el final de cualquier narración marxista de esa clase, aún más, de todas las «grandes narraciones» de la «modernidad», fueran contadas como una historia de progreso (como la difusión de la Ilustración) o como un relato de decadencia (la esclavización del proletariado)”⁵⁶².

No obstante lo diferenciado de estas posturas, coinciden en lo que motiva su oposición a la modernidad, que en ambos casos es la *modernización*⁵⁶³, entendida como la transformación incesante de los modos de producción y consumo, y del transporte y la comunicación en pro del beneficio:

En lo que a esto se refiere, puede haber un final para la forma artística que se llama «modernidad», quizás incluso un final para la época cultural llamada «modernidad», pero para el proceso socioeconómico llamado «modernización» no hay un final a la vista. Por el contrario, lo posmoderno sólo puede señalar la extensión global de este proceso.⁵⁶⁴

Por la vigencia actual de tal proceso consideramos esta condición en el contexto del arte contemporáneo, en

⁵⁶² Hal Foster, Rosalind Krauss, Yves-Alan Bois, Benjamin Buchloh: *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, Madrid, Akal, 2006, p.596.

⁵⁶³ Brunner indica: “Abstraer la modernización de su contexto de origen no es sino un reconocimiento de que los procesos que la conforman han perdido su centro para desplegarse por el mundo al ritmo de formación de los capitales, la internacionalización de los mercados, la difusión de los conocimientos y las tecnologías, la globalización de los medios de comunicación masiva, la extensión de la enseñanza escolarizada, la vertiginosa circulación de las modas y la universalización de ciertos patrones de consumo”. José Joaquín Brunner: *Bienvenidos a la modernidad*, Santiago de Chile, Planeta, 1994, p.220.

⁵⁶⁴ H. Foster, R. Krauss, Y.A. Bois, B. Buchloh: *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, op.cit., p. 506.

el que también debe tenerse en cuenta la disparidad de criterios que tuvo lugar a raíz de los posicionamientos anteriormente señalados. En este sentido, el debate sobre la posmodernidad presentó en el arte un punto culminante a mediados de los años ochenta, que dio lugar a la diferenciación entre una posmodernidad neoconservadora y una posmodernidad postestructuralista⁵⁶⁵. Siendo ésta última origen del pluralismo ya comentado, por la especial repercusión que tiene en la producción artística contemporánea, enfocaremos en ella las cuestiones de la representación, de la subjetividad y de la política que se plantearon en relación con el cuadro y su configuración..

De ambas posiciones mencionadas, la primera se define como reacción a la modernidad y en lo que respecta a la pintura, primeramente redujo a ésta a una apariencia abstracta y luego la rechazó con una vuelta a la figuración justificando este retorno “en términos de una recuperación heroica no sólo de la individualidad artística en oposición al supuesto anonimato de la cultura de masas, sino también de la memoria histórica en oposición a la supuesta amnesia de la cultura moderna”⁵⁶⁶. Como se ve, esta posmodernidad neoconservadora no era tanto posmoderna como antimoderna y precisaba de la referencia oficial a la historia, al igual que los antimodernos del periodo de entreguerras. Suponía una política cultural con una doble estrategia: “primero, ejecutar la modernidad, especialmente en sus aspectos críticos (en el esquema neoconservador de las cosas la cultura no había de ser sino afirmativa del *estatu quo*), y luego, imponer antiguas tradiciones culturales sobre un presente social complejo que estaba mucho más allá de tales soluciones estilísticas”⁵⁶⁷.

Es esta misma la que difiere de la posmodernidad postestructuralista, entre otros aspectos, en su oposición a la modernidad, sobre la que ambas plantean la necesidad de su superación, si bien la primera por considerarla demasiado crítica y la segunda, por no resultar lo bastante crítica dado que se había convertido en el arte oficial de los museos. Pero es respecto a la cuestión de la representación donde estas dos posturas disienten mas claramente. Si la posmodernidad neoconservadora abogaba por la vuelta a la representación, dando por hecho la verdad de la misma, la postestructuralista era impulsada por una crítica de la representación⁵⁶⁸ que cuestionaba esta verdad y será precisamente esta crítica —que pone en cuestión la originalidad del artista y la autoridad de la tradición— la que alinea más estrechamente el arte posmoderno con la teoría postestructuralista. Así, el arte toma prestada de esta última la noción de *texto* fragmentado como oposición a la «obra unitaria» del modelo moderno:

La «obra» moderna sugería una obra de arte que era un todo simbólico, único en su factura y perfecto en

565 Términos que coinciden con momentos álgidos del neoconservadurismo en política en Estados Unidos y de la teoría postestructuralista en el ámbito artístico, como se ha comentado en el capítulo anterior.

566 *Ibidem*.

567 H. Foster, R. Krauss, Y. A. Bois, B. Buchloh: *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad, op.cit.*, p.597.

568 Recientemente (2005) se pronunciaba Jean Baudrillard en este sentido: “En verdad, debe haber dos maneras de escapar de la trampa de la representación —porque la representación es para la estética una trampa: hay la de la desconstrucción de la representación, esa desconstrucción interminable que ya ha durado al menos un siglo, y en la que la pintura no deja de mirarse, de morir en los trozos de espejo roto, de manosear siempre los restos, los residuos, teniendo siempre como contrapartida la dependencia del objeto perdido, la dependencia de su propia muerte, siempre en busca de una historia, en busca de un reflejo. Y hay la de salirse entonces totalmente de la representación, olvidar toda preocupación de «lectura», de interpretación, de desciframiento, olvidar toda la violencia crítica del sentido para alcanzar la modalidad de aparición y desaparición de las cosas, esa en la que simplemente declinan su presencia, pero no las formas multiplicadas, plurales, según el espectro de las metamorfosis”. Jean Baudrillard: *El complot del arte: Ilusión y desilusión estéticas*, Buenos Aires, Amorrortu, 2006.

su forma, el «texto» posmoderno sugería un tipo de entidad muy diferente: en la influyente definición de Barthes, «un espacio multidimensional en el que una diversidad de escritos, ninguno de ellos originales, se combinan y se enfrentan». Esta noción de «textualidad» parecía muy adecuada a la estrategia de las imágenes apropiadas y/o los escritos anónimos, tal como se empleaba en los primeros fototextos de Barbara Kruger y en los pronunciamientos en carteles de Jenney Holzer (1950), así como en las primeras obras copiadas de Sherrie Levine y las disposiciones fotográficas de Louise Lawler.⁵⁶⁹

De esta manera se perfilan dos modelos de elaboración artística sobre los que cabría preguntarse si no son ambos, desde su complementariedad, indicios de esa crisis de la subjetividad y de la narrativa que contempla Lyotard en su «condición posmoderna», y también del proceso de fragmentación señalado por Jameson en su «lógica cultural del capitalismo avanzado». Podría venir la respuesta de la comparación de las obras de Julian Schnabel y Laurie Anderson, como se detalla en la publicación *Arte después de 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Así, en la obra de 1980 *Exile*, de Schnabel, con la mezcla de materiales de la alta cultura —a la que alude la imagen de un cuadro de Caravaggio— y de la baja cultura —con la incorporación al lienzo de materiales tales como cornamentas de ciervo—, el artista plantea redescubrir las técnicas modernistas del *collage* y el ensamblaje como recursos actuales que refuerzan la pintura, medio al que las mismas cuestionaron en su momento. No debe pasarse por alto que la integración de estos elementos, a pesar de presentarse como fragmentos, se realiza por medio de las convenciones de la pintura moderna. En el caso de Anderson, sus *performances* articulaban medios artísticos y signos culturales consistentes en proyección de imágenes, narraciones grabadas, voces alteradas o música distorsionada electrónicamente. Con ello, generaba ambigüedad en la posición personal y en la referencia social de sus representaciones, a las que mantenía así al margen de los medios que pudieran incluirlas en el arte elevado. En dicho texto se concluye de estas propuestas que “Las dos tendían a perturbar la idea de la subjetividad estable y a minar la noción de representación tradicional: Anderson intencionadamente, Schnabel inadvertidamente”⁵⁷⁰.

En la crisis de la subjetividad posmoderna —pensada desde la metodología del psicoanálisis— se acusan las transformaciones que tienen lugar después de la Segunda Guerra Mundial. El interés que mostró el surrealismo por el inconsciente, ya referido en el capítulo anterior, adquiere en este periodo postbélico un carácter menos político y se desplaza hacia el ámbito privado y, a su vez, prácticas como las del expresionismo abstracto o las del Grupo CoBrA por ejemplo, intentan abrirlo a la dimensión colectiva, quedando finalmente descentrado el *deseo freudiano* por el interés hacia los arquetipos de Carl Gustav Jung. Sin embargo, como señala Foster :

(...) este movimiento no tarda en detenerlo, al menos en Estados Unidos, el ascenso de la psicología del ego, y se produce otra reacción. Una aversión al ego privado como fuente de la producción artística es palpable desde el entorno de John Cage, Robert Rauschenberg y Jasper Johns hasta los minimalistas: en grados diferentes, todos ellos tratan de despsicologizar el arte, teniendo en cuenta cuanto *pathos* hay en los títulos, uno puede entender por qué.⁵⁷¹

569 H. Foster, R. Krauss. Y. A. Bois, B. Buchloh: *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, op.cit., p.598.

570 *Ibidem*, p.599.

571 *Ibidem*, p.671.

La psicología del ego⁵⁷² presenta, como postulado común a otras corrientes freudianas en Estados Unidos, el principio de integración del hombre a una *comunidad* (sexualidad, etnia, diferencia dada por la locura o la marginalidad) y ello supone la apertura a otras clases de subjetividades. El arte presenta en los años noventa iniciativas que tematizan aspectos como la sexualidad o la muerte, como se ve en los trabajos de Kiki Smith, Rona Pondick, o Robert Gober, suponiendo en este último una respuesta a la marginalidad en la crisis del sida. En la exploración de las políticas identitarias, por su parte, se aprecian trayectorias en los trabajos de artistas afroamericanos como Adrian Piper, Lorna Simpson, Ellen Gallagher, Kara Walker o Yinka Shonibare.

En ese mismo periodo, el desarrollo y proliferación de las nuevas tecnologías supone una importante transformación de las condiciones de la identidad, en lo que a su dimensión social se refiere. Se genera un contexto en el que nacen nuevas formas de administración de la identidad y en el que la red es protagonista como espacio de su redefinición. Sobre el tema Martín Prada señala:

Uno de los rasgos más característicos de la perspectiva social de los nuevos medios es que sus formas de colectividad están basadas casi de manera exclusiva en una experiencia de conexión, de constante ensamblaje. Una tendencia que procura generar la necesidad de conectar todo con todo, como principio primero de actuación. Propuestas de conexión absoluta, mediante la que se pretende un mundo de socialización transparente, en la que toda intimidad es transgredida, puesto que toda intimidad es registrada y archivada en su totalidad y de la misma forma.⁵⁷³

El aspecto relacional de la identidad se aborda por muchas de las propuestas de *net.art*, no sólo como objeto de reflexión o de crítica, como sucede con las prácticas sobre la subjetividad ya referidas, sino como forma específica de actividad de la producción simbólica y de activismo⁵⁷⁴. Como ejemplo de este tipo de prácticas mencionamos el proyecto de Antoni Muntadas *On traslation: the Internet proyect*, iniciado en 1997, que hace uso del medio para investigar sobre los sistemas actuales de comunicación e interpretación; también, desde el “hacktivismo”, la herramienta informática *FloodNet*, del grupo Electronic Disturbance Theater 2.0, es planteada en 1998 como medio para convocar a la desobediencia civil; por su parte, el colectivo Luther Blissett aborda, entre otros temas de su complejo despliegue, la disolución de la identidad del sujeto-autor en la forma en que abogan por ella pensadores como Gilles Deleuze y Félix Guattari, quienes en 1980, en el prólogo de *Mil Mesetas*, segundo volumen de *Capitalismo y esquizofrenia*, referían:

El Anti-Edipo lo escribimos a dúo. Como cada uno de nosotros era varios, en total ya éramos muchos. Aquí hemos utilizado todo lo que nos unía, desde lo más próximo a lo más lejano. Hemos distribuido hábiles

572 Lacan indica “La función que ha tornado el psicoanálisis en la propagación de ese estilo que se denomina American way of life es propiamente lo que designo con el término de oscurantismo, en tanto que viene marcado por la revalorización de nociones desde hace tiempo refutadas en el campo del psicoanálisis, como el predominio de las funciones del yo”. Jacques Lacan: *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis 1964. Seminario 11*, Buenos Aires, Paidós, 1991, p.102.

573 Juan Martín Prada: “El Net-art o la definición social de los nuevos medios”, Publicación del Master en teoría y práctica de las artes visuales contemporáneas, Madrid, Departamento de Pintura de la Facultad de Bellas Artes, UCM, 2002, p.45.

574 En su artículo “¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo”, Nina Felshin propone la siguiente definición del arte activista: “una práctica cultural híbrida surgida de la unión del activismo político con las tendencias estéticas democratizadoras originadas en el conceptual de finales de los sesenta y comienzos de los setenta”. Paloma Blanco, Jordi Claramonte, Marcelo Expósito y Jesús Carrillo: *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Universidad de Salamanca Ediciones, 2001, pp.73-94.

seudónimos para que nadie sea reconocible. ¿Por qué hemos conservado nuestros nombres? Por rutina, únicamente por rutina. Para hacernos nosotros también irreconocibles. Para hacer imperceptible, no a nosotros, sino todo lo que nos hace actuar, experimentar, pensar. Y además porque es agradable hablar como todo el mundo y decir el sol sale, cuando todos sabemos que es una manera de hablar. No llegar al punto de ya no decir yo, sino a ese punto en el que ya no tiene ninguna importancia decirlo o no decirlo. Ya no somos nosotros mismos. Cada uno reconocerá los suyos. Nos han ayudado, aspirado, multiplicado⁵⁷⁵.

Desde su posición, el colectivo L. Blisset se presenta como un caso paradigmático: toma su nombre de un futbolista inglés de la década de los ochenta de origen afrocaribeño y, siendo el alias multiusuario que incorpora el concepto de “fama abierta”, ha sido utilizado desde los años noventa por centenares de artistas y activistas que, habitualmente, se relacionan con el sabotaje informativo y con la llamada guerrilla de la comunicación⁵⁷⁶. El medio en el que se difunden sus acciones es la página web <http://www.lutherblisset.net>. Esta iniciativa toma conciencia de que:

Frente a aquella investigación de los marcos, de los lugares que contienen la práctica artística como discurso, tan característica de las manifestaciones artísticas más radicales de la década de los setenta y ochenta, la creación artística que toma Internet como su ámbito de producción reconoce la disolución en ella de todas las relaciones contextuales. Medio escasamente reflexivo, las relaciones que produce son siempre de arrastre.⁵⁷⁷



Imagen de Luther Blissett en Internet.

En una entrevista realizada a “Blissett” en 2000 y publicada el 17 de noviembre en el suplemento de El País, cuando ya había dejado de operar el colectivo bajo tal seudónimo, podemos leer:

⁵⁷⁵ Gilles Deleuze, Félix Guattari: *Mil Mesetas*, Valencia, Pre-Textos, 2010, p.9.

⁵⁷⁶ En España se inicia la actividad de Luther Blissett en el año 1997, con acciones como la realizada en una sala de conciertos de Barcelona en la que se leyó el Manifiesto por la Huelga del Arte, después de haber roto los pinceles con los que acababa de pintar bigotes a la Gioconda. Otra, tuvo lugar en la Feria de Arte Contemporáneo Arco'99, donde doce personas se colaron en la inauguración con el objetivo de interrumpir la recepción que se daba a la infanta Cristina, y hacer un llamamiento a la “huelga de artistas” ante los medios de comunicación. En la era del *star system*, Blissett renuncia al nombre propio y con él al reconocimiento y, sin embargo, se hace visible en todo el territorio europeo en forma de estenciles, estampas, pintadas callejeras, envíos postales, publicidad intervenida, radios libres, acciones... Estaba en todas partes y, sin embargo, no existía.

⁵⁷⁷ *Ibíd.*, p.40.

Nos hemos burlado de los medios. Hemos demostrado que los periódicos pueden hablar de todo sin saber nada, que cualquiera puede crear la noticia. Convertimos a Luther Blissett en un Robin Hood virtual, el terror de las redacciones. ¿Ejemplos? Durante un año creamos un artista balcánico, preso político de Milosevich. Inventamos su biografía, su imagen... Y fue seguido por los medios. Hicimos que los chicos de *Il Resto del Carlino* —diario de derechas—, se pasaran una tarde recorriendo clínicas para confirmar nuestro rumor de que Noemi Campbell estaba en Bolonia haciéndose una liposucción.⁵⁷⁸

Actualmente el colectivo se ha transformado en *Wu Ming* —el nombre es un tributo a la disidencia china— y es una empresa de producciones narrativas para diferentes géneros: literatura, cine o videojuegos, que solo produce proyectos propios, nunca encargos.

En lo que respecta a la relación del arte y la política, las tensiones generadas a principios de los años ochenta —como reacción a las actuaciones de los gobiernos conservadores de Estados Unidos, Reino Unido y Alemania Occidental, que generan conflictos por las acciones militares, la violencia social y los recortes del estado del bienestar, y al enfrentamiento ideológico entre el arte y las instituciones gubernamentales que debían apoyarlo— dan lugar a que las propuestas artísticas implicadas en las políticas progresistas se manifiesten de dos maneras:

La primera tendía a una «representación de la política», en la cual las identidades sociales y las posiciones políticas se trataban como contenidos dados, a comunicarse de la manera más inmediata posible. La segunda tendía a una «política de la representación», en la cual estas identidades y posiciones se trataban como representaciones construidas, a preguntarse en niveles formales tanto como ideológicos. Así, mientras que algunos artistas contribuyeron a presentar los problemas políticos de forma directa, otros formularon críticas postestructuralistas de la representación sobre ellos.⁵⁷⁹

Desde ambas posiciones se tratan aspectos de muy diversa índole. En este sentido, cabe señalar como ejemplo la obra de Francis Alÿs, en la que el artista elabora una serie de tácticas de resistencia ante el poder y las formas que éste adopta respecto a la narrativa de la historia como proceso unitario, cuestión expuesta por pensadores como Lyotard⁵⁸⁰ que enunciará la posmodernidad como el fin de la historia, el fin de los metarrelatos en el sentido de que ya nada puede esperarse de la razón ilustrada. Sobre esta cuestión, Gianni Vattimo argumenta: “(...) sólo desde el punto de vista de los vencedores el proceso histórico aparece como un curso unitario dotado de coherencia y racionalidad (...) los que gestan la historia son los vencedores que sólo conservan aquello que conviene a la imagen que se forjan de la historia para legitimar su propio poder”⁵⁸¹. Son prácticas que “puntuarían toda la historia del siglo XX”, en palabras de José Luis Brea, microincrustaciones en el escenario “del hacer de lo cotidiano”:

(...) toda una línea de trabajo relacionada con la estética del acontecimiento y la construcción de situaciones

578 <http://www.wumingfoundation.com/italiano/rassegna/tentaciones.htm> (consultado 5/5/2013).

579 H. Foster, R. Krauss, Y. A. Bois, B. Buchloh: *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, op.cit., p.606.

580 Jean-François Lyotard: *La condición posmoderna*. Madrid, Cátedra, 1989.

581 Gianni Vattimo: *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, Barcelona, Gedisa. 1998, p.16.

explora justamente la potencia metafórica que poseen esas micropercepciones, lo que con Francis Alÿs ahora podríamos llamar el “inframinúsculo social”, esos pequeños “insertos en lo real” (ahora con Dora García) que persiguen extraer la extraña fuerza política radicada en esos ejercicios de un cierto *trabajo en lo “imperceptible”*, por decirlo ahora con una expresión deleuziana.⁵⁸²

Así se aprecia en obras como *The Leak*, de 1995, que fue retomada después en un contexto muy distinto, pues el recorrido que hiciera inicialmente por Sao Paulo con un bote de pintura perforado, lo realizó en 2004 sobre la *Línea Verde*, el límite trazado antes de 1967 entre las zonas este y oeste de Jerusalén:

Alÿs usó pintura verde, interpretando literalmente no solo el hecho de su recorrido sino también la idea de la Línea Verde misma, llamada originalmente así porque en 1949 Moshe Dayan usó un lápiz de este color para trazar la frontera sobre un mapa de Jerusalén. En la práctica esta línea verde no existe más, pero a ella se refieren constantemente las distintas facciones del conflicto actual.⁵⁸³

El título de esta segunda versión es *Sometimes Doing Something Poetic Can Become Political and Sometimes Doing Something Political Can Become Poetic* (*Hay veces que hacer algo poético puede tornarse político y otras veces hacer algo político se puede volver poético*).



Francis Alÿs, *The Green Line*, 2004, Jerusalén.

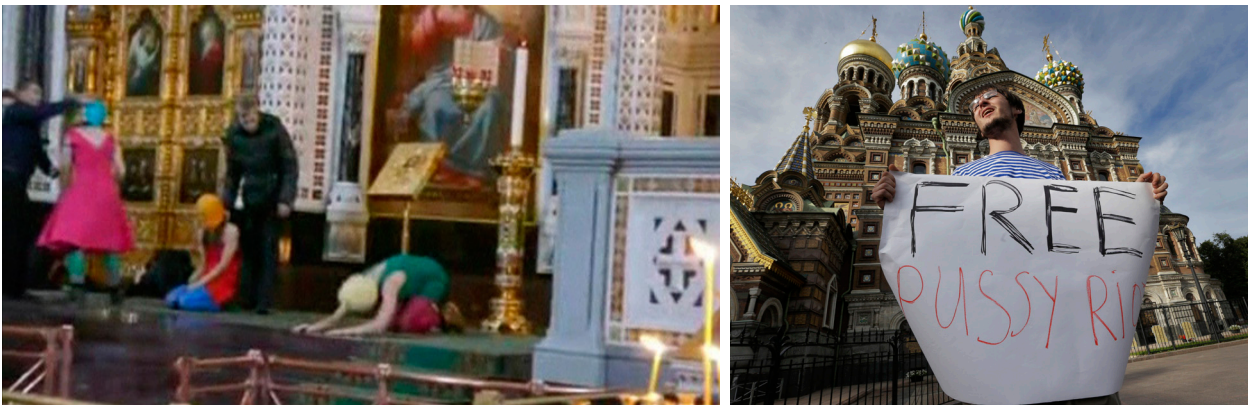
⁵⁸² José Luis Brea: “Cambio de régimen escópico: del inconsciente óptico a la *e-image*”, *Estudios visuales*, n.4, p.147. <http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num4/JlBrea-4-completo.pdf> (consultado 5/5/2013).

⁵⁸³ Russell Ferguson: “Francis Alÿs, política del ensayo”, *Francis Alÿs, política del ensayo*, catálogo, Casa Republicana, Bogotá 27 mayo-17 agosto 2009.

Entre las prácticas artísticas de resistencia señalamos las acciones del grupo Voina, colectivo de artistas activistas. El blog <http://es.free-voina.org/about>, creado por amigos y simpatizantes del grupo, es la única fuente de información directa y legítima de sus integrantes junto con su cuenta de twitter oficial. Además, las publicaciones del blog son de carácter artístico y, por tanto, no pueden ser consideradas como declaraciones oficiales del grupo ni utilizadas como pruebas documentales.

Fundado por Vor y Kozlenok en octubre del 2005, las acciones de Voina fueron clandestinas⁵⁸⁴ y anónimas — calificadas como “entrenamientos” o “prácticas” —, pero a partir de 2008, es ya un colectivo con reconocimiento público internacional. Más de doscientos activistas han participado en las acciones y se han iniciado, al menos, veinte investigaciones criminales sobre el grupo, algunas de ellas abiertas a día de hoy.

Este tipo de intervenciones en el contexto del mundo real, que actúan al margen del sistema arte, muestran similitudes con posiciones de la vanguardia vistas en el capítulo anterior. No obstante, no queremos dejar de significar cómo, especialmente en la segunda mitad del siglo XX, ha quedado patente la forma en que los espacios de la subversión, de la resistencia, de la crítica, de las aspiraciones utópicas son, en palabras de Buchloh, gradualmente erosionados, asimilados o simplemente aniquilados. En este sentido, podemos señalar el reciente caso del colectivo ruso de *punk-rock* feminista Pussy Riot⁵⁸⁵ que, en línea con el grupo Voina, hacía alusión a un concepto de autoría múltiple en una entrevista publicada en su página web:



Captura de vídeo de la acción en la Catedral de Cristo Salvador, Moscú. Iniciativa en la plaza roja en defensa de las Pussy Roit, 2010.

584 Según el Comité de Investigación de Rusia: “El grupo artístico VOINA (guerra) es un colectivo de extrema-izquierda radical y anarquista cuyo principal objetivo es realizar acciones públicas contra las autoridades, concretamente contra funcionarios policiales con el objetivo de desacreditarles de cara a la opinión pública. Existen células de VOINA en las principales ciudades rusas. El número de simpatizantes del grupo es de aproximadamente 3000. Los miembros de VOINA tienen contacto con grupos e individualidades anarquistas alrededor de todo el mundo que mantienen puntos de vista extremo-izquierdistas y radicales sobre el arte y el orden mundial (Italia, Eslovenia, Francia, Estados Unidos, Sudáfrica, Grecia)”. <http://free-voina.org/post/9828347199> (consultado el 5/5/13).

585 “Pussy” designa tanto a un gato como al órgano sexual femenino, y “Riot” significa “motín”.

¡Siempre! Pussy Riot tiene que seguir expandiéndose y ésta es una de las razones por las cuales hemos decidido siempre llevar balaclavas [pasamontañas] Nuevas chicas pueden enrolarse y realmente no importa quién participe en la próxima actuación. Podemos ser tres o ocho [sic], como en nuestro último concierto en la Plaza Roja, o incluso 15. Pussy Riot es un cuerpo que palpita y crece.⁵⁸⁶

Su actuación improvisada en la Catedral de Cristo Salvador de Moscú en marzo de 2012, entonando la canción⁵⁸⁷ “*Virgen María, ¡expulsa a Putin!*”, supuso el arresto de tres de sus componentes y el encarcelamiento de Nadezhda Tolokónnikova, de veintitres años, y María Aliójina, de veinticuatro. Pese a que no era la primera vez que eran detenidas, la sentencia del tribunal de dos años de prisión por vandalismo motivado por odio religioso ha provocado una gran difusión en la red.

El interés despertado por todo lo que concierne a las Pussy Riot —el juicio ha sido calificado por algunos observadores extranjeros como un juicio-espectáculo— ha devenido en cuestiones tales como que la escritora rusa Vera Kichanova publicara, en noviembre de 2012, un libro sobre el grupo, o que numerosas personalidades del mundo del arte y la cultura, entre los que se encuentran Gary Kasparov, Paul McCartney, Patti Smith o Sting, le mostraran abiertamente su apoyo. Otras figuras del *star system*, como Madonna y Björk, venden camisetas en sus webs en apoyo a las represaliadas, pese a que, como sostiene Ekaterina Samutsévich, integrante de Pussy Riot, “el grupo fue creado para luchar contra el mercantilismo. Nunca permitiremos que nuestro nombre sea registrado como marca para enriquecernos”. Sin embargo, como se pone de manifiesto, la lógica del consumo de lo nuevo es capaz de digerir y desactivar, al igual que sucede con los espacios artísticos tradicionales, todo aquello que sea capaz de cosificarse⁵⁸⁸.

Es precisamente el proceso de cosificación de la producción del arte en el tardocapitalismo el que genera la coexistencia de las anteriores propuestas con las de una serie de artistas que muestran cómo ya no es el producto lo definitorio en cuanto a forma de identificación, sino la nueva *marca/autor*. En la configuración del nuevo artista/empresario ya no serán importantes o tomadas en valor las biografías de los artistas, la producción manual fruto de sus cualidades o habilidades manuales, ni tampoco que la pieza sea única e irrepetible, como lo demuestra el hecho de que las producciones sean delegadas a empresas. Casos como los de Damien Hirst, Jeff Koons, Anish Kapoor, o Marc Quinn ponen de manifiesto dichas circunstancias. La nueva configuración del artista/empresario supone que su propia marca puede producir objetos a modo de

⁵⁸⁶ <http://www.vice.com/es/read/charlamos-con-las-pussy-riot> (Consultado 10/3/2013).

⁵⁸⁷ Audios de Pussy Riot en http://blogs.antena3.com/acusticamente/asi-suenan-punk-protesta-pussy-riot_2012081700154.html (Consultado 3/4/2013).

⁵⁸⁸ El planteamiento irónico de Paco Cao supone una máxima en la reificación de la obra de arte, convirtiendo en mercancía artística el propio cuerpo. Este artista parte de que su persona es una pieza artística y que como tal debe ser tratada y expuesta. Por ello, se trasladó al Museo Hammaro Kommun Kultur-Orh Fritidsnamnden de la ciudad de Skoghall, Suecia. La empresa de transportes Valsatrans se encargó del traslado, ya que la pieza forma parte de los fondos de la colección Museo de Bellas Artes de Oviedo. Su categoría artística está avalada por el Ministerio de Educación y Cultura. La obra de arte, de 55 kgs. de peso y 1.65 cm de altura, llegó al aeropuerto donde los encargados de su transporte presentaron ante el mostrador de facturación la solicitud del Ministerio de Educación y Cultura de exportación de la pieza, en la que se señala que se trata de un “objeto de bioelementos orgánicos e inorgánicos”, fabricado en “materia moderna viva” el 4 de Mayo de 1.965 y titulado “Paco Cao”. En su trayectoria artística ha realizado distintas actividades entre las que destaca su *rent a body*, alquilándose para fiestas y reuniones para el disfrute de los asistentes.

*merchandising*⁵⁸⁹, o cederse a otras empresas para comercializar productos de tiradas limitadas.

En el marco de estas reflexiones sobre la producción artística actual, retomamos en la investigación la desaparición del cuadro en el punto en que Pleynet se pregunta si no son las novedades más o menos espectaculares o especulativas que se presentan en la desaparición del cuadro, una forma de desplazar el orden del problema planteado por la historia de la pintura en lo transcurrido del siglo XX, que identifica como la especificidad de la pintura y la realidad objetiva de su inscripción en lo social. Ambas cuestiones fueron planteadas en un incipiente movimiento posmodernista que, a día de hoy, ha realizado un recorrido de más de cuatro décadas desde que este crítico las considerase en torno a 1968, de forma que en la investigación se tratan desde una perspectiva más amplia. Lo hacemos, así mismo, de forma conjunta ante lo que consideramos puede dar respuesta a dicho orden del problema de la pintura: el descentramiento del cuadro.

4.1. El descentramiento del cuadro

El descentramiento del cuadro puede inferirse de lo visto en el capítulo anterior, en el que se ha seguido la impronta de la desaparición del aquél como problemática de la pintura en la crisis de la modernidad, y en el que se observa la forma en que se ha perdido en las prácticas pictóricas la centralidad del mismo como referencia. La desaparición del cuadro, planteada en los términos de Pleynet en cuanto “desaparición de un modo de percibirlo como unidad representativa”, se ha mostrado en el desarrollo de la investigación como transformación del cuadro en un sistema descentrado, que trabaja desde los límites que lo configuraban bajo los principios tradicionales de la representación visual y como “estructura” en el sentido que indica Derrida:

La estructura o más bien la estructuralidad de la estructura (...) se ha encontrado siempre neutralizada, reducida: mediante un gesto consistente en darle centro, en referirla a un punto de presencia, a un origen fijo. Este centro tenía como función no sólo la de orientar y equilibrar, organizar la estructura -efectivamente no se puede pensar una estructura desorganizada- sino, sobre todo, la de hacer que el principio de organización de la estructura limitase lo que podríamos llamar juego de la estructura (...).⁵⁹⁰

Los planteamientos de las primeras vanguardias rompen con esa limitación en el juego de la estructura del cuadro, un proceso que se inicia desde incluso antes del fenómeno impresionista a finales del siglo XIX⁵⁹¹, como

589 Existen antecedentes sobre colaboraciones entre artistas y marcas comerciales, como ejemplo el encargo de una botella y etiqueta para las bodegas Osborne a Dalí en 1964, si bien la diferencia radica en que a día de hoy son los propios artistas los que sacan sus propios sub-productos.

590 Jacques Derrida: *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1989, p.383.

591 Un proceso que está inmerso en otro más amplio: “La historia de la modernidad, iniciada a finales de los años 1880, es la del desmantelamiento de un concepto de arte que lleva más de medio milenio de evolución. El arte no tenía que ser bello; no tenía necesidad de esforzarse en proveer al ojo una colección de sensaciones equivalente a la que produce el mundo real; ni de ningún tema pictórico; ni de desplegar sus formas en el espacio pictórico; ni de ser el producto mágico del toque del artista. Todas estas sustracciones, llevada a cabo a lo largo décadas, hicieron posible que el arte fuera algo que en nada se parecía al gran arte del pasado y que se abriera paso a una visión liberal de la actividad artística que a su manera constituyó un modelo para los diversos modos de liberación a los que aspiró en los años sesenta.” A. C. Danto: *Más allá de la caja de Brillo. Las artes visuales desde la perspectiva posthistórica*, op.cit., p.20.

se ha visto anteriormente, y que tiene una importante aceleración con las transformaciones que iniciaron la posmodernidad, precipitadas en torno a los sucesos del *Mayo del 68*. Según Huyssen, las prácticas culturales de la década de los años setenta suponen:

(...) una búsqueda alternativa de la tradición y la historia que se manifiesta en la preocupación por las formaciones culturales no dominadas por el pensamiento logocéntrico y tecnocrático, en el descentramiento de las nociones tradicionales de identidad, en la investigación de la historia de las mujeres, en el rechazo de los centralismos, corrientes principales y *melting pots* de todo tipo, y el gran valor atribuido a la diferencia y la alteridad.⁵⁹²

En el análisis del proceso de desaparición del cuadro en el arte contemporáneo, que abordamos en cuanto *descentramiento*, consideramos la referencia que suponen las propuestas de dicha década para las prácticas artísticas actuales. Podemos establecer ciertos lineamientos partiendo de los movimientos Posminimalistas y de la Internacional Situacionista, que representarían los dos modelos primarios utilizados por la crítica y que Foster entiende han servido para articular diferentes aspectos del arte de posguerra: “(...) por un lado, el modelo de una modernidad específica para el medio desafiado por una posmodernidad interdisciplinar y, por otro, el modelo de vanguardia histórica (es decir, crítica de la vieja institución burguesa del arte como Dadá y el Constructivismo) y una neovanguardia elaborada a partir de esta crítica”⁵⁹³. Nos detenemos primeramente en este último modelo en relación con similares posicionamientos en las prácticas artísticas actuales.

Para Toni Negri, el empeño del movimiento situacionista fue soldar verdad y realidad, una “verdad de lo facticio, la verdad de lo que ha sido construido”⁵⁹⁴, mediante la creación de situaciones como “momento de la vida construido concreta y deliberadamente para la organización colectiva de un ambiente unitario y de un juego de acontecimientos”⁵⁹⁵. En estas tesis, los partidarios del situacionismo dedicaron una especial atención en sus manifiestos al arte como construcción de la realidad. La principal operación estética que llevaron a cabo fue planteada por uno de los principales activistas del movimiento, Guy Debord, que propuso el concepto de *détournement* (tergiversación) como unidad artística que se constituye con elementos preexistentes, de forma que, tanto la cualidad artística de las obras tomadas como elementos de esa unidad, como su autoría, quedan disueltas en el conjunto final. Desde el anonimato se configura como una herramienta adecuada a la expresión social que podía aplicarse a diversas situaciones:

De hecho, para los situacionistas el *détournement* era una estrategia estética aplicable a expresiones tan dispares como los documentales cinematográficos de G. Debord, las «modificaciones» de Asger Jorn consideradas «monumentos a la mala pintura» en las que, sobre la base de cuadros kitsch comprados en el *Marché des Puces* de París, el artista yuxtaponía diversas capas pictóricas, y las pinturas industriales de Giuseppe Pinot-Gallizio, calificadas de «tergiversaciones urbanas» que consistían en rollos de tela pintados

592 Andreas Huyssen, “En busca de la tradición: vanguardia y postmodernismo en los años 70”, *New German Critique*, n.22, Berlín, 1981, p.156.

593 Hoy en día este crítico los considera disfuncionales. H. Foster, R. Krauss. Y. A. Bois, B. Buchloh: *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, op.cit., p.679.

594 T. Negri: *Arte y multitud. Ocho cartas*, op.cit., p.20.

595 Internacional Situacionista: *La creación abierta y sus enemigos*, Madrid, La Piqueta, 1977, p.24.

con procedimientos mecánicos (máquinas de pintar) con los que su autor pretendía cubrir ciudades enteras”⁵⁹⁶.



Giuseppe Pinot Gallizio y su hijo Giors Melanotte trabajando en la pintura industrial en Alba, Italia, 1956.

Esta tergiversación, en la que el artista reutiliza elementos de medios conocidos para crear una nueva obra con un mensaje diferente, a menudo opuesto al original, se logra al yuxtaponer fenómenos aparentemente inconexos, que entonces podían consistir en recortar una imagen o un fragmento de un texto y pegarlo en un contexto que le es ajeno⁵⁹⁷. Como operación estética tuvo para los situacionistas dos finalidades, por un lado demostrar las ilusiones construidas en torno a las categorías estéticas y las barreras sociales, y por otro, tomar elementos de la cultura de masas y reubicarlos en contextos reveladores de su función. En los procedimientos se empleaba el collage, el reciclaje, la creación de tensiones entre palabra e imagen donde la palabra tiene un rol fundamental, la sustitución de viñetas originales en cómics por textos que le otorgan un sentido totalmente diferente, y la apropiación y resignificación de algunos productos culturales del capitalismo tardío como la publicidad y el graffiti.

596 Anna María Guash: *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza Forma, 2000, p.30

597 Como movimiento precedente, la *Internacional Letrista* y sus manifestaciones reflejan la relación entre las trayectorias de las creaciones literaria y pictórica. La poesía letrista insiste en la materialidad de los significantes que aparecen en la página, lo que les llevaba a incluir signos del alfabeto morse, del braille o de jeroglíficos, una especie de «hipergrafía» que llama Martin Jay. Por otro lado, la pintura muestra una posición crítica contra la pureza de formas defendida por el minimalismo: “(...) su pintura, en especial la de Maurice Lemaître, buscaba contaminar la pureza visual introduciendo letras y palabras, a menudo bajo la forma de crípticos pictogramas o jeroglíficos. Según Jean Paul Curtay, aunque artistas anteriores como Georges Braque, Picasso o Klee habían empleado la escritura y los símbolos por su valor figurativo, «sólo tras la aparición de la superescritura empezaron los críticos a ver signos en los lienzos y a leerlos como `textos visuales`”. M. Jay: *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento del siglo XX*, op.cit., p.318.

En este sentido, el artista contemporáneo británico de graffiti, que bajo el seudónimo *Banksy* mantiene a día de hoy oculta su identidad, inició en 1992 su obra de arte urbano callejero para promover visiones distintas a las de los grandes medios de comunicación, con una intención política de su llamado «daño criminal», que pudiera estar influenciada por los *Ad Jammers*, el movimiento que deformaba imágenes de anuncios publicitarios para desvirtuar el mensaje.

Así, su trabajo ha consistido, en su gran mayoría, en piezas satíricas sobre política, cultura pop y moralidad, en las que combina escritura con graffiti y estarcidos con plantilla. Sin embargo, la popularidad de las obras realizadas en varias ciudades del mundo, especialmente en Londres, le ha llevado a organizar diversas exposiciones desde el año 2000, además de autopublicar varios libros con fotografías de su obra en distintas localidades, de sus lienzos de trabajo y de sus exposiciones, acompañando las imágenes de sus escritos. Sobre la controversia en torno a este autor, baste señalar lo ocurrido en 2004, cuando el colectivo de «anarquitectos» *Space Hijackers*⁵⁹⁸ repartió octavillas frente a una exposición de *Banksy* para resaltar el irónico uso que el artista hace del imaginario anticapitalista y de protesta, mientras trabaja para grandes empresas y galerías de arte. Quizás el aspecto que, a día de hoy, pueda conservar la relevancia de su obra inicial, sean sus intromisiones en famosos museos de todo el mundo, para colgar algunas de sus obras de manera clandestina⁵⁹⁹.



Banksy, pintura realizada en el Muro de Palestina, 2005.

⁵⁹⁸ Los *Space Hijackers* (Secuestradores Espaciales) son un grupo de «anarquitectos» que se inició a principios de 1999. El grupo lucha contra la usurpación opresiva constante en los espacios públicos por parte de instituciones, corporaciones y planificadores urbanos. Banksy vende cuadros en circuitos comerciales o en la galería de su agente, Steve Lazarides, llegando a venderse un juego sus obras en la casa de subastas Sotheby's por 50.400 libras. Esto le ha llevado a ser acusado de «vendido» por estos activistas.

⁵⁹⁹ De este modo ha colocado obras suyas en la Tate Modern de Londres, el MOMA de Nueva York o el British Museum. En este último caso, en mayo de 2005 colgó una pintura rupestre de aspecto primitivo que mostraba una figura humana entre animales salvajes empujando un carro de supermercado.



Símbolo del dólar pintado por Alexander Brener sobre el cuadro de Kazimir Malevich, *Cruz blanca suprematista*, en 1997 en el Stedelijk Museum.

En cuanto a las estrategias situacionistas, se entienden como formas de organizar nuevos conjuntos significativos, desmontar y crear nuevas relaciones y sentidos, nuevos encuentros entre palabras o imágenes. Así, el uso de la tergiversación abre el sentido de las cosas atrapadas en la rigidez de las normas, de lo modélico o socialmente establecido y muestra la artificialidad del espectáculo, secuestrando los símbolos del *status quo* y resignificándolos en otras matrices de sentido. Un ejemplo contemporáneo afín a estos planteamientos lo encontramos en la acción del artista ruso Alexander Brener, quien el 4 de enero de 1997 pinta un dólar con un spray verde sobre la obra de Malevich *Cruz blanca suprematista* en el Stedelijk Museum, siendo detenido y condenado a cinco meses de cárcel. Parte de la acción continuaba en el proceso judicial, al argumentar su abogado que el cuadro suprematista no había sufrido daños sino que, al contrario, se había revalorizado por incorporar otra intervención artística. Así mismo, Brener declaró en el juicio que su pretensión no era vandalizar la obra sino establecer un diálogo con Malevich, aludiendo a las propias teorías del constructivismo sobre la interacción del arte con el espectador y alegando en su defensa: “La cruz es un símbolo de sufrimiento, el signo del dólar es un símbolo de comercio e intercambio. ¿Desde un punto de vista humanitario son las ideas

de Jesucristo de mayor valor o significancia que las del dinero? Lo que yo hice no fue contra la pintura. Veo mi acto como un diálogo con Malevich”⁶⁰⁰.

Los resultados de las acciones controvertidas⁶⁰¹ de Brener, en algunos casos con pena de prisión para el artista, no cabe duda que introducen en la crítica cultural elementos polémicos, y en el caso de esta obra ha quedado abierto el diálogo que él ha querido mantener con Malevich mediante su cuadro de la cruz blanca, no sólo en el ámbito artístico.

Argumentos similares alegaba Pierre Pinoncelli para justificar su micción en el urinario de Duchamp el 25 de agosto de 1993, cuando estaba expuesto en el Centro Pompidou de París, pretendiendo con este “gesto pos-dadá” hacer un homenaje al Dadaísmo, movimiento objeto de la exposición. Esta acción se inserta en la tradición del rechazo del arte sacralizado asumida por la historia del arte ortodoxa. No obstante, en el caso de Brener la situación que se pone en juego es “un gesto cercano a las estrategias de la sobreidentificación basadas en las teorías de Zizek («la subversión no se realiza mediante la producción de distancia irónica acerca de los hechos sino tomando al sistema más en serio de lo que él se toma»), que tienen como objetivo afirmar aquellos aspectos de lo existente de los que no se puede hablar abiertamente pero que subyacen en el orden simbólico dominante”⁶⁰². En la página web *Youth Against Internet*, en la que se recoge documentación del proceso judicial contra este artista, se indica:

Las organizaciones de arte son dudosas, forman una élite que vigila sus propios significados, y también se aseguran que el éxito lleve su nombre (..) Cualquiera que esté de acuerdo pudo haber hecho esto, es una representación de una «actitud hacia/opinión sobre» lo cerrado del mundo del arte (..) Hoy por hoy, la paradoja es: Malevitz quería cambiar el mundo con su arte, en la actualidad su estatua [monumento] se mide en dólares.⁶⁰³

Un caso semejante en el que se interviene con pintura una obra artística considerada *maestra* y de alto valor histórico es el realizado en el año 2003 por los hermanos Chapman sobre 83 grabados originales de Goya de la edición de 1937. Sobre el asunto, el periodista Walter Oppenheimer iniciaba en estos términos el artículo publicado el 1 de abril en *El País*⁶⁰⁴:

600 <http://contraindicaciones.net/2009/05/aleksandr-brener-el-vandalo.html> (consultado 5/5/2013).

601 En 1996, en el proyecto *United Nations-Sweden & Russia Monument: Interpol*, cuya finalidad era la de establecer un diálogo entre artistas de Oriente y Occidente, Brener destruyó la obra del artista Gu Wenda, consistente en 20 metros de longitud de un túnel de cabello humano que el artista había estado trabajando durante dos años. El agresor declaraba “Se suponía que los artistas debían formular la exposición como un colectivo a través de la comunicación y la interacción entre sus obras”, y consideraba que la inclusión de la obra de Gu Wenda estaba en oposición directa a los objetivos declarados y que “negaba totalmente los imperativos éticos básicos del proyecto”. Wenda, por su parte, en una conferencia de prensa el día después del ataque señaló que “hace tiempo, cuando los artistas dadaístas destruyeron obras de arte como protesta simbólica, lo hicieron con sus propias obras, no las de otros” y atribuyó el comportamiento agresivo y criminal de estos que «pudieran-ser-dadaístas» a la frustración post-comunista con la caída de Rusia de gran potencia en un estado de subordinación a Occidente. Ralph Croizier: “The Avant-garde and the Democracy Movement: Reflections on Late Communism in the USSR and China”, *Europe-Asia Studies*, vol.51, n.3, May 1999, pp.483-513. <http://artcrimes.net/united-nations-sweden-%2526amp%3B-russia-monument%3A-interpol> (consultado 5/5/2013).

602 Ibidem.

603 <http://artcrimes.net/suprematisme-1920-1927> (consultado 5/5/2013).

604 En este texto se hace referencia a la crítica de Jonathan Jones “Desde el punto de vista de la impresión, de la historia del arte, desde cualquier punto de vista, se trata de un tesoro que ha sido destruido”, y del experto en la obra de Goya, Nigel Glendinning, quien a pesar de no querer pronunciarse declara “Es algo que ya hizo Dalí con los Caprichos de Goya” y “lo hacen bastantes artistas

¿Arte, sacrilegio, falta de recursos o necesidad de llamar la atención? Los hermanos Jake y Dinos Chapman, famosos por su provocadora y escabrosa manera de crear, han dado ahora un paso más. No se trata esta vez de penas en lugar de narices en las caras de los niños ni de sanguinolentas vísceras. Jake y Dinos han decidido repintar a Goya en el sentido literal de la palabra y han retocado con una máscara aquí y una caricatura allá los 83 grabados de su propiedad (pertenecientes a una edición de 1937) de la serie *Los horrores de la guerra*.⁶⁰⁵



Jakes y Dinos Chapman, intervención en 2003 sobre uno de los grabados de la colección de Los Desastres de la guerra de Francisco de Goya, edición de 1937, propiedad de los artistas.

Respecto al segundo planteamiento, en relación con los movimientos posminimalistas —que establecen el otro modelo primario de articulación del arte tras la posguerra al que nos hemos referido anteriormente— consideramos la reacción ante los principios formalistas de pureza de la anterior tendencia, que alcanzan en la década de los setenta su máxima expresión, y sobre los que, desde entonces, no tardan en aparecer opiniones críticas contra el tipo de manifestaciones artísticas que los secundan. Así, el crítico neoyorquino John Perreault, indicaba en este sentido:

En el presente necesitamos algo más que cubos silenciosos, lienzos sin expresión y paredes blancas relucientes. Estamos enfermos de muerte de fríos espacios y monótonos rascacielos como “telones de fondo” (...) tanto como de interiores que parecen más despensas de carne vacías que lugares para vivir.⁶⁰⁶

Las iniciativas *posminimal*, en su orientación por lo que Michael Fried calificaba de *desplazamiento hacia lo procesual*⁶⁰⁷, muestran actitudes hacia los procesos desde el reduccionismo del momento, lo que se traduce

modernos en lo que para mí es una prueba de sus límites”.

605 Walter Oppenheimer, “Los hermanos Chapman pintan encima de 83 grabados de Goya”, *El País*, 1 de abril de 2003, http://elpais.com/diario/2003/04/01/cultura/1049148005_850215.html (consultado 4/2/2013)

606 John Perreault, “A Minimal Future? Union-Made Reporto on a Phenomenon”, en *Arts Magazine*, marzo 1967, pp.26-31.

607 Michael Fried publicaba en 1967 “Arte y objetualidad” en la revista *Artforum*, una dura crítica al arte mínima¹, que sirvió para

en un declive de la producción objetual, que lleva a historiadores como Lucy R. Lippard y John Chandler a hablar de la *desmaterialización del arte*⁶⁰⁸ como etapa en la que la idea se sitúa en una posición predominante respecto a la forma. Hemos de mencionar como figura clave a Sol LeWitt, quien desde el reciente —en parte por él planteado— *arte conceptual*, llevará al extremo lo anticipado por Frank Stella, cuando éste, como vimos, en relación a la intención de no invocar la historia de la pintura en sus obras, indica: “Lo que quiero que todo el mundo sepa de mis cuadros —declaraba en 1962— y todo lo que yo sé acerca de ellos es que es posible ver la idea sin ninguna confusión”⁶⁰⁹. El arte como idea es el problema sobre el que una importante generación de artistas trabajan, y en este sentido, LeWitt manifiesta que “no quería identificarse con una pintura formalista, con una pintura que se expresase por sí misma, a través de sus propios medios, sino más bien con la idea de una expresión más pura de la subjetividad del artista. Si lo importante era la idea, la ejecución aparecía como algo completamente secundario”⁶¹⁰. Este artista publica en 1967, en la revista *Art Forum*, los célebres “Parágrafos sobre arte conceptual” en los que indica:

Voy a referirme al arte del que me ocupo como «arte conceptual». El arte conceptual, la idea o el concepto es la parte más importante de la obra. Cuando un artista utiliza una forma conceptual de arte ello significa que todos los planes y decisiones han sido tomados previamente y que la ejecución es una cuestión puramente rutinaria. La idea se convierte entonces en una máquina de hacer arte.⁶¹¹

Como ejemplo de este tipo de propuestas conceptuales que lleva al extremo a la pintura retomamos la obra de Roberto Matta *Cubo*, de 1966, ya aludida por cuanto Pleynet la destaca como iniciativa que activaba el problema de la desaparición del cuadro (VÉASE 2.1 Planteamiento en la pintura moderna). Si bien la materialización de la idea —resuelta como *cubo abierto*— dio lugar a un montaje tridimensional de varios lienzos de grandes dimensiones, desvirtuando el universo pictórico que el artista planteaba⁶¹².



Roberto Mata explica su obra teórica *Cubo*.

describir sus aspectos principales. En este texto queda manifiesta su oposición a un tipo de prácticas que, mediante el ensayo de los diversos modos de participación del sujeto en la obra, la había desplazado hacia el espectador. Michael Fried: *Arte y objetualidad: ensayos y reseñas*, Madrid, Antonio Machado, 2004.

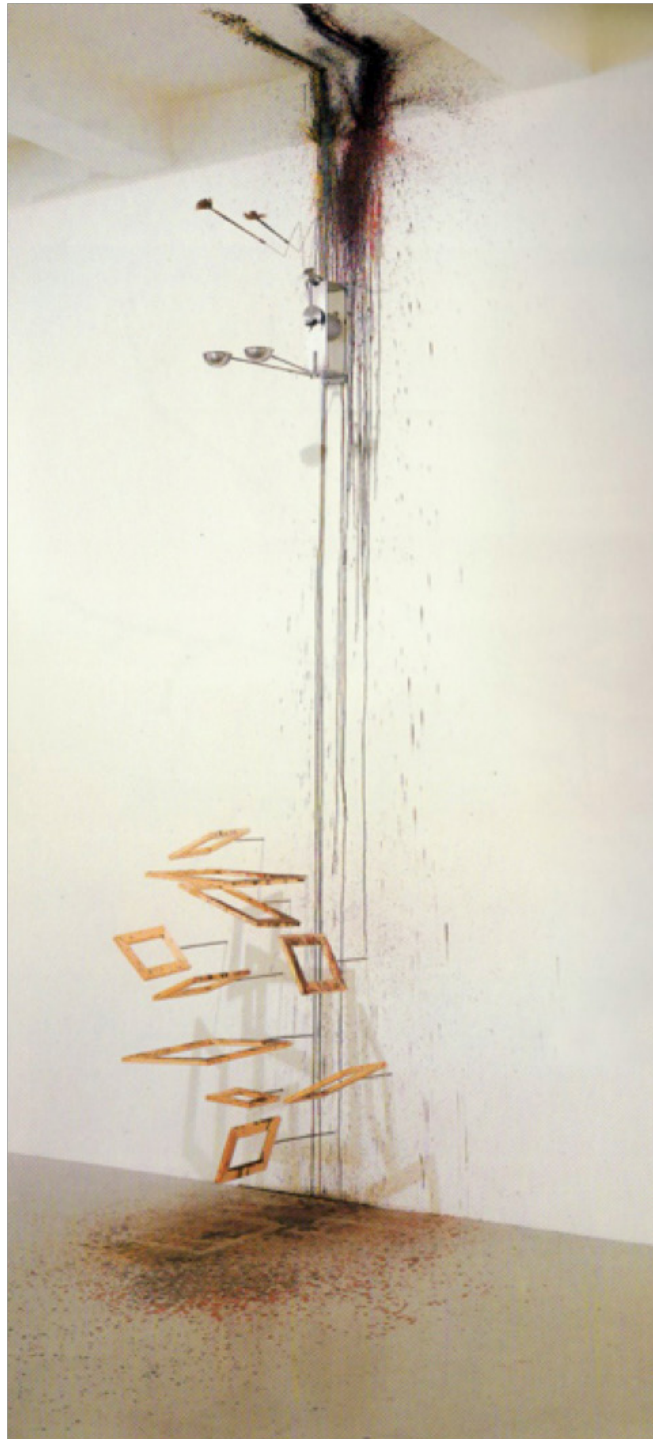
608 Lucy R. Lippard: *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, Madrid, Akal, 2004.

609 Citado en William Rubin: *Frank Stella*, catálogo, Nueva York, Museum of Modern Art, 1970, p.42.

610 M. Cereceda: *Problemas del arte contemporáneo@. Curso de filosofía del arte en 15 lecciones, op.cit.*, p.65.

611 Sol Le Witt: “Parágrafos sobre arte conceptual”, *Art Forum*, vol.5, n.10, Nueva York, junio 1967.

612 En septiembre de 2011, año en que se cumplía el centenario de este artista, el Museo Thyssen-Bornemisza presentó como homenaje la instalación con parte de la obras que se expusieron en 1966 en la Galería Iolas de París, tratando de reproducir el montaje.



Rebecca Horn, *Painting Machine*, Instalación, 1988.

Si como indicaba LeWitt, la ejecución de la obra artística resulta secundaria, caben dos posibilidades en la manera de afrontar los procesos: desde una desvinculación material del cuerpo del artista o, por el contrario, siendo la misma implicación del cuerpo la que constituye el propio proceso. En el primer caso fueron los artistas que planteaban desde una reacción contra la subjetividad —cuyas manifestaciones consideraban agotadas por los excesos del expresionismo abstracto⁶¹³—, la no intervención en el proceso de producción, articulando sistemas de automatización que desmitifican y cuestionan los valores de *obra maestra* y *genio artístico*. En este sentido, la creación de máquinas se utilizaba como forma de arte, con el que realizar arte o como elementos del proceso artístico. Veremos la repercusión que ello tiene sobre el cuadro y su desaparición.

Es el caso de Rebecca Horn, desde sus primeras obras recurre con frecuencia a todo tipo de extraños apéndices artificiales para brazos, hombros, dedos o la cabeza, que nos hablan de la mecanización de lo corpóreo. Si bien en su *Bleistiftmaske* (Máscara de Lápices), de 1975 —en la que altera su apariencia humana acercándola al robot— no es en propiedad una máquina sino una herramienta con la que traza torpes garabatos en un papel clavado en la pared, en 1988 crea *Painting Machine*, un artefacto mecánico situado en lo alto de un muro, con dos cazos de pintura y dos pinceles que se accionan y se impregnan de pintura líquida, arrojándola con un movimiento brusco contra el techo y la pared, cayendo el goteo sobre diez pequeños bastidores sin lienzo situados cerca del suelo. De esta forma, puede leerse la acción de la máquina como una especie de Pollock mecánico, con clara referencia a la fetichización de la personalidad del artista. Sobre el sentido de frustrar la posesión final del objeto de arte con esos marcos que no sustentan pintura, e incluso con la máquina construida por la propia artista, ésta indica que si tienes esta pequeña máquina de pintar en la que los pinceles se hunden en la pintura, luego tiemblan y esparcen la pintura por todas partes a su alrededor, es el acto de pintar lo que es importante, no la máquina.

En similar línea de trabajo señalamos la obra *Máquina de pintar* de Rosemary Trockel, un artefacto que diseña en 1990 con cierto aspecto de telar, del que cuelgan de su armazón metálico siete series de ocho pinceles, mediante hilos de barras rematadas por cilindros de acero que se mueven sobre raíles de aproximadamente dos metros, mediante un motor eléctrico. Cada uno de los 56 pinceles está grabado con el nombre de un artista contemporáneo y fabricado con su cabello —entre otros, Gerhard Merz, Sigmar Polke, Alex Katz, Georg Baselitz, Annette Lemieux, Gilbert y George, Vito Acconci o Sophie Calle—, incorporando así restos humanos que portan las cualidades de la sustancia viva de los artistas. Conforme se pone en marcha la máquina, los pinceles se impregnan con acuarelas y dibujan sobre papel japonés, dejando un rastro de líneas paralelas desiguales y discontinuas. Del proceso mediante el que se crea la pintura indica Marina Núñez:

Por un lado, el pelo de una persona se convierte literalmente en su propia firma, en una especie de reconocimiento irónico de la genialidad de los artistas cuyo pelo cortado sigue siendo capaz de producir arte. Pero por otro, la colección de pinceles y la producción mecanizada de siete láminas diferentes en una edición de siete copias, ofrecen una imagen que debilita la noción de creatividad y singularidad. Los dibujos resultantes son marcas aparentemente expresivas, que parodian gestos pictóricos, pero que pierden su autenticidad al producirse sin mano y en serie.⁶¹⁴

⁶¹³ Véase Barbara Rose: “ABC Art”, *Art in America*, octubre-noviembre 1965, pp.57-69.

⁶¹⁴ Marina Núñez: “Jackson Pollock y las máquinas de dibujar”, en Juan José Gómez Molina (coord.): *Las estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*, Madrid, Cátedra, 2002, p.454.

El uso de la inteligencia artificial en procesos plásticos tradicionales, como forma de cuestionar el proceso artístico en cuanto actividad humana y de significar las relaciones en la comunicación tecnológicamente mediatizada entre hombre y máquina, se plantea en la obra de Benjamin Grosser *The Interactive robotic painting machine*, de 2011. Mediante un sistema que explora la mecánica, la práctica pictórica, el sonido y el vídeo, este dispositivo tiene carácter interactivo, de forma que mediante un micrófono que capta el sonido y a través de la decodificación de las frecuencias como datos digitales, se ordena esta información mediante un algoritmo genético que se transforma en movimientos de un pincel que pinta sobre lienzo, siendo este proceso grabado por una cámara y proyectado sobre una pantalla. Sobre esta propuesta el artista indica:

Es fundamental comprender que las pinturas no son una asignación directa de lo que se oye. El sistema toma sus propias decisiones a partir de los condicionamientos que recibe. Mi propuesta es la siguiente; hay que interpretar a este robot como un artista por derecho propio. Es igual, un artista está influenciado por lo que ve y por lo que oye. La única diferencia está en los modos de captación. Cualquier entrada se manifiesta en un cambio.⁶¹⁵

Ese mismo año, la performance *Head Swap* se llevó a cabo mediante la colaboración ente el robot y el violinista Benjamin Sung interpretando a violín un pieza de Zack Browning. En función del resultado de la pintura el músico acentuaba la intensidad de la interpretación de la partitura.

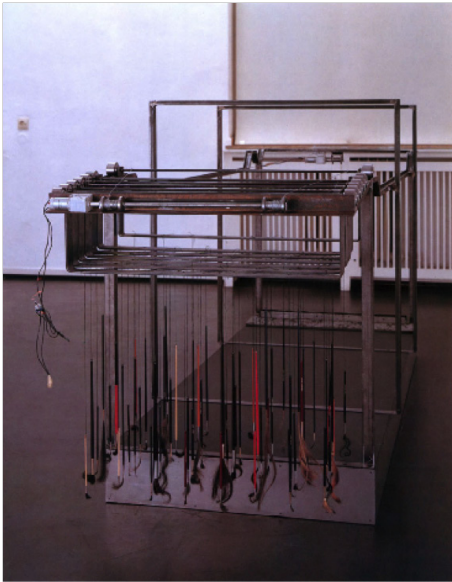
La intervención de la máquina en procesos de producción pictórica puede plantearse, no sólo mediante el diseño y/o construcción por el artista de un aparato automatizado, sino desde la significación del propio uso al que esté destinada la misma, lo que pone de relieve la relación entre máquina/institución.

Es el caso del artista madrileño Fernando Sánchez Castillo, quien exponía en 2011, en el CAC Málaga, el proceso de creación de algunas pinturas por los robots que la Guardia Civil emplea para desactivar explosivos, un artefacto asociado a la situación del terrorismo en España. Este artista reflexiona sobre cómo se puede transformar el estatus del poder en el arte, con la intención de modificar los usos sociales y políticos previamente consensuados, dotando a este proceso de una mirada más comprometida sobre acontecimientos históricos y gubernamentales. El artista trabaja con la tergiversación de las funciones para las que la máquina ha sido construida, y ello connota la acción de pintar, para la que ha sido necesaria la presencia de técnicos especialistas en la desactivación de artefactos explosivos –agentes conocidos como los Tedax– que llevan a cabo su labor en las ciudades de Málaga y Granada, siendo la primera vez que los dispositivos de la Guardia Civil se ponen al servicio de la creación artística.

Más allá de la realización del objeto *cuadro*, con la manipulación de la materia por la máquina, Anish Kapoor plantea, en 2003, el proceso creativo como movimiento constante de construcción-destrucción, en una instalación monumental de 25 toneladas de vaselina coloreada, que es movida constantemente por un brazo de acero activado con un motor hidráulico. La pieza va dando así forma a la materia⁶¹⁶.

615 <http://bengrosser.com/projects/interactive-robotic-painting-machine/> (consultado 5/5/2013).

616 Es el caso de la también gigantesca instalación de Joseph Beuys *Sebo*, expuesta en Münster en 1977, con veinte toneladas de grasa, con independencia de las posibles consideraciones como elemento curativo y chamanístico a las que el artista era proclive. En esta obra le interesaba su cualidad como materia prima, como materia en bruto, susceptible de aceptar todas las modificaciones («el grado cero de la escultura» que denomina Bernand Lamarche-Vadel). Beuys declaraba: “Mi intención inicial al utilizar la grasa



Rosemary Trockel, *Máquina de Pintar*, 1990.



Benjamin Grosser, *The Interactive robotic painting machine*, 2011.



Fernando Sánchez Castillo, 2011, robot para desactivar explosivos de la Guardia Civil, CAC Málaga.



Anish Kapoor, *My Red Homeland*, 2003, 25 toneladas de cera y vaselina coloreada en rojo movidas por un motor hidráulico, CAC Málaga.

era la de estimular la discusión. La maleabilidad del material me llamaba la atención, sobre todo por sus reacciones a los cambios de temperatura. Esta maleabilidad es psicológicamente efectiva, pues, de modo instintivo, la gente la asocia a procesos internos y a sentimientos. Lo que yo buscaba era la discusión sobre las capacidades de la escultura y de la cultura, sobre su significación, sobre la naturaleza del lenguaje y de la creatividad humana.” Joseph Beuys, citado por Démosthènes Davvetas, *Artstudio*, n.4, p.13.

Diametralmente opuestas a estas propuestas en la que el artista automatiza mecánicamente los procesos, se encuentran las prácticas que implican el cuerpo en el proceso artístico. La reacción al minimalismo desde posiciones que reclaman de la obra de arte elementos vitalistas, lleva a plantear experiencias fenomenológicas. En este sentido indica Foster:

Una ironía del minimalismo es que, a pesar de que haga al arte más público en su significado, más objetivo en su situación, también vuelve a poner al sujeto en juego en una perspectiva fenomenológica, incorporada al espacio. Y cuando los minimalistas como Eva Hesse pasaron a ocuparse de este sujeto general más complejo y a revelar que estaba marcado de manera diferente por la fantasía, el deseo y la muerte, el psicoanálisis regresa.⁶¹⁷

Lo subjetivo vuelve a ser el centro de los trabajos de algunos artistas, planteando la participación del cuerpo como presencia viva y soporte de la creación. Se trata de cuerpos puestos en acción, de una presencia física y material en la producción y simbolización de los procesos de la representación. Según Marina Núñez:

De esta imagen del artista como cuerpo en acción, movido sobre todo por la mente no consciente y dejando en cada gesto rastros de su experiencia, de la que Jackson Pollock es el primer paradigma, surgen múltiples herederos que retoman con distintos grados de admiración e ironía uno u otro aspecto de su obra. No se trata de una influencia sólo formal o estilística, es la actitud de Pollock lo que reaparece: su noción de la pintura, más allá de su tradición de objeto de arte autónomo, como arena de la acción, como soporte de la actividad catártica del artista, como acto de autodescubrimiento.⁶¹⁸

Entre los precursores de esta forma de trabajar la plasticidad pictórica, varios artistas del grupo *Gutai*, con posiciones claramente rupturistas, plantean desde mediados de los años cincuenta quebrar la pintura tradicional explorando los elementos performativos. Katsuō Shiraga, que comienza sus trabajos pintando con los pies o arrastrando su cuerpo por el barro, realiza posteriormente acciones sujeto de una cuerda suspendida del techo y danza con los pies desnudos sobre el lienzo arrastrando y repartiendo la pintura con movimientos rápidos, en los que el artista muestra, con respecto de la gestualidad del expresionismo abstracto, “una mayor previsión del efecto estructural a través de una ordenamiento rítmico”⁶¹⁹.

El artista Shozo Shimamoto, que realiza pinturas rotas y llenas de agujeros a principios de los años cincuenta, lleva a cabo *Acción de pintar*, performance en la que estrella contra el lienzo recipientes de cristal con pintura⁶²⁰.

Por su parte Saburō Murakami, en *Breaking Through Many Sheets of Paper*, de 1956, se lanza rompiendo las estructuras cuadrangulares de papel de embalaje montadas a modo de lienzo sobre bastidores que penden del techo.

617 H.Foster, R.Krauss. Y.A.Bois, B.Buchloh: *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, op.cit., p.671.

618 Marina Núñez: “Jackson Pollock y las máquinas de dibujar”, op.cit., p.444.

619 Antonio Saura, “Shiraga Ne Peint Pas Avec Les Pieds”, *Kazuo Shiraga*, catálogo, Tolouse, Centre Régional d’Art Contemporain Midi-Pyrénées, Labège, Editions Arpap, 1993, p.20.

620 En otras ocasiones, de forma similar a la obra de Dalí de 1956, en la que dispara tinta sobre piedras litográficas, o a la propuesta de Niki de St Phall *Le tirs*, en la que la artista invita al espectador a tirar con carabina sobre soportes que al recibir el impacto “sangran” pintura, Shimamoto dispara contra el lienzo cañones de esta materia, en referencia explícita a la violencia del gesto expresivo.



Katsuō Shiraga, 1955



Saburō Murakami, *Breaking Through Many Sheets of Paper*, 1956.

LA «DESAPARICIÓN DEL CUADRO» EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO



Paul McCarthy, *Whipping a Wall and a Window with Paint*, 1974.



Paul McCarthy, *Painter*, 1995.

En esta línea, Paul McCarthy plantea la violencia que reside en el gesto expresionista, desbordando la tensión latente en *Whipping a Wall and a Window with Paint*, (fustigando una Pared y una Ventana con Pintura), de 1974, describe en qué consiste la acción, en la que actúa como un poseso durante una hora con una manta impregnada en una mezcla de pintura y aceite de coche. Su cuerpo, las paredes y el escaparate del local quedan “pintados” y él, exhausto, mientras la acción ha podido ser vista por los viandantes desde la calle. Este artista implica su cuerpo en *performances* que tratan de pintura, parodiando con estas acciones la fama machista que arrastra el expresionismo abstracto. En este sentido, “Su imaginería brutal lleva la firma compulsiva de la actividad del inconsciente, pero más que un dibujo automático, nos remite a un procedimiento teatral”⁶²¹.

La farsa sobre la acción de pintar y la ironía sobre el papel del artista se ponen de manifiesto en *Painter*, de 1995, una representación en la que el artista trabaja frenéticamente para producir cuadros típicos de la *action painting*. Su atuendo consiste en calzoncillos y bata de pintor y en la exageración de los gestos, va ataviado con unos enormes guantes de goma, peluca y narizota de payaso. En un escenario con pinceles, tubos de pintura y rodillos de tamaño desmesurado realiza comentarios irónicos. La pieza está grabada en vídeo y las pinturas resultantes no pueden verse sino como residuos de la parodia, aunque como indica Núñez “(...) al exponerlas en el MOMA junto a la caseta donde ha trabajado y el video del *performance*, les otorga un estatus incierto como obras de arte autónomas santificadas por la institución-arte”⁶²².

La crítica a esta figura prototípica del artista del expresionismo abstracto es abordada bajo la perspectiva de la mujer por artistas feministas. En este contexto se inscribe la acción de la artista fluxus Shigeko Kubota, quien en su obra de 1965 *Vagina Painting* sitúa un papel en el suelo y pinta sobre él en cuclillas con un pincel que sujeta con su vagina, en una cita irónica sobre la violencia de los gestos expresivos de los artistas masculinos expresionistas. La pintura roja como metáfora de la sangre, con clara alusión al ciclo menstrual, trata de evidenciar la especificidad del cuerpo femenino y su deseo en un sistema que los ha maltratado y silenciado. “Moviéndose sobre el papel, hundía el pincel en pintura roja para producir una imagen gestual elocuente que exageraba los atributos sexuales y funciones corporales femeninas y redefinía la pintura de acción de acuerdo con los códigos de la anatomía femenina”⁶²³.

También incorpora el tema del género a sus obras Janine Antoni, que suele presentar como rituales corporales específicamente femeninos. Como ejemplo, en su *performance Loving Care*, de 1993, en la que se refiere a la pintura de acción, interviene en un local vacío con un cubo de pintura, siendo ésta, en realidad, tinte de pelo de la marca que da título a la obra, y el pincel su pelo. De esta forma, “convierte un ritual cotidiano femenino en un excéntrico comentario sobre el lugar de las mujeres en la pintura abstracta”⁶²⁴. En este caso, los movimientos violentos son desplazados por otros lentos y sensuales, en un uso de lo corporal como instrumento de resistencia frente al control social, que dicta qué deseos son lícitos y desprecia a un cuerpo

621 Ralph Rugoff: “Mr. McCarthy’s Neighbourhood”, *Paul McCarthy*, Londres, Phaidon Press, 1996, p.72.

622 Marina Núñez: “Jackson Pollock y las máquinas de dibujar”, *op.cit.*, p.445. De la cita en el texto: Ralph Rugoff “Mr. McCarthy’s Neighbourhood”, *op.cit.*, p.72.

623 Kristine Stiles, “Between Water and Stone”, *In the Spirit of Fluxus*, catálogo, Minneapolis, Walker Art Center, 1993, p.82.

624 Anthony Iannacci, “Janine Antoni”, *Els Límits del Museu*, catálogo, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 1995, p.54.

en cuyas expresiones Antoni ve la posibilidad de trascender los límites de la racionalidad⁶²⁵.



Janine Antoni, *Loving Care*, 1993,

El desplazamiento de las prácticas artísticas hacia lo procesual ha puesto de relieve el descentramiento del cuadro en diversos aspectos, entre ellos, los que afectan a la desaparición de la percepción de éste —en cuanto a objeto real— como unidad representativa, y al sujeto/pintor como productor de dicho objeto. En este último aspecto han abundado las cuestiones tratadas hasta el momento, por lo que vamos a centrar la atención en la obra formalizada en el objeto cuadro. Esta forma de producción pictórica se puede abordar desde la autonomía del arte, y en esta posición plantearse de forma autorreferencial, o bien desde la interdisciplinariedad.

En el primer caso se encontrarían los trabajos de la pintura moderna ya comentados en el capítulo anterior y, respecto al periodo posmoderno, podemos mencionar a artistas como Fontana, Support/Surfaces o Viallat, por aquello de que son los que Pleynet relaciona con la desaparición del cuadro. Desde la interdisciplinariedad, por mencionar un ejemplo, los trabajos del grupo Art&Language, llegan a convertir buena parte de sus obras artísticas directamente en texto y, precisamente “(...) esta conversión en lenguaje de la obra de arte conceptual fue vinculada por alguno de los miembros Art&language con el mismo combate contra el fetichismo mercantilista de la obra de arte”⁶²⁶. Para este colectivo británico, la premisa de que el arte no esté vinculado a un objeto

625 “Apoyada en sus rodillas y manos, en una postura humillada que es también comentario de la abnegación femenina, traza gestos en el suelo, pero cambia la confrontación y la distancia por la cercanía y la caricia. En vez de atacar la superficie pictórica desde una posición segura y controladora -como la de Pollock por encima del cuadro-, la habita, se une a ella, la roza, la frota, resbala en cada sitio, al lado y no enfrente de ella. Ya no está en juego sólo la mirada, el ojo que objetifica y domina, sino el tacto, conservando el cuerpo toda la materialidad de la que la mirada lo despoja”. Marina Núñez: “Jackson Pollock y las máquinas de dibujar”, *op.cit.*, p.447.

626 Miguel Cereceda: *Problemas del arte contemporáneo@. Curso de filosofía del arte en 15 lecciones, op.cit.*, p.42.

artístico tradicional y se plantea desde un postulado crítico, tanto en lo que concierne al propio objeto como al espectador, fue motivo de investigación desde los inicios del grupo. Para ello, aplicarían métodos de análisis a los códigos del lenguaje y la representación objetual, desde una perspectiva epistemológica y, por tanto, de carácter científicista. Desde dicha perspectiva, sus piezas carecían en 1966 de imágenes y se circunscribían exclusivamente a lo textual. No obstante, un año después, en 1967, la confrontación entre texto e imagen se hacía evidente en piezas como *Secret Painting* (Pintura secreta), que consta de dos soportes en los que uno muestra una pintura monocroma negra y el otro un texto en el que se puede leer «El contenido de esta pintura es invisible; el carácter y las dimensiones del contenido deben permanecer en secreto, siendo sólo conocidas por el artista» Esa invisibilidad de la obra de arte, será llevada al extremo en su proyecto *Air Show* (Exposición de aire), de 1967.



Art&Language, Secret painting, 1967-1968, pintura (79 x 79 cm) y texto (65,5 x 65,5 cm).

Otras posibilidades se dan desde posiciones que postulan la no autonomía del arte, en cuyo caso, el objeto cuadro se plantea para proponer un enfrentamiento entre los sistemas artísticos y los no artísticos con el propósito de desplazar el objeto-contexto al mundo real. El trabajo sobre los límites que conceptúan dicho objeto como obra de arte en sí mismo, constituye los procesos de esta forma de descentramiento, sobre el que vamos a mencionar algunas propuestas contemporáneas.

En la época actual, nos referimos a la obra de Francis Alÿs *Walking a painting*, de 2002⁶²⁷, en la que, mediante la significación de ciertos hechos, cuestiona las narrativas en la representación e información. El artista la lleva a cabo coincidiendo con el décimo aniversario de la violencia desencadenada el 29 de abril de 1992, en Los Ángeles, con motivo de la absolución de cuatro agentes de la policía encausados por haber propinado una paliza al delincuente de color Rodney King. Alÿs no tuvo posibilidad de disponer de un espacio oficial con el que contar para la propuesta y finalmente encontró la colaboración del espacio independiente *The Project* para alojar el cuadro que le acompañaba en esta acción, que consistía en:

El cuadro viajaba bajo el brazo del artista durante el día, bajo la cegadora luz del sol, y recorría las calles de los barrios donde ocurrieron los levantamientos catalizadores; por la noche, cubierto por un velo, descansaba en el espacio que le habían asignado hasta la mañana siguiente, cuando era nuevamente retirado apenas abrían las puertas de la galería (29 de abril – 5 de mayo de 2002).⁶²⁸



Fotogramas de la obra de Francis Alÿs *Walking a painting*, 29 abril- 5 mayo 2002, audiovisual, 3:40 minutos.

El vídeo se configura como montaje de diversas secuencias de la grabación de dicha acción —en la que se puede apreciar la imagen pintada del cuadro sobre los sucesos de 1992— junto con las imágenes emitidas por los noticiarios en la televisión y con la retransmisión de los hechos por un periodista que comenta imágenes tomadas de videoaficionados⁶²⁹. Al inicio, incluye una secuencia en la que se pregunta a un viandante que presencia la

627 Al igual que se ha mencionado el ensayo que supuso *The Leak* para la obra del 2004 sobre la «línea verde» en Jerusalén, con el mismo título de *Walking a painting* y similar objeto transportado, hay un “ensayo” previo que tuvo lugar en Londres en 2000 y que está documentado por una fotografía de Mario Flecha. Catherine Lampert, Francis Alÿs: *Francis Alÿs. El profeta y la mosca*, Editado por los autores, 2003, p.95.

628 *Ibidem*, pp.95, 96.

629 Transcripción del audio: “El 29 de Abril de 1992, se produjo en Los Ángeles uno de los peores enfrentamientos raciales de la era. Esa tarde, un tribunal absolvió a los cuatro oficiales acusados por excederse en el uso de” la fuerza en la detención de la persona de color Rodney King un año antes. Los enfrentamientos comenzaron como una leve disputa racial entre blancos y negros, pero cuando la policía falló en el intento de contenerla, derivó en que miles de personas aprovecharan la oportunidad para robar y saquear durante los días siguientes”. Transcripción del periodista: “Se ha decretado el estado de emergencia. El departamento de bomberos de Los

actuación artística: ¿Qué es eso?, mostrándole unas postales que se han creado al efecto sobre el trayecto del cuadro, a lo que responde: “Son unas postales de un hombre que pasea un cuadro por la ciudad”. La combinación de todos estos elementos cuestionan realidad y narración, incluyéndose en esta última la propia obra de Aljés⁶³⁰.

Otra propuesta de que no encontró respaldo institucional es el proyecto de Hans Haacke *Manet 74*, que fue vetado en Colonia en la celebración de “Projekt '74”, muestra que tenía como eslogan «el arte siempre será arte» y que se celebró en el Museo Wallraf-Richartz, institución que recientemente había adquirido la obra *El manojo de espárragos* de Manet, de 1880. El planteamiento de Haacke partía de este cuadro para reconstruir la historia de su recorrido desde el taller de Manet hasta el Museo a través de las biografías de los propietarios anteriores, de forma que enfatizaran los aspectos sociales y la posición económica de cada uno de ellos, desde el propio Manet hasta el banquero Hermann J. Abs, que formaba parte del comité de dicho Museo y avalaba sus adquisiciones. La idea del artista era exponer la obra de Manet junto con dichas biografías enmarcadas, pero la de Abs dejaba ver un pasado ensombrecido por la presencia del Tercer Reich⁶³¹, de ahí el veto de la obra por el director del Museo.



Roberto Longo, *Drawing charcoal, Homage to Hans Haacke*, 2012, © Robert Longo, Photo: Nick Ash, Courtesy Captain Petzel, Berlin & Metro Pictures, New York.

Ángeles está totalmente movilizado, respaldado por el cuerpo de policía. Tom Bradley [alcalde de Los Ángeles] finalmente ha llamado a la Guardia Nacional de California debido al incremento del número y gravedad de los incidentes que ocurren en el área de Los Ángeles, extendiendo las alarmas a los límites de la ciudad, a un barrio en llamas en el norte, el barrio negro en el sur, el boulevard francés en el oeste, y una autopista en el este. Adicionalmente, todos los eventos comerciales programados para el fin de semana en Los Ángeles Park Centre han sido cancelados. Finaliza la activación del estado de emergencia del 30 de abril a las 16:48 horas”. Traducción propia.

⁶³⁰ Con esta misma estrategia de “pasear” un cuadro, Perejaume plantea en 2007 la acción *Tres dibujos*, en la que realiza tres recorridos con sendas obras por lugares no previsibles. Así, la cordillera Atlas en Marruecos es la ruta realizada por el artista con un cuadro del pintor suizo Ferdinand Hodler, el trayecto desde la ciudad de Valencia a Sagunto lo recorre con un cuadro de Francis Picabia, y por las inmediaciones del Port de Beseit, en Tarragona, lleva un dibujo de Federico García Lorca.

⁶³¹ Rosalind Krauss: “Postmodernism Within and Beyond the Frame”, *Art of the Western World*, London, Boxtree Limited, 1989, p.431.

Así mismo, la instalación de este artista en la Documenta 7 en 1982, que lleva por título *Oelgemaeld, Hommage to Marcel Broodthaerts*, —en la que encara una pintura de Ronald Reagan⁶³² con una fotografía a gran escala de una manifestación en Bonn en contra de la instalación de misiles en Alemania⁶³³—, es la pieza que lleva a Roberto Longo a plantear *Drawing charcoal, Homage to Hans Haacke* en 2012. Longo despliega en el espacio los elementos a modo de paráfrasis de la obra de Haacke, de forma que se presenta un retrato, en este caso al carboncillo, de Barak Obama encarado, igualmente, a una fotografía en gran formato de una concentración de seguidores del Tea Party⁶³⁴; de uno a otra, hay una aterciopelada alfombra roja.



Hans Haacke, *Oelgemaeld, Hommage to Marcel Broodthaerts*, 1982, Documenta 7, Berlín.

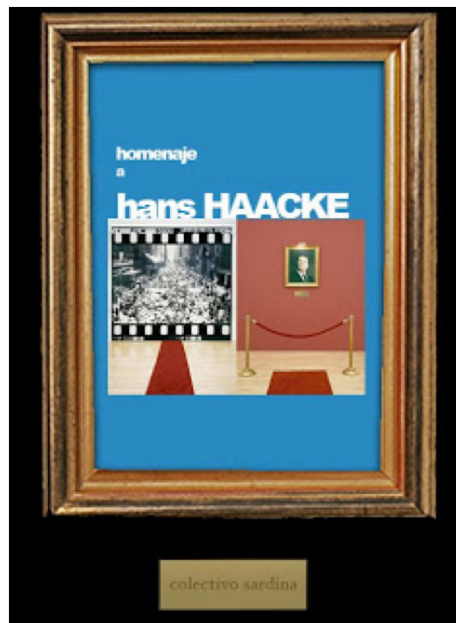
632 La pintura de Reagan fue realizada por él mismo. En una entrevista este artista responde a Crimp y Krauss en la siguiente forma: “(...) he optado por pintar porque el medio en cuanto a tal tiene un significado particular. Esto se ve popularmente como sinónimo de Arte —Arte con mayúsculas— con toda la gloria, la piedad y la autoridad que esto conlleva. Los políticos y los empresarios se presentan a la gente como si estuvieran rodeados por halos, hay similitudes entre este medio y mis temas” Annette Michelson, Rosalind Krauss, Douglas Crimp, Joan Copjet: “A Conversation with Hans Haacke”, *October: The First Decade*, Cambridge, The MIT Press, 1987, p.175. Traducción propia.

633 En la instalación, Haacke presenta el cuadro en un marco dorado de 90,2 x 73,7 cm, iluminado por una lámpara en la parte superior y en la inferior, una placa con el título. Delante hay colocadas una catenaria de cuerda roja y una alfombra también roja de 16,47 m, y en el otro extremo, se encuentra la foto-mural de la manifestación del 10 de junio de 1982 en Bonn durante la visita del Reagan a la ciudad.

634 Además len la propuesta, se añade en una sala superior la exhibición de 25 dibujos de menor formato con el título de “Peep Show of American Pornography” y, en el sótano, un stand de madera y una proyección de vídeo donde se muestra el resultado de una performance en la que, disciplinadamente, una veintena de personas leen al unísono y capítulo a capítulo, el libro de Moby Dick, primera gran novela norteamericana de no pocas resonancias alegóricas.

Sobre la obra de Longo escribe el crítico Peio Aguirre:

El conjunto no es ni anti ni pro-norteamericano. Es crítico y excesivamente estético. ¿Oblitera este esteticismo su criticidad? Longo ha dicho: “Ahora soy bastante tradicional. Porque creo que para ser verdaderamente radical, se tiene que ser clásico. Todo lo demás es teatro de títeres. Trato de expresar con claridad mi trabajo. La performance fue una especie de magia vudú para el sótano de la galería, para invocar al espíritu que lleva a la parte de arriba del espectáculo. Moby Dick es la epopeya de América, tamaño de Homero, la raíz de mi problema”⁶³⁵.



<http://colectivosardina.blogspot.com.es/2009/04/proyecto-homenaje-hans-haacke.html>

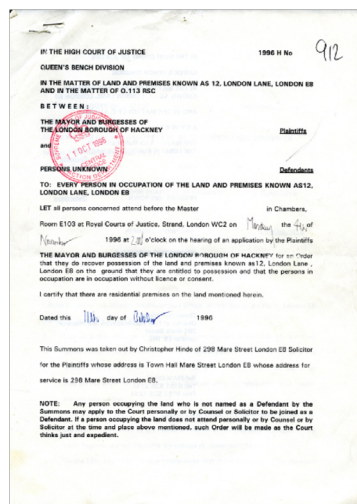
Igualmente, respecto a la obra de Haacke, el Colectivo Sardina presenta en 2009 su particular homenaje, mediante la creación de una imagen digital publicada en su blog, en la que son las fotografías de la página web de *Los Angeles County Museum* —con las que documenta la instalación de aquél— las que quedan enmarcadas dentro del propio marco dorado, declarando al respecto “(...) nosotros planteamos apropiarnos de su estructura cambiando las imágenes para individualmente poner en debate diferentes problemáticas, que unidas formarán una instalación que cuestiona una sociedad capitalista que decide el valor de cada obra de arte. ¿Cuál es el valor del discurso del artista? ¿la obra no debería hablar por sí misma?⁶³⁶.

⁶³⁵ Peio Aguirre: “Informe desde Berlin 2.0”, 23 mayo 2012. http://salonkritik.net/10-11/2012/05/forget_fear_7_berlin_biennale.php (consultado 5/5/2013).

⁶³⁶ Entrada de 29 de abril de 2009 <http://colectivosardina.blogspot.com.es/2009/04/proyecto-homenaje-hans-haacke.html>

Para finalizar este recorrido por las propuestas de arte contemporáneo relacionadas con el descentramiento del cuadro, interesa hacer una última referencia a las prácticas que trabajan con la iconografía de la imagen pictórica como modo operacional de actuar al margen del “objeto”. Prescindiendo del *cuadro* como soporte de la imagen, ésta queda instalada en otros de diversa naturaleza relacionados con los avances de la técnica y las nuevas tecnologías. Las prácticas se llevan a cabo *entre* medios y *entre* disciplinas, pero son las imágenes pictóricas las que proporcionan la base de la producción de significado.

Entre los diversos medios, en relación con la fotografía, el artista Tom Hunter plantea que la violencia, el asesinato, la pobreza o la locura, que quedan patentes en cualquier diario actual, forman parte de la misma realidad que dio lugar a los temas de las obras maestras que se encuentran en los museos. Así, sus trabajos reflejan la realidad cotidiana de los vecinos de Hackney —municipio situado al noreste de Londres— narrándola a través de las imágenes de los cuadros clásicos. Lo que Hunter plantea es, en cierta forma, la subversión de la narrativa de la pintura reproduciendo su iconografía y estética en casos reales de la actualidad. Como ejemplo, podemos señalar que, basándose en la composición de la *Venus del espejo* de Velázquez —en la que cambia el escenario pero mantiene la postura de los personajes— fotografía a una stripper que trabaja posando en un local para aquéllos que, previo pago de una libra, miran por un agujero para verla desnuda. Igualmente, en la serie *Personas desconocidas* de 1997, basa su fotografía *Woman Reading a Possession Order* en el cuadro de Vermeer *Mujer de azul leyendo una carta*⁶³⁷. Con esta imagen muestra a una mujer, en este caso con un niño, que está leyendo una carta, la misma que recibieron todas las personas que están de “ocupas” en un edificio y en la que se les informa del proceso judicial iniciado contra ellos. La notificación se dirige a los demandados como “Personas desconocidas”.



Tom Hunter, *Mujer de azul leyendo una carta*, 1997, fotografía.

(consultado 5/5/2013).

⁶³⁷ En contexto similar, señalamos que el director de cine Peter Greenaway, en la película *ZOO- A Zed&two Noughts*, de 1985, “cita” esta pintura y otras del pintor holandés. El director de fotografía del film es Sacha Viemy.



Hendrik Kersten, *Retrato de mujer*, impresión de pigmento, 127 x 152,4 cm, 2013.



Robert Campin, *Retrato de mujer*, c.1435, Óleo sobre tabla, National Gallery, Londres.

Sobre ese mismo medio como soporte, el fotógrafo especializado en el retrato Hendrik Kersten ironiza la estetización de este género, uno de los de mayor tradición en la historia de la pintura, haciendo uso de las figuras canónicas del arte occidental que forman parte de una tradición clásica de belleza.

En este sentido, las fotografías reproducen la estética de retratos de pintores como Vermeer, Botticelli, Rembrandt o Leonardo, que son estudiados minuciosamente por Kersten, particularmente en la luz y la composición. Los personajes van en este caso ataviados con materiales industriales como bolsas de plástico, papel de aluminio, o film alveolar y no aparecen en grupo, sino subrayando la individualidad que trata de manifestarse en este tipo de cuadros.

Como ejemplo de otra de las imágenes cuya iconografía inspira a los artistas contemporáneos a *Las Meninas* de Velázquez, el artista Eve Sussman, en colaboración con el colectivo Rufus Corporation, realizaron en soporte fílmico el audiovisual *89 segundos en el Alcázar*. Esta pieza del 2004 es una peculiar videocreación que recrea, en alta definición, las acciones del posible “antes y después” de la imagen del cuadro, planteando un periplo de 10 minutos de la cámara por las habitaciones. Así:

Sussman interpreta este lienzo como una sucesión de fotogramas, revive el cuadro, la escena en la corte real española, los personajes se mueven, se miran, dialogan, rompen el estatismo de la bidimensionalidad del lienzo para cobrar vida. No obstante, la obra de Velázquez es sumamente apreciada por su perspectiva, por la captación de conversación entre los personajes y el espectador, el juego de reflejos, la propia presencia del pintor, las miradas, o la congelación de gestos, etc. Todo ello es transformado por Eve y la coreógrafa del proyecto: Claudia de Serpa Soares. Para realizar ‘89 segundos en Alcazar’ se estudio cómo pudieron entrar en la sala los personajes, las tensiones psicológicas existentes, etc. con la finalidad de dotar de narratidad a la obra.⁶³⁸

La video-instalación se expuso en 2004 en la Bienal de Whitney, en el Museum of Modern Art de Nueva York y en numerosos centros expositivos, entre ellos, el espacio Uno del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, que la mostró en 2006.



Eve Sussman & Rufus Corporation, *89 segundos en el Alcázar*, 2004, vídeo digital en HD. Detalle de un fotograma del vídeo.

638 El Dado del Arte, <http://eldadodelarte.blogspot.com.es/2009/10/eve-sussman-rufus-corporation.html> (consultado 5/5/13).

En el caso del artista irlandés Michael Craig-Martin, la obra de Velázquez es *deconstruida* mediante la tecnología de la animación digital, un medio que este artista está explorando recientemente tras una larga trayectoria⁶³⁹, en la que ha trabajado la estética y el lenguaje de lo cotidiano y ha creado una iconografía del objeto de uso habitual mediante procedimientos como la pintura, la escultura o la obra gráfica. En la obra *Deconstructing Velázquez*⁶⁴⁰, de 2008, soportada en vídeo para pantalla de cristal líquido, la imagen-ícono se muestra transformada en una representación de superficies planas, que se transforma sucesivamente mediante la aparición y desaparición de las formas y la variación constante de los colores asignados a las mismas, siendo clara la referencia a los elementos más básicos de la composición del cuadro. Su interés radica en la investigación de las posibilidades de la representación que ofrecen los nuevos medios y tecnologías de comunicación, y en el uso de sistemas de computación y medios de procesamiento de imágenes digitales.



Michael Craig-Martin, *Deconstructing Velázquez*, 2008, animación digital.

Para finalizar, mencionamos el trabajo que sobre la imagen de la pintura de Picasso *Guernica*⁶⁴¹ ha realizado Lena Gieseke mediante la tecnología para trabajos en 3D. La artista indica:

[Esta visión] ofrece una oportunidad inusual para apreciar la pintura desde una perspectiva única, revela aspectos

639 En Londres tiene dos grandes instalaciones permanentes en Regent's Place y en el Laban Center. En 2006 fue elegido miembro de la Real Academia británica y su trabajo se encuentra representado en numerosas colecciones en Tate Gallery de Londres, National Gallery de Australia en Canberra y MOMA de Nueva York entre otros.

640 Ha "deconstruido" también la pintura de Seurat *Bathers at Asnières (Une Baignade, Asnières)* y algunas otras imágenes.

641 Otra recreación de esta obra es la de Marcelo Ricardo Ortiz, quien muestra un vídeo de animación titulado igualmente "Guernica" en el que un personaje que puede identificarse formalmente con uno de los del cuadro de esta obra, se encuentra en la habitación de Arles de Van Gogh y al salir al exterior recorre paisajes de Dalí, para, finalmente en un escenario con múltiples escaleras, se tira al vacío quedando en el suelo integrado en el cuadro de Picasso. <http://www.galiciacad.com/info/info.php3?idbcad=1452> (consultado 10/5/13).

que normalmente quedarían ocultos ante el observador natural. Cuando se ve la reproducción en tres dimensiones, reconocemos qué detalles son más significativos en la obra. Así, esta exploración tridimensional del Guernica es una técnica innovadora para comprender y apreciar la obra original.(...) ¿Es mi modelo una reconstrucción genuina de la obra de Picasso? ¿o es meramente una cruda re-visualización? ¿Sigue siendo el arte de Picasso? o, a raíz de la incorporación de una nueva dimensión ¿se convierte en algo completamente distinto?.⁶⁴²

Esta reinterpretación de Gieseke, que supone el paso de la imagen fija (plana) a la de 3D da cuenta de la aparición de estas nuevas formas de trabajo basadas en las nuevas tecnologías electrónicas y forma parte de lo que José Luis Brea llama cambios, tanto en los contenidos sensibles, que cada vez se ven más reducidos a la acumulación de información independiente de “cristalización de objeto alguna”, como en la distribución social de dicha información, que circula “prácticamente sin gasto de mediación alguno por la infinidad de canales que articulan la nuevas redes electrónicas, haciendo entonces verosímil —también para las artes visuales, en efecto— la fantasía visionaria de Paul Valery, de una «sociedad para la distribución de la Realidad Sensible a domicilio» en la que las obras de arte alcancen también su «conquista de la ubicuidad»⁶⁴³.



Lena Gieseke, *Guernica*, 2009, versión en 3D de la obra de Pablo Picasso.

Las prácticas artísticas comentadas en este capítulo, aunque no constituyan una casuística exhaustiva, son reveladoras del descentramiento del cuadro desde la subjetividad del artista, los procesos, la materialidad de la pintura, la imagen, la interdisciplinariedad o los nuevos medios, siendo este proceso el que posibilita la lectura de la desaparición del cuadro en el pluralismo del arte contemporáneo.

⁶⁴² <http://www.lena-gieseke.com> (consultado 12/11/12).

⁶⁴³ José Luis Brea: “Cambio de régimen escópico: del inconsciente óptico a la *e-image*”, *Estudios visuales*, n.4, enero 1997, pp.159, 160.

4.2. El cuadro *objeto real* y *objeto de conocimiento*

Iniciamos algunas reflexiones en torno al fundamento teórico enunciado como transformación del cuadro *objeto real* en *objeto de conocimiento* y en el que Pleynet basa la desaparición del cuadro.

En relación al *objeto de conocimiento*, primeramente debemos preguntarnos si es bajo las teorías objetivistas o idealistas como debemos plantear la cuestión, pues las primeras consideran que el conocimiento reproduce las determinaciones fijadas por un objeto *real* en la mente, mientras que para las segundas, las categorías del conocimiento son formas con las que el entendimiento humano conoce, que no existen en la realidad. Esta diferencia plantearía dos formas de abordar la pintura: en el primer caso, ésta viene dada por su realidad material que fija sus determinaciones, y en el segundo, se determina mediante su esencia teórica basada en el pensamiento. Es decir, la pintura piensa lo que la materia determina (posición empírica) o la pintura, en cuanto pensamiento, determina lo que la materia ha de ser (posición teórica).

Para encontrar una respuesta, partimos de las proposiciones de Althusser, dado que son la base de la teoría de Pleynet. Como indica el profesor Rolando Astarita, desde el punto de vista epistemológico, en *Para leer el Capital*, Althusser parte de una crítica de la concepción empirista del conocimiento. Para este filósofo, esta concepción presupone que, entre un objeto dado y un sujeto también dado, ocurre un proceso de conocimiento que consiste en una abstracción y ésta extrae del objeto real una esencia, lo interior, dejando lo inesencial o exterior, que es la parte del objeto real visible. Por su parte, lo esencial ocuparía un *núcleo* invisible. El conocimiento está así presente en el objeto real bajo la forma de lo *interior*, la esencia que hay que conocer y, por tanto, en esta concepción empirista el conocimiento se presenta como relación interior al objeto real, una relación entre la parte esencial y la inesencial. La discrepancia que muestra Althusser con esta teoría se debe a que ésta construye un objeto de conocimiento que es parte del objeto real, es decir, lo que hay en realidad es un solo objeto, el real. Sin embargo, este filósofo defiende que el camino del conocimiento científico es el de construir *otro* objeto de conocimiento, distinto del objeto real, que amplía la representación en conceptos. Según Astarita:

Esto es lo que habría hecho Marx, siguiendo el camino abierto por Spinoza. Efectivamente, Althusser trata de demostrar que para Marx (también para Spinoza) el objeto del conocimiento es “en sí *absolutamente distinto* y *diferente* del objeto real”⁶⁴⁴. En otras palabras, Marx habría rechazado la identificación hegeliana entre objeto real y objeto del conocimiento. Por eso, según Althusser, Marx habría planteado que “el objeto del conocimiento, [es un] producto del conocimiento que lo produce en sí mismo como concreto de pensamiento (...) es decir, como un objeto-de-pensamiento *absolutamente distinto del objeto-real*, de lo concreto-real, de la totalidad real”⁶⁴⁵.

Podemos inferir por tanto que el enfoque en el que debemos basarnos es el idealista, por cuanto considera que las categorías del conocimiento son formas del entendimiento humano, cuyas determinaciones no vienen fijadas por el objeto real, como hemos visto, algo que para Althusser es fundamental para distinguir el objeto real del objeto de conocimiento. Respecto a la pintura como categoría del conocimiento desde la concepción

⁶⁴⁴ Astarita se refiere a Louis Althusser: *Para leer El capital*, México, SigloXXI, 1983, p.46. El énfasis es de dicho autor.

⁶⁴⁵ Rolando Astarita: “Althusser y el objeto de conocimiento”, <http://marxismocritico.com/page/74/> (consultado 10/5/13). Del segundo texto entrecomillado en L. Althusser: *Para leer El capital*, *op.cit.*, p.47. El énfasis es de este autor.

idealista, plantearía una problemática que parte de su autonomía, como sistema significativa autorreferencial (como sistema que produce el conocimiento en sí mismo) y debemos considerar en qué forma actúa de manera efectiva esta teorización en su aplicación a esta práctica artística.

Esta cuestión es precisamente la propuesta de Pleynet, pero cuando plantea su conjetura, indica respecto a las obras que ha citado como iniciativas que activan el problema de la desaparición del cuadro: “No es en efecto encerrando la pintura en un cubo, o espacio ideal (Matta), ni negando la especificidad de la pintura (Fontana), ni negando el principio de la realidad (Rosenquist), ni evitando el empleo del bastidor (Viallat) como el problema que plantea a la pintura contemporánea el espacio post-cubista, será resuelto”⁶⁴⁶. No cree por tanto que planteando el problema de esta forma puede alcanzarse su propósito de teorización de la pintura. Sin embargo, encontramos mayor proximidad del crítico hacia las propuestas del grupo Supports/Surfaces, al menos en el momento de formular la desaparición del cuadro. Así, este crítico valora de sus miembros que, no estando conformes con el discurso artístico internacional del momento, se encaminan a través de los medios pictóricos a apropiarse de unas referencias plásticas que superan las reducciones modernistas. Vemos en qué términos se traduce esto ampliando la información sobre ellos.

El movimiento artístico Supports/Surfaces, cuya traducción literal del francés es *soportes-superficies*, surge en 1966 en Francia. Tal y como expresa Gérard Durozoi⁶⁴⁷, su objetivo sería la defensa de la pintura desde una profunda revisión de los modelos y medios pictóricos, donde se persigue realizar una crítica al cuadro como objeto misterioso y mítico, y donde se pretende hacerlo “renacer en su fisicidad de soporte y de superficie, pensados éstos en su articulación recíproca”⁶⁴⁸. Contradicen de esta forma la iconoclastia planteada por artistas coetáneos como los integrantes del colectivo BMPT⁶⁴⁹, y se distancian claramente del Nuevo Realismo⁶⁵⁰ y las corrientes norteamericanas⁶⁵¹ imperantes en aquéllos momentos, como el Pop Art o el Expresionismo Abstracto.

El número y nombre de los integrantes del grupo resulta un tanto ambiguo, dado que, tal y como señala Frank Popper⁶⁵², Supports/Surfaces debe entenderse como una tendencia, negando así su conformación como grupo artístico. Sin embargo, y pese a la complejidad de realizar una taxonomía de todos los artistas afines a dicha tendencia, doce pintores y escultores aparecen como el germen de dicho proyecto⁶⁵³. No obstante, la genealogía

646 Marcelin Pleynet: “Desaparición del cuadro”, *op.cit.*, p.205.

647 Gérard Durozoi (dir.): *Diccionario Akal de Arte del Siglo XX*, Madrid, Akal, 1997, p.615.

648 Jean Clair: *Art en France: une nouvelle génération*, París, Chene, 1972.

649 Las consonantes que dan nombre al colectivo corresponde a las iniciales del apellido de sus integrantes, los artistas: Daniel Buren, Oliver Mosset, Michel Parmentirer, Niele Torono.

650 El primer manifiesto del Nuevo realismo francés llevará la firma del crítico de arte Pierre Restany, y será firmado por los artistas Yves Klein, Arman, Francois Dufrene, Raymond Hains, Martial Raysse, Pierre Restany, Daniel Spoerri, Jean Tinguely y Jacques de la Villeglé, y paulatinamente se irán sumando artistas como César o Christo. Véase Pierre Restany: *Avec le nouveau réalisme, sur l'autre face de l'art*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambrons, 2000.

651 Véase Serge Guilbaut: *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, Valencia, Tirant Lo Blanch, 2007.

652 Frank Popper: *Arte, Acción y Participación. El artista y la creatividad de hoy*, Madrid, Akal, 1989.

653 Así, la vinculación de André-Pierre Arnal (Nîmes 1939), Vincent Bioulès (Montpellier 1938), Louis Cane (Beaulieu-sur-Mer 1943), Marc Devade (París 1943), Daniel Dezeuze (Alès 1942), Noël Dolla (Niza 1945) Toni Grand (Gallargues 1935), Bernard Pagès (Cahors 1940), Jean-Pierre Pincemin (París 1944), Patrick Saytour (Niza 1935), André Valensi (París 1947), y Claude Viallat (Nîmes en 1936). Además, la influencia de Supports/Surfaces sobre artistas como Marcel Alocco (Niza 1937), Pierre Buraglio (Maisons-

de Supports/Surfaces puede ser rastreada a través de las exposiciones que realizaron, siendo especialmente relevante la celebrada en junio de 1969, en el museo de Havre, titulada «La peinture en question», donde artistas como Daniel Dezeuze, Claude Viallat o Louis Cane realizarán una declaración de intenciones en un manifiesto en el que suscriben que el objeto de la pintura es la propia pintura, y los cuadros expuestos sólo producen beneficio a ellos mismos, sin apelar a ninguna «otra parte». Es decir, desligando la obra de la narración mítica como la personalidad del artista, su biografía o la historia del arte. De lo que podemos deducir que, teóricamente, plantean la pintura construida como *otro* objeto de conocimiento y no como parte del objeto real.

En lo que se refiere al plano formal, no se definirán por un estilo particular, sino por el planteamiento o actitud del artista frente a la obra de arte. Así por ejemplo, se concede la misma importancia a los materiales como a los gestos creativos o a la obra acabada, pasando a un segundo plano el tema. Tal y como expresa Claude Viallat: «Dezeuze pintaba bastidores sin tela, yo pintaba telas sin bastidor y Saytour la imagen del bastidor sobre la tela». El eclecticismo de los artistas se ve claramente en las piezas, donde se disocia la tela del marco o bastidor, se emplean materiales reciclados, telas de toldo, parasoles, cuerda anudada o trenzada que sirvieron, a su vez, de herramientas, tampones o plantillas, en un proceso creativo en el que las fronteras entre arte y artesanía eran rebasadas como intento de retomar la pintura desde su grado cero.

Aunque desde 1969⁶⁵⁴ ellos se denominaran bajo el nombre de Supports/Surfaces a propuesta de Vincent Bioulés, la identificación pública de dicha tendencia artística se produjo a raíz de la exposición de título homónimo realizada en otoño de 1970, en ARC Musée D'Art Moderne de la Ville de Paris, que cuestionaba el soporte tradicional y la práctica del *colour field*, y en la que Bioulés, Devade, Saytour, Valensi y Viallat se postularon hacia una corriente teórica analítica de corte marxista leninista, cuyo alcance ideológico revolucionario sentó las bases de las discrepancias con otros artistas vinculados, desde un principio, a Supports/Surfaces. Sobre el manifiesto que acompañaba a la muestra señala Ana María Guasch:

(...) tras puntualizar que la exposición no constituía la expresión de un grupo estilísticamente coherente, la presentaron como la suma de incoherencias de prácticas subjetivas vividas bajo la forma de rivalidades personales, fruto de la voluntad individual de cada artista de imponerse como pintor, pero también, en la más pura línea marxista-leninista, como suma de voluntades tendentes a una lucha nacional e internacional de liberación de los pueblos.⁶⁵⁵

El ideario del grupo francés, pasará por estrategias como considerar el espacio real rechazando la visión monocéntrica del espacio renacentista, la confrontación con la pintura tradicional, no privilegiar la imagen pero considerarla como objeto de conocimiento, el abandono por los materiales privilegiados de la pintura abriendo el resultado a los sentidos, eliminar la firma y la datación, trabajar con un mercado del arte no privilegiando para liberar al cuadro de su condición de mercancía, trabajar en el ámbito de la crítica, o generar

Alfort 1939), Christian Jaccard (Fontenay-sous-Bois 1939), Jean-Michel Meurice (Lille 1938), André Nouyrit (Cahors 1940) o François Rouan (Montpellier en 1943), parece clara.

654 En ese año, 1969, el grupo realizó diversas exposiciones en pueblos y en el campo, de forma muy similar a lo que harían los *land-artist* en Estados Unidos.

655 A.M. Guasch: *El arte del siglo XX en sus exposiciones, 1945-1995*, Barcelona, Serbal, p.252.

formatos de exhibición no convencionales⁶⁵⁶.

En 1971 se celebra la última exposición de Supports/Surfaces en Niza, produciéndose una ruptura por las discrepancias entre sus miembros⁶⁵⁷. Ese mismo año Louis Cane funda la revista *Peinture, cahiers théoriques*, como medio para la investigación teórica⁶⁵⁸ que ya había sido puesto en práctica años antes por el grupo Tel Quel, en el ámbito de la literatura (VÉASE 2.3. Contexto crítico. El lugar particular de la década 1968-1978). Con la intención de proporcionar con dicho formato un espacio de reflexión y análisis teórico desde la praxis personal, podía ser compartido en lo que constituían los tres ámbitos o líneas de trabajo: la práctica significativa de la pintura, la práctica teórica y el combate ideológico del marxismo-leninismo-maoísmo⁶⁵⁹. No obstante, este hecho no hizo más que ahondar en las divergencias y desacuerdos entre los que defendían una clara vinculación ideológica y los más cercanos a la práctica de la pintura.

Ahondando sobre los motivos que animaron a Cane a fundar dicha revista y sus intereses ideológicos, aparece como fundamental el análisis que Marcelin Pleynet realizó sobre Matisse en *La enseñanza de la pintura*, texto de contenido definitorio para Cane y Devade en su práctica artística analítica en relación a la superficie y el color. Sobre tales cuestiones y los motivos que llevarían a la disolución de Supports/Surfaces, Devade declararía:

Hubo, desde el principio, una divergencia en Supports/Surfaces, casi todos se interesaban por una superficie de deconstrucción del cuadro más o menos mecánica o mecanicista..., se procedía a una especie de llamada a la pintura en su alfabeto, en sus elementos primitivos (...) yo, por mi parte, estaba más interesado (...) por las cuestiones formales planteadas por la pintura y por la posibilidad de resolverlas por medios propiamente pictóricos⁶⁶⁰.

Tras la desaparición de Supports/Surfaces en 1971, los artistas más vinculados a la teoría, —Arnal, Bioulés, Cane, Devade, Dezeuze y Pincemin— participaron en la VII Biennale de París, presentándose bajo el nombre de la revista *Peinture. cahiers théoriques*, encontrándose entre sus acciones la venta del libro *De la Chine*, de María Antonietta Macchiocchi⁶⁶¹. Un año después, los cuatro artistas más cercanos a la ideología maoísta —

656 Véase Jules Bastien-Lepage: “La strategic de Supports/Surfaces”, *Opus International*, Nº 61/62, enero-febrero 1977.

657 Los artistas Dolla, Grand, Saytour, Valensi y Viallat redactaron dos folletos en junio de ese mismo año que, entre otras cuestiones, contravenían los presupuestos mantenidos hasta entonces por Devade y Cane, quienes lo interpretaron como un error y una contradicción con los preceptos con los que surgió Supports/Surfaces. De ahí que, por su parte, Arnal, Bioulés, Cane, Devade y Dezeuze, no firmantes de los dos primeros folletos, realizaran bajo el título de *Matérialisme conséquent et inconséquence d’une scision* otro folleto en el que manifestaban su disconformidad y escisión, declarando que se mantendrían con la actividad de Supports/Surfaces y reivindicando su vinculación con el materialismo dialéctico y con el materialismo histórico.

658 “Si el pintor Louis Cane creó hace cuatro años la revista *Peinture, Cahiers Théoriques*, fue precisamenta para proporcionar a varios pintores un espacio de análisis y de investigación a nivel teórico, un espacio que permitiera a cada uno de ellos evaluar el alcance de su propia práctica pictórica individual dentro del contexto de un trabajo colectivo centrado en la teoría”. Giovanni Joppolo: “Tel Quel et Peinutre, cahiers théoriques”, *Arte e Società*, n.13, noviembre 1974.

659 Véase Jean-Louis Baudry: “Remarques sur quelques aspects de la lutte idéologique dans les pratiques signifiantes”, *Peinture, cahiers theoriques*, 45, p.84.

660 Marc Devade : “Entretien Marc Devade Giovanni Joppolo”, prólogo del catálogo de la exposición colectiva, Galería Étienne de Cusans, París, mayo-junio de 1975. En la muestra participaron Giovanni Joppolo, Marc Devade, Come Mostra-Heirt, Jean-Pierre Péricaud, Dominique Thiolat, Riccardo Guarneri, Gianni Madella, Christian Parisot y Valentino Vago.

661 Maria Antonietta Macciocchi (Isla Liri, 1922/Roma 2007) dedicó su vida política a la izquierda inscribiéndose en el partido comunista. Dirigió la revista feminista *Noi donne* y el semanario comunista *Vie Nuove*. Sus diferencias con el PCI quedaron

Bioulés, Cane, Devade, y Dezeuze— expondrán bajo el título *Supports/Surfaces. Peinture*, pese a que ya fuera un hecho la extinción como grupo, y a que la muestra *Cahiers Théoriques* pondría de manifiesto su postura distante frente al otro sector.

En cuanto a las exposiciones realizadas sobre *Supports/Surfaces*, cabe señalar la producida en 1975 en el CNAC George Pompidou y que llevará por título *Peintures sans chasis*, y la realizada, en 1991, en el Museo de Arte Moderno de Saint Étienne, donde se hizo una revisión histórica bajo el título *Supports/Surfaces 1966-1974*. El calado de dicho movimiento se pone de manifiesto en el hecho de que, desde 2001, la sala 11 del nivel 4 del centro George Pompidou da cabida a las obras de *Supports/Surfaces* de forma permanente.

No obstante, transcurridos cuarenta años desde la desaparición de *Supports/Surfaces*, encontramos distintas lecturas sobre lo que supuso esta corriente. Así, artistas como Christian Boltanski, hacen referencia a dicha tendencia al ser preguntados sobre el contexto artístico de los años setenta:

Para situarte un poco en la vida artística de París al comienzo de los setenta, te hago un resumen: estaba el grupo *Supports/Surfaces*, formado por artistas, pintores en general, casi todos venían del sur de Francia, la mayoría muy politizados, y ya eran reconocidos. Luego había artistas del tipo “postpop” o *Jeune Peinture*, politizados de otra manera. Luego apareció una corriente ligada a Jean Clair y a la revista *Art vivant*, a la que nosotros pertenecíamos, y que se caracterizaba más bien por lo narrativo, con una gran apertura hacia el exterior (...) Era un grupo informal, compuesto por personas muy diferentes, pero todas opuestas a *Supports/Surfaces* y, pienso, consideradas por *Supports/Surfaces* como reaccionarias –Sarkis trabajaba en Sonnabend, cuando yo ya había entrado a esa galería...–, en todo caso nos consideraban como no politizados, y nosotros considerábamos que éramos más politizados que ellos, debido al trabajo que hacíamos... Había una verdadera ruptura. Pensábamos realmente en modificar la forma de presentación de las obras, por ejemplo, con los “envíos”, queríamos trabajar fuera de los circuitos habituales, realizar lo que llamaban “golpes”, no hacer cuadros, lo que nos parecía que era la cosa más pasada de moda del mundo... Ellos tomaron el poder rápidamente, porque ése era el arte francés dominante en esa época.⁶⁶²

El propio Marcelin Pleynet, en la entrevista realizada a raíz de la exposición *Los años Supports/Surfaces en las colecciones del Centre Georges Pompidou*, en el Centro Cultural Conde Duque, en 1998 en Madrid, argumenta:

En mi opinión, el discurso marxista y luego maoísta no encuentra repercusiones entre estos artistas antes de 1971-1972 y es debido a Marc Devade⁶⁶³. (...) esos movimientos de presentación de las obras, en los campos y en las calles de los pueblos o en otras partes, son debidos a los artistas menos politizados del grupo. Yo personalmente lo interpretaría como una especie de *acting out*, es decir como algo que surge espontáneamente y empíricamente y que experimenta la necesidad de marcar territorio. También hay que tener en cuenta el hecho de que en 1969-1970 la descentralización no existe, que esta forma de arte está enteramente determinada

patentes en una carta-libro a Louis Althusser, titulada *Cartas desde el interior del PCI* (1968), texto influido por el maoísmo y la incipiente revuelta cultural francesa. Ese año, 1968, fue elegida diputada por el Partido Comunista. Cuatro años más tarde, en 1972, el partido renunció a presentarla como candidata.

662 “Soy un expresionista contenido”, Entrevista realizada por Catherine Grenier a Christian Boltanski el 8 de noviembre de 2011, Revista *Página 12* Buenos Aires. <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/6-23440-2011-11-08.html> (Consultado 05/12/2012).

663 Marc Devade y Louis Cane eran miembros del Partido Comunista Francés y Jean Pierre Pincemin era el único obrero del grupo y miembro de la CGT en la fábrica en la que trabajó hasta 1974.

por los que la crean, que no es vista más que por ellos mismos y que en cierto modo les está esencialmente destinada.⁶⁶⁴

Ahondando sobre el contexto y la repercusión del citado movimiento, Pleynet declara en 1998:

No hay que olvidar que estos artistas siempre han estado trabajando, con la particularidad de que están en un contexto que ha evolucionado en un sentido opuesto a todo lo que podía ilustrar lo que ellos hacían. Supports/Surfaces ha sabido tomar de entrada iniciativas que al principio desbordaban el mercado. Hoy, hemos vuelto a la situación anterior: es el mercado y esencialmente el mercado el que toma las iniciativas. (...) En un plazo más o menos largo se va a producir inevitablemente cierta unificación nacional, se reducirán y fecharán gran número de discursos, las obras se considerarán de forma más seria en función de los condicionamientos que se suponía estaban en juego por aquella época: Mayo del 68, sus antecedentes, sus consecuencias. Estoy convencido de que Supports/Surfaces desempeñará un papel muy central en ese contexto europeo.⁶⁶⁵

Por su parte, en 1974 Simón Marchán Fiz⁶⁶⁶ hacía referencia a este grupo en el relación con la recuperación de un nuevo reduccionismo que supone la vuelta a la pintura-pintura. Con motivo de lo acontecido tras la Documenta de Kassel dos años antes, indicaba:

Sin embargo, el año 1973, con la Bienal de París y *PROSPECT*, de Düsseldorf, pasará como la fecha de consagración de la recuperación de este nuevo «reduccionismo», de la pintura-pintura, menos aparatosa y deslumbrante y con pretensiones un tanto diferentes a la invasión hiperrealista de 1972 (...). Al lado de algunos representantes extranjeros⁶⁶⁷, el núcleo principal y más atractivo desde el punto vista teórico está formado por los grupos franceses *Grupo 70* y, sobre todo, Supports-Surface.⁶⁶⁸

Según este historiador, son el exponente más autorizado de la vuelta a la pintura, que no contempla sólo el retorno en sí mismo, sino sus implicaciones estéticas y políticas globales:

El centro de interés se traslada a la reanudación de las experiencias cromáticas allí donde había quedado la abstracción «cromática». La representación, la iconicidad es algo regresivo y frustrante que no permite manifestar las emociones personales. Lo que importa es el retorno al trabajo no tanto *sobre* sino *con* el color, el inventario cromático, la exploración de posibilidades puras del color, de su propia sintaxis y gramática, de su propia dialéctica material a partir de la superficie. Se trata de abordar el color como lo específico de la pintura, neutralizando totalmente cualquier tipo no sólo de *forma* de objetos, sino incluso de *figura perspectiva*.⁶⁶⁹

Asimismo reconoce que el grupo representa un recuperación conforme a lo que propone Pleynet, ya visto

664 *Los años Supports/Surfaces en las colecciones del Centre Georges Pompidou*, catálogo, Madrid, Centro Cultural Conde Duque, 1998, p.12.

665 *Ibidem*, p.15.

666 Simón Marchán Fiz: *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad posmoderna*, Madrid, Akal, 2009.

667 M. Asher (1943), J. Berthot (1939), de USA, el australiano J. Firth-Smith (1943), los alemanes E. Hofschien (1941) y H. Lerche (1938), E. R.E. Nouf (1943) de México, todos ellos exponen individualmente, en general, entre 1969 y 1971.

668 S. Marchán Fiz: *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad posmoderna*, *op.cit.*, p.226.

669 *Ibidem*, p.228.

anteriormente, de “un retorno sobre algunos elementos de esa historia que la modernidad ha censurado al no poder tener los medios teóricos para pensarlos”⁶⁷⁰. Marchán Fiz señala que: “muy en el contexto de *Tel Quel*, su interés y análisis se centra en la especificidad, en la pintura como especificidad autónoma, en la práctica significativa de la pintura”⁶⁷¹. En las aportaciones de las telas plegadas o arrugadas, carentes de marco, extendiéndose en sentido vertical u horizontal, invadiendo el espacio con su cromatismo, el historiador indica que se trata de obras que son pinturas, pero no siempre cuadros en su sentido tradicional, y lo que hacen en su análisis es poner en primer término la materialidad de significantes exclusivamente pictóricos en sus niveles más elementales. Ahora bien, en relación a estas obras opina este historiador:

Frente a las tendencias analizadas que declaraban la realidad en obra de arte, la fusión entre las dos esferas, el «nuevo reduccionismo», como sus mentores de los cincuenta, proclama una radical separación, ofrece una definición del arte que identifica la práctica artística con su propio discurso en los niveles más elementales de la materialidad y del cromatismo, en una neutralización absoluta de los componentes semánticos, a no ser los que emanan de las superficies cromáticas. Estamos ante un nuevo reduccionismo circunscrito al trato inmediato con los significantes, privados, casi hasta el silencio, de una articulación de residuos de significado, ya que están neutralizados al máximo, incluso al nivel de códigos ópticos y perceptivos⁶⁷².

La visión crítica de Marchán Fiz advierte que la obra de arte pierde así hasta el carácter de mediación perceptiva, convirtiéndose en “cosalidad” pura, objeto de contemplación, y constituyendo parte del espacio en el que se encuentra. Para el historiador, de no ser por la literatura en torno a *Supports/Surfaces*, que se divulga sobre todo por los propios protagonistas, “estas experiencias serían sencillamente un ejemplo más (con más o menos logros y méritos, con sus aportaciones específicas, etc.) en la línea de la primacía del color. Objetivamente profundizarían en algunos aspectos de la «abstracción cromática» y de la «nueva abstracción»; levantarían el entusiasmo de unos o la repulsa de otros”⁶⁷³.

Con una opinión nada favorable sobre las propuestas del grupo⁶⁷⁴, este crítico señala sin embargo que “es correcto el estudio de la práctica significativa y de la estructura del vehículo ideológico”⁶⁷⁵. De todo lo expuesto se deduce que, si bien los planteamientos teóricos sobre la pintura presentaban cierta solidez, la puesta en práctica de los mismos restaba cualquier interés. Algo similar a lo reconocido por Pleynet respecto a Fontana, Rosenquist o Viallat ya comentado, en el sentido de que no es la transformación que requiere la desaparición del cuadro. Por tanto, en este punto final de la investigación vemos relevante el caso de este colectivo, muy próximo a la teorización

670 M.Pleynet: *La enseñanza de la pintura*, op.cit. p.203.

671 S. Marchán Fiz: *Del arte objetual al arte de concepto. Epilogo sobre la sensibilidad posmoderna*, op.cit, p.227.

672 *Ibidem*, p.338.

673 *Ibidem*, p.229.

674 De la misma el historiador indicaba: “Me ha parecido oportuno ir contra la moda y contra la corriente, por muy antipático que esto resulte en las actuales circunstancias. He dejado a salvo los valores específicos de estas obras y atacado sus pretensiones maximalistas. Pero creo que al igual que el hiperrealismo en 1972, en 1973 los *support-surface* y sus allegados ha sido la moda que puede alcanzar fácilmente epígonos, dado que además dispone de un aparato ideológico atractivo en apariencia y gratificador, frente a los revisionismos y a la ideología burguesa, en el contexto de *Tel Quel*. Por razones fáciles de adivinar puede convertirse, y así se está instrumentalizando, en la forma más adecuada a la ideología y práctica burguesas del arte. ¡Pero este es otro cantar!”. Simón Marchan Fiz: *Del arte objetual al arte de concepto. Epilogo sobre la sensibilidad posmoderna*, op.cit., p.231.

675 *Ibidem*, p.229.

de la pintura propuesta por Pleynet, que en la aplicación práctica de las teorías que sostienen obtienen resultados “reales” de efectividad similar al de las prácticas del empirismo ante el que se oponen.

Asimismo, por lo observado a lo largo de la investigación, es difícil que a día de hoy pueda concluirse que la desaparición del cuadro es un problema que, como pretendía en 1968 Pleynet de un futuro, se haya podido resolver gracias a la aparición de *otros* conceptos —otro *objeto de conocimiento*—, si bien entendemos que la orientación de esta problema desde el descentramiento del cuadro que se ha desarrollado en esta tesis, permite, al menos, su comprensión y la constatación de su vigencia.

Por último, para concluir, comentamos uno de los proyectos que actualmente tratan de aplicar alguno de los conceptos teóricos surgidos en estos últimos años. Es la iniciativa de 2009 de *hackitectura.net*⁶⁷⁶, que se basa en el concepto de ecosofía, relacionado con el paradigma ético-estético que propone Félix Guattari como “metamodelo de la producción de subjetividad”⁶⁷⁷.

En base a lo que el filósofo indica sobre el arte: “(...) el arte no tiene un monopolio sobre la creación, pero lleva al extremo su capacidad de inventar coordenadas mutantes; engendra cualidades del ser sin precedentes, nunca antes vistas, impensables. El límite decisivo constituyente de este nuevo paradigma estético reside en la aptitud de estos procesos de creación de autoafirmarse como núcleos existenciales, como máquinas autopoieticas”⁶⁷⁸, este grupo expone de esta forma los objetivos de su proyecto:

Nuestra propuesta sería entonces llevar al límite esta argumentación de Félix Guattari y plantear una práctica artística que no se limite a la producción de objetos o incluso experiencias que se relacionen predominantemente con espacios artísticos, sino que consista en la creación de máquinas que, ensamblando formas de organización, tecnologías, espacios, cuerpos, deseos, etc., tendrían como resultado nuevos acontecimientos de lo real; una práctica artística cuya producción pudiera ser un centro social, el Euro May Day, una comunidad de producción de software libre, un laboratorio transfronterizo... (...) La ecosofía sería el segundo componente de nuestra propuesta. Según la enuncia Félix Guattari (1992), la ecosofía sería el resultado de la composición de tres ecologías, la ambiental o técnica, la social y la mental. La combinación de estas tres ecologías es para el autor la condición para la viabilidad de un desarrollo ecológico, imposible, en su consideración en el marco del capitalismo.⁶⁷⁹

Puede verse la expectativa de la propuesta en sus declaraciones: “Nuestra propuesta es, entonces, que las prácticas artísticas de vocación política dejen de pensarse a sí mismas como objetos parciales que se autolimitan a inspirar procesos de producción de subjetividad en otros ámbitos que se consideran más reales, y que las pensemos propiamente como prácticas ecosóficas, como generadoras de máquinas ecosóficas”⁶⁸⁰. Si bien desde el propio proyecto se preguntan “¿Cuál sería la diferencia en este escenario entre una práctica artística y un movimiento social experimental, un centro social de nueva generación o un proyecto hacker?” y se contestan: “No mucha”.

676 *hackitectura.net* es un equipo de arquitectos, programadores y activistas culturales basado en Sevilla, Cádiz y Gijón, cuyo kernel está compuesto por Sergio Moreno, Pablo de Soto y José Pérez de Lama.

677 El texto de referencia de la iniciativa es Félix Guattari: *Caosmosis*, Buenos Aires, Ediciones Manantial, 1996.

678 F. Guattari citado por José Pérez de Lama, “Arte como máquina (ecosófica). Guattari en la WikiPlaza”, en http://hackitectura.net/osfavelados/2009_proyectos_eventos/200911_wikiplaza_fcea/03_20091025_texto_guattari_es_imgs.pdf.

679 *Ibidem*.

680 *Ibidem*.

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

Las conclusiones de esta tesis se concretan en torno a la cuestión de la desaparición del cuadro apuntada por Marcelin Pleynet en 1968, y dan respuesta tanto a los interrogantes que dicho autor hiciera entonces, como a los que han surgido en la investigación en relación con el problema que constituye su objeto. Los planteamientos de este crítico, como se refleja en el propio título de su publicación *La enseñanza de la pintura* de principios de los setenta, remiten al ámbito de la categoría “pintura” y aunque parezca obvia esta apreciación, lo que esto supone es partir de un espacio circunscrito a la forma específica de la práctica pictórica. Tal condición, trasladada al contexto del arte contemporáneo y a su actual complejidad, ha requerido del trabajo de investigación una mayor amplitud que la del ámbito delimitado por este autor en el problema de la desaparición del cuadro, tanto en lo que se refiere al periodo abarcado como a la diversidad de cuestiones que, no siendo específicas del entorno del arte, han sido tratadas en la aproximación a las prácticas artísticas contemporáneas por presentar una vinculación relevante. Al respecto, entendida la desaparición del cuadro como la desaparición de la forma de percibir el cuadro *objeto real* como unidad representativa, consideramos que, con carácter general, el tratamiento en el desarrollo de la investigación del proceso de configuración del cuadro y el enfoque particular de la trayectoria de la pintura moderna a través de las vanguardias, ha permitido valorar la dimensión de este problema, así como constatar su vigencia en las prácticas artísticas actuales.

Del análisis de los criterios seguidos por este autor en relación con los artistas y las obras que le sirven de ejemplo, así como de la posición teórico-crítica inferida de sus escritos, vemos cómo el eje que vertebra su discurso responde a la consideración de la pintura como producción de sentido desde la resignificación conforme a los procesos de construcción del conocimiento, que son la base de su teorización de esta categoría artística. En concreto, en lo que se refiere al tema objeto de esta investigación, este autor establece el paralelismo entre los procesos de producción del conocimiento y de producción de la pintura, si bien, al trasponer el primero al segundo, no deja explícito un desarrollo teórico para este último. De ahí que, como resultado del estudio realizado de las fuentes teóricas en las que aquél soporta su tesis, una primera conclusión determine este desarrollo que explicita la transformación del cuadro como *objeto real* en *objeto de conocimiento*.

En tal sentido, a efectos de identificar las correspondencias entre ambos procesos, éstas vienen dadas, además de entre *conocimiento* y *pintura*, también entre *pensamiento* —que Althusser entiende en este ámbito, no como facultad trascendental del sujeto, sino como sistema teórico de producción del conocimiento que tiene una realidad material y espiritual— y *cuadro*, que entendemos, en paráfrasis, como sistema teórico de producción de la *pintura*, igualmente con una realidad material y espiritual. En base a estas equivalencias y estableciendo la simetría con el razonamiento de dicho filósofo, tendríamos que la práctica teórica del *cuadro* —la práctica del *sistema de producción de la pintura*— se basa en las prácticas económicas, políticas e ideológicas, puesto que son las que proporcionan la realidad objetiva, la realidad material, sus condiciones de existencia. Esta realidad objetiva es la que delimita la función del *cuadro*, considerándolo como sistema «real» basado en el mundo de una sociedad históricamente dada. Ello supone que el cuadro plantee los problemas dentro de la función que tiene delimitada, es decir, son problemas ya planteados o que puedan plantearse sólo dentro de esa realidad objetiva.

Ahora bien, el proceso de esta *práctica teórica del cuadro* —el proceso que lleva a la producción de la pintura— implica que, en la determinación de su estructura general, se den las realciones necesarias con otras estructuras¹, y ello permite considerar una estructura general como resultado de todas ellas. Considerando esta estructura general o *totalidad-del-cuadro* —parafraseando el término de Marx², que significaría aquí «totalidad del sistema teórico de producción de la pintura»—, la práctica teórica se realiza como trabajo de transformación de la representación del mundo real, ya no basada en la realidad objetiva o material referida, sino en *conceptos*.

Disponemos por tanto, en relación con la práctica teórica del cuadro, un primer componente por el que ésta trabaja en la delimitación dada por su función —la función asignada en su realidad objetiva—, y un segundo componente que incorpora la variable que contempla la *representación en conceptos*. Ambos constituyen la *unidad representativa* que llamamos cuadro como *objeto real*.

Esa representación en conceptos constituye la *materia prima* sobre la que trabaja la práctica teórica del cuadro para producir una transformación de los mismos, y es una materia que, a medida que avanza en el tiempo la pintura (como cualquier otro campo de conocimiento), se halla cada vez más “elaborada”³. Esta *materia prima* es sobre la que trabaja el cuadro como *objeto de conocimiento*. De esta forma, es el proceso de la práctica teórica el que, actuando sobre la unidad representativa o cuadro *objeto real*, trabaja como objeto de conocimiento en la transformación de la representación en conceptos.

De manera más concreta, podemos referirnos a lo visto en la investigación sobre la teoría de Pleynet, en el sentido en que éste considera la historia de la pintura como *materia prima*. En este caso, uno de los niveles de inscripción del *objeto de conocimiento* pintura —tal y como la reconocemos— es la «objetivación de lo especular», cuya función, determinada desde las prácticas económicas, políticas e ideológicas ya desde su aparición, es regular un modelo y establecer su orden. Actuar sobre dicho nivel supone plantear los problemas desde esa función, es decir, desde el modelo y el orden de la representación. Los puntos de referencia que tendríamos —representación en conceptos sobre lo que trabaja el *objeto de conocimiento* para su transformación— serían el *código*, que en su “normalidad” constituye la historia de la pintura que conocemos, y el *resto color*, que escapa a la lógica de este código y que aparece como lo no pronunciado de esta lógica. Ambos son los que Pleynet dice es posible plantear en el momento en que expone esta teoría y, como indica “a partir de los cuales podemos, me parece, esperar ver cómo un análisis de las determinaciones del «objeto de conocimiento» pintura produce los conceptos que permitan una aproximación crítica al trabajo pictórico en curso”⁴.

1 Si bien el punto 2.2 *Una aproximación teórica a la pintura. El doble reorno crítico de Pleynet*, estos términos se presentan de forma más amplia, citamos literalmente el texto de Althusser para mayor aclaración “Si se quiere considerar que debe definirse de este modo el «pensamiento», este término tan general del que Marx se sirve en el pasaje que analizamos, es perfectamente legítimo decir que la producción del conocimiento, que es lo propio de la práctica teórica, constituye un proceso que ocurre *enteramente en el pensamiento*, del mismo modo que podemos decir, *mutatis mutandis*, que el proceso de la producción económica ocurre por entero en la economía, aunque ello implique —y precisamente en las determinaciones específicas de su estructura— relaciones necesarias con la naturaleza y las demás estructuras (juridicopolítica e ideológico) que constituyen, tomadas en conjunto, la estructura global de una formación social perteneciente a un modo de producción determinado”. L. Althusser, E. Balibar: *Para leer El capital*, op.cit., p.302.

2 “Así, es perfectamente legítimo (richtig) decir, como lo hace Marx, que la «totalidad concreta como totalidad-del-pensamiento» (...) es en realidad (in der Tat) un producto del pensar y del concebir (...)”.

3 L. Althusser, E. Balibar: *Para leer El Capital*, op.cit., p.169.

4 M. Pleynet: *La enseñanza de la pintura*, op.cit., p.170.

En relación con la aplicación de este modelo teórico a la práctica artística, la dificultad que entraña puede concluirse del anterior desarrollo, siendo corroborada por el propio autor al referirse a las obras que toma de ejemplo para ilustrar la desaparición del cuadro en los términos de “No es encerrando la pintura en un cubo, o un espacio ideal (Matta), ni negando la especificidad de la pintura (Fontana), ni negando el principio de la realidad (Rosenquist), ni evitando el empleo del bastidor (Viallat) como el problema de la desaparición del cuadro que plantea a la pintura contemporánea el espacio post-cubista, será resuelto”⁵. Asimismo, en el desarrollo de la investigación se ha puesto igualmente de manifiesto tal dificultad para las iniciativas teóricas que en el arte moderno plantearon las vanguardias y que en el contemporáneo siguen planteándose al objeto de lograr la eficacia de la producción artística en su inscripción en lo social.

Precisamente del análisis realizado sobre la desaparición del cuadro en torno a la crisis de la modernidad, se observa cómo los movimientos de vanguardia han revelado la importancia que, en relación con las primeras manifestaciones de dicha desaparición, tienen sus posiciones de resistencia ante los mecanismos que subsumen el sistema arte a lo económico y/o lo político, en un continuo interés de devolver el arte a la praxis vital. Las vanguardias han supuesto instancias críticas desde las que se articulan los procesos de cambio que acontecen en el arte desde principios del siglo XX, con la importancia de sus postulados teóricos que, como se decía, en su aplicación práctica han demostrado la inviabilidad de una efectividad duradera. Ello no ha sido óbice para que las iniciativas vuelvan a generarse, si bien bajo las condiciones de cada época. En la actualidad, la revolución de las nuevas tecnologías ha abierto un nuevo camino al empirismo como nueva búsqueda de conciliación entre arte y tecnología, marcado por un horizonte multimedia en el que las prácticas son el claro exponente de la convergencia de medios y soportes en un, hasta ahora, incomparable desbordamiento de las fronteras entre las categorías del arte, y entre éste y los distintos ámbitos de la realidad humana.

Se concluye igualmente que, desde que las primeras vanguardias plantearan de forma efectiva ese descentramiento, el discurso metapictórico ha debido prescindir de la posición central del cuadro para poder desarrollarse en el mundo del arte moderno y contemporáneo. Los elementos de este discurso se han desnaturalizado, de forma que el cuadro ha perdido sus privilegios de centralidad, proceso esencial para comprender el definido por Pleynet. Dicha centralidad ha sido durante largo tiempo eficaz en la medida en que el que lo ha sido su protección bajo un sentido histórico de la pintura, por medio del cual se ha catalogado y presentado el cuadro como conjunción de los tres componentes esenciales que determinaron su aparición como objeto real y que, conforme se ha visto, corresponden a la imagen, cuya clasificación ha mantenido una clasificación en «géneros», al artista-pintor, que ha servido para hablar de «estilo», y al cuadro-objeto, conservado para la Historia del Arte en función de un «valor» determinado, al que se une el valor de cambio como mercancía en el mercado del arte. Hoy en día, con las alteraciones producidas tanto en la conciencia de la historia como en los elementos citados, las propuestas artísticas actuales en el medio pictórico confirman la hipótesis planteada de que la desaparición del cuadro es la desaparición del mismo tal y como lo conocemos.

Por tanto, inferimos de este contexto que la desaparición del cuadro supone un *descentramiento* en el operativo

⁵ *Ibidem*, p.205.

CONCLUSIONES

de la pintura, planteándose de esta forma el cuadro desde los límites de los elementos que lo configuraron en su aparición, lo que ha transformado el orden de la representación pictórica. De las prácticas artísticas en lo pictórico contemporáneas, que pueden considerarse *excéntricas* respecto al modo de percibir el cuadro como *objeto real*, el resultado ha sido la flexibilización de dichos límites y la aparición de nuevos centros que, en la misma forma, se han relativizado.

ANEXO

ANEXO. Recepción en España de la obra teórico-crítica de Marcelin Pleynet sobre la pintura moderna. El grupo de *Trama*.

En julio de 1977 se reanudaba en el marco del Palacio de la Magdalena el tradicional curso de arte de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo. Tras dos años de interrupción, se iniciaba una nueva etapa con la dirección del catedrático de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid, Antonio Bonet Correa, y el equipo integrado por los profesores Simón Marchán Fiz, Francisco Calvo Serraller y Juan Antonio Ramírez. El cambio supuso la independencia de su habitual entidad financiadora, Radio Nacional de España, indicando su director “se trata ahora de algo totalmente universitario (...) aun guardando una estructura académica, quisiéramos conseguir un encuentro pluralista y abierto”¹.

La temática del curso era *Realidad y Mito de la vanguardia artística* y el programa incluía una conferencia de Marcelin Pleynet, “el más esperado de los conferenciantes y ello a pesar de que su obra apenas se ha traducido al castellano” indicaría Juan Manuel Bonet en el balance que hizo sobre el curso un mes después de su celebración². Un año más tarde, la traducción de *La enseñanza de la pintura*, publicada originalmente en 1971, sería editada en España.

La recepción española de las teorías divulgadas por Marcelin Peynet, ocurrida a principios de los setenta, corre a cargo de un grupo de universitarios radicados en Barcelona, aunque de origen mayoritariamente aragonés, cuya incipiente actividad pictórica y entusiasmo por la literatura y el activismo político de izquierdas, obró lo que podemos calificar como un inesperado milagro para la España de la época, conformándose como un conjunto de personas, acciones y actividades culturales de diverso orden, que vinieron a suponer, siempre con el alcance que tenía todo en aquellos años, un contrapunto en la acción cultural de oposición al régimen que encabezaba el Grup del Treball, en la órbita del Partido Comunista de Cataluña (PSUC) que se desarrollaba en el Instituto Alemán, pues fueron calificados como los cosmonautas en referencia a la utópica radicalidad de las ideas que traían, no exentas de una puesta en escena desabrida, razón por la que en su primera época de activismo en Barcelona, eran conocidos como “los cosmos”.

La conformación y situación del grupo

El grupo se conformó por cuatro pintores, José Manuel Broto, Gonzalo Tena, Xavier Grau y Javier Rubio, que en primera instancia era el aglutinante de la formación, y por un estudiante de filología hispánica, Federico Jiménez Losantos, que representaba en el grupo, además del mayor radicalismo político, la vanguardia literaria, tan importante en la trayectoria pictórica del grupo, que se calificaron a sí mismos como los pintores que hablan.

En sus propósitos individuales, más allá de lo que pudieran compartir inicialmente, tenían en común la necesidad de destacar en el mundo de la cultura, para lo que se asentaron en la Barcelona de primeros de los

¹ El País, 12 de junio de 1977, edición digital. http://elpais.com/diario/1977/06/12/cultura/234914402_850215.html (Consultado 05/2/2013).

² El director del IVAM publicó el 28 de julio de 1977 en el diario El País una crónica detallada sobre el curso. http://elpais.com/diario/1977/07/28/cultura/238888806_850215.html (Consultado 05/2/2013).

setenta, que significaba la vanguardia cultural española. Practicaron, además de la pintura y la literatura, la crítica literaria y artística, la edición de publicaciones y la participación en diversos foros de divulgación de sus ideas, siempre como constante reflejo de la percepción de las potencialidades que las aspiraciones sociales tenían sobre las manifestaciones culturales y con la guía constante de transformar la realidad política y cultural, a través de una desordenada militancia política, aderezada con unas dosis de radicalismo tales, que les llevaron a ser percibidos de forma poco amistosa por la casi totalidad del panorama artístico, cultural y político de la transición. Esta es posiblemente la razón por la que han dejado poca huella en la memoria de aquellos que, en uno u otro momento, fueron víctimas de sus desaires y sus desprecios cuando no de sus descalificaciones e insultos.

Lo que es cierto es que en unos pocos años de actividad conjunta, que coincide con el tiempo en el que tuvieron que completar su formación inicial, consiguieron realizar una amplia y vanguardista actividad cultural que supuso su decisiva participación en la aparición de un movimiento pictórico nuevo, aunque de inspiración francesa y que terminó sumando adeptos significativos. También la fundación de dos publicaciones literarias, de una de arte y la introducción del psicoanálisis lacaniano, fundación de una biblioteca sobre psicoanálisis incluida, todo ello para alcanzar campos hasta entonces poco o nada cubiertos por los movimientos culturales de la época.

Además, la relectura del marxismo, a la luz de los postulados de los diversos movimientos revolucionarios que siguieron al mayo del 68, el psicoanálisis reformulado por Jacques Lacan y la lingüística, son los tres vértices en los que se apoyaron los miembros del grupo de Trama para realizar su intensa actividad intelectual, que luego se plasmaría en la creación pictórica fundamentalmente, la creación literaria, la crítica artística, la crítica de la crítica que practicaron con singular dogmatismo por su ya mencionado afán de polemizar y no dejar a nadie indiferente, y un activismo político radical militante y escasamente disciplinado que circularía desde el Partido Comunista hasta Bandera Roja, para regresar al ortodoxo PCUS como forma de rendición práctica. Desplegaron un estructurado y dogmático discurso maoísta que no fue tomado muy en serio por las estructuras oficiales de oposición que tenían ya forma y organización de cara a la transición, que les acusaban de tener “un discurso radical sin tocar con los pies en el suelo”³, según la percepción de Carles Hac Mor, uno de los puntales de la acción cultural de oposición en la Cataluña de los últimos años del franquismo, que tendría uno de sus más importantes centros de acción en el Instituto Alemán de Barcelona.

Los miembros del Grupo de Trama hacen su aparición en este ámbito en lo que se configura como preeminencia de la cultura en lo que en realidad era una actividad política, que se define y configura alrededor del concepto cultural maoísta, que entiende que la política debe intervenir en todos los frentes de la cultura y en todos los campos de la creación artística para ayudar a las masas a hacer progresar la historia.

Ello se toma de los movimientos que aparecen en Francia después de Mayo del 68 y que suponen una vuelta a los orígenes del marxismo leninismo, que alientan la admiración ideal por el exotismo maoísta, debidamente desarrollado por el estructuralismo de Althusser en París, y en contraposición al oficialismo propugnado por Moscú que en esos momentos impulsa el eurocomunismo, como nueva fórmula adaptada de un comunismo

³ Entrevista a Carles Hac Mor por Javier Lacruz Navas y citada en: *El Grupo de Trama*, Vol. I, Zaragoza, Mira Editores, 2002, p.67.

posible para una Europa que, en un marco de democracia liberal y políticas socialdemócratas, ha conseguido alcanzar altas cotas de desarrollo económico. Y dentro de esos movimientos que propugnan el regreso a lo auténtico y que se tornan más teóricos y dogmáticos, la fuente fundamental en la que los miembros del grupo de Trama se inspiran para conformar su respuesta rupturista para España, es la que se configura en las diversas manifestaciones del pensamiento que se difunden a través de la revista de literatura y pensamiento filosófico y político *Tel Quel*, que era su referencia y donde seguían principalmente a Marcelin PleyNET, Philip Sollers y Julia Kristeva, y de la revista de arte *Peinture, cahiers théoriques*, a través de la que siguen y estudian a diversos artistas, destacadamente a Marc Devade y Louis Cane, así como otras publicaciones en los campos del teatro, la política, el cine y la lingüística.

De esta forma se entregaron al concienzudo estudio de esta corriente de pensamiento, a través de la que dan forma al suyo propio y a transmitir una posición política en el campo cultural e intelectual que, más allá de la estruendosa puesta en escena que desarrollaban con el resultado práctico inicial que ya hemos apuntado, supuso un sustrato cultural y de pensamiento tan nuevo en lo político como original en lo pictórico, pues fueron capaces de conseguir la plasmación de todo ese pensamiento y ese conocimiento cultural en una corriente pictórica que en pocos años tomó forma y se hizo visible.

Insistieron en una plasmación plástica de toda su actividad en la constante búsqueda de la realización de una práctica significativa, pues eran, ante todo y fundamentalmente, además de universitarios, pintores, excluyendo en esta descripción a Jiménez Losantos que nunca pintó aunque resultaría decisivo en la interpretación de las actividades del grupo y en la difusión de su obra creativa, al estar a cargo de las interpretaciones literarias que acompañaban de forma indisoluble a los trabajos de creación pictórica.

Una actividad y una posición intelectual

El pensamiento que asimila el grupo y que es el fundamento esencial en la configuración de sus expresiones creativas, tanto artísticas, de forma particular en las pictóricas, como literarias y en alguna medida también en las políticas, hunde sus raíces en los elementos estructuralistas que la intelectualidad francesa desarrolló a lo largo de los años sesenta, abarcando los diversos contenidos de las ciencias sociales como contradicción al humanismo filosófico, y que culminaría con la nueva visión del marxismo resultante de la relectura de Marx auspiciada por Althusser en *Pour Marx* y, con varios colaboradores, en *Lire le Capital*, donde se pone de manifiesto que el elemento esencial de la filosofía marxista estaba en el descubrimiento de la ciencia de la historia como resultado del desarrollo del concepto de materialismo histórico, de forma que cada sociedad, a lo largo de la historia, es el producto del modo de producción del que está dotada. El estructuralismo tiene un desarrollo teórico adaptativo para cada ciencia social que se inició en la lingüística, con la que toma forma esta corriente, pasando por la antropología, la filosofía, el existencialismo, el derecho o el psicoanálisis, al que el grupo de Trama dedicó no pocos esfuerzos, y la política, que era a la que dirigía sus pensamientos Althusser y que, probablemente, fue el elemento más atractivo para unos jóvenes a los que tocó vivir una época importante por los cambios políticos que se suscitaron en toda Europa y, de una forma especialmente decisiva, en España.

Si Althusser fue el precursor del maoísmo en Francia, una de sus discípulas, Marta Harnecker, se convierte en la escritora más influyente en los primeros niveles de iniciación a las ideas revolucionarias de la nueva forma de entender el marxismo por los jóvenes de Europa occidental, a través de una obra, primero alabada

y luego criticada por el propio Althusser, que bajo el título de *Los conceptos elementales del materialismo histórico*, acabó convirtiéndose en una lectura clásica que bajo el pretexto de combatir el marxismo dogmático recomienda un análisis crítico a partir de las propias fuentes del marxismo, para alcanzar la comprensión de la necesidad de que la revolución permanente y la crítica sean los elementos a través de los que se alcanzará el constante avance social, cultural y político de la nueva sociedad.

El entusiasmo por estas ideas, cuando ya militaban en Bandera Roja, hizo desembocar a los miembros del grupo en la extrema izquierda maoísta, lo que se tomaban tan en serio que llevó a uno de sus componentes, Jiménez Losantos, no sólo a escribir y publicar varios poemas de inconfundible raíz maoísta, sino también a organizar e impartir unos cursos sobre marxismo, basados en las enseñanzas del libro de Harnecker, que tenían como destinatarios a grupos de obreros de barriadas proletarias de Barcelona, cuya formación básica distaba considerablemente de los mínimos necesarios para entender estos descubrimientos filosóficos, lo que es prueba del entusiasmo activista que adornaba a los miembros del grupo Trama que siempre han reconocido que se creían lo que defendían y promulgaban.

Lo que la inclinación maoísta, adquirida a través de la vuelta a los orígenes de Marx y Lenin, operó en la conciencia y en la forma de proceder de “los Trama” fue, fundamentalmente, la convicción de que la creación artística, la literatura, la filosofía y las demás manifestaciones culturales son indisociables de la política, sin la que no se pueden comprender, y que lo más importante es la transformación de la sociedad como elemento básico de su nueva configuración en una sociedad socialista, que diera respuesta definitiva a las ansias de transformación que la lucha de clases había desencadenado y que eran su razón de ser y su principio rector.

De Mao aprenden que crítica, autocrítica y revolución permanente son los elementos fundamentales del avance social, cultural y político, abrazando con entusiasmo el convencimiento de que podían difundir este pensamiento como una corriente mucho más evolucionada que la que ofrecía el comunismo oficialista que era, no obstante y a fin de cuentas, el único que tenía una organización estructurada de acción política de oposición al régimen. Esto es lo que hacían, y eso era la novedosa plasmación práctica de las ideas que defendían, en una asociación unitaria con su irrenunciable aspiración a hacerse un hueco en el panorama artístico y cultural del momento en que vivían.

Con el entusiasmo propio del que descubre una vocación se entregan al estudio de todo lo que se publica en Francia alrededor de esta línea de pensamiento, siguiendo principalmente a Marcelin Pleynet, Philippe Sollers y Julia Kristeva, así como al resto de pensadores que publican en *Tel Quel* y demás revistas conexas de arte y pensamiento, y cuya asimilación se hace posible por la amplia base de formación intelectual de varios miembros del grupo, planteando, siempre que tienen oportunidad, intrincadas discusiones sobre el modo y la forma de hacer la necesaria revolución que resultará de la adopción y comprensión de la filosofía imperante a partir de Mayo del 68, de lo que deja muestras Jiménez Losantos, recordando sus fundamentos años más tarde desde el prisma filosófico, cuando destaca el rechazo que Althusser hace de la idea de que el marxismo es un humanismo y un determinismo económico, y conceptualiza el proceso sin sujeto como la fórmula revolucionaria con la que Marx presenta la negación de la negación del sujeto hegeliano, donde “el proceso tiene carácter científico mientras el sujeto lo tendría ideológico, para entender que se produce una revolución

filosófica al poner fin a las categorías de sujeto y de objeto como reflejo especular del objeto”⁴.

En la actividad intelectual del grupo resulta destacable la constancia en el seguimiento de Marcelin Pleynet lo que se constata en la aportación del mismo Jiménez Losantos en su trabajado ensayo de 1976 para la revista *Comunicación XXI* “La Nueva Literatura y la Nueva Pintura: Marcelin Pleynet” y, de forma sobresaliente, en la traducción que Javier Rubio hace para la edición española de *La Enseñanza de la Pintura*, obra cumbre que recoge el pensamiento del crítico y escritor francés. Desde el punto de vista artístico, los cuatro pintores del grupo se esfuerzan en construir una nueva forma pictórica, no una variante de sus orígenes franceses de referencia teórica, que plasme todo su pensamiento y le dé una forma coherente de expresión, de lo que resultará la corriente pintura-pintura, que con la perspectiva del tiempo se ve como mucho más que un remedo de Supports/Surfaces, como ya se ha visto, cuya prematura ruptura como tendencia pictórica surgió a partir de la colaboración en *Tel Quel* del pintor Marc Devade y la influencia de su encuentro en la revista con Marcelin Pleynet. La influencia de los telquelianos sobre el grupo de Trama es explicada por Jiménez Losantos en razón de que “Había algo que diferenciaba a este grupo telqueliano de los demás grupos marxistas dogmáticos del París de los años sesenta: su talento”⁵.

Actividad literaria

La primera referencia de divulgación escrita de las ideas telquelianas por los miembros del grupo de Trama surge en Zaragoza con la edición, en marzo de 1974, de *Pliegos de Producción Artística*, una publicación cultural con mejores propósitos que medios pues se publicaba en papel de estraza para abaratar costes.

Se realiza bajo la cobertura de la asociación cultural Saracosta, que venía realizando un cineclub desde hacía años y que editaba un boletín de cine en el que no faltaban las recomendaciones de lecturas de pujantes revistas culturales de la vanguardia izquierdista francesa, entre las que se contaba *Tel Quel*, y veía la luz para servir de vehículo divulgativo de las nuevas teorías sobre la producción artística. El prólogo o introducción del primer número es de Javier Rubio, apareciendo también un artículo conjunto de Broto, Tena y el propio Rubio que ya muestra una clara intención de futuro al titularse “Conocimiento: Transformación” como inequívoco planteamiento discursivo del propósito que tienen de llegar a una transformación de las prácticas artísticas, en concreto de la pintura, entonces imperantes, desde el conocimiento obtenido y como resultado de una profunda reflexión cultural, social y política, introduciendo en la escena cultural española los postulados telquelianos patrocinados por Pleynet, Sollers y Kristeva que “representan un profundo movimiento de renovación teórica e ideológica en las prácticas significantes que articulan las nuevas ciencias del pensamiento”⁶.

Pliegos de Producción Artística tiene una edición basada en su reparto entre los socios del Saracosta, unos mil, y algunos ejemplares más para mandar a centros culturales y asociaciones, unos mil quinientos en total, por lo que su difusión no pasa de ser algo testimonial y bastante tenía con superar las dificultades que la censura ponía a las revistas de pensamiento en esos momentos, por lo que nunca pudo ser un negocio que se sostuviera y la aventura toca a su fin tras el número 5, en septiembre de 1975, habiendo cumplido su propósito editorial de

4 Federico Jiménez Losantos: Nota en *La dictadura silenciosa*, citada por Javier Lacruz Navas: *El Grupo de Trama*, op.cit. p.201.

5 F. J. Losantos: *De cómo soportar una cierta superficialidad*, citada por Javier Lacruz Navas, *Ibidem*.

6 Javier Lacruz Navas: *El Grupo de Trama*, Vol. I, op.cit. p.211.

contener informaciones sobre la situación de las teorías que circulan en Francia sobre la producción artística, con una intención política inicial de contrapunto al que consideraban dirigismo cultural “oficialista” de la izquierda representado por el Partido Comunista en Zaragoza, pues los futuros Trama y los que dirigen la publicación militan en Bandera Roja. Javier Rubio, en el prólogo o introducción al primer número, sostiene que el trabajo que se realiza en ese momento por las vanguardias en literatura y en el resto de las actividades intelectuales, supone la elaboración de una teoría de conjunto pensada a partir de la propia práctica significativa, que no es en modo alguno resultado de lo determinado de forma histórica, sino una investigación de sus propios medios de producción, lo que en el caso de la práctica textual de la literatura, que no se considera ni expresión ni representación, supone pensarla “en su espacio y en su literalidad por medio de la literatura misma [que] inmersa en el materialismo dialéctico, tiene en cuenta la deconstrucción del sujeto y del sentido que enuncia, deconstrucción llevada a cabo por el psicoanálisis”⁷.

El quehacer literario de los miembros de Trama fue intenso en los años en que el grupo estuvo activo aunque no hay que olvidar, como ya hemos visto, que era un grupo innominado que actuaba sin conciencia de tal, de forma conjunta pero con firma individual, en una misma dirección.

Sus aportaciones se abren paso en una revista de literatura con clara intencionalidad y contenido político, fundada en mayo de 1974 en la facultad de Filosofía de la Universidad de Barcelona bajo el sugerente nombre mecanográfico de *Qwert Qwert Qwert Poiuy*, que pronto dejaría paso a *Revista de Literatura*, que aunque conserva en su portada la referencia al nombre anterior, resultaba más revelador de su intención. En ella colaboran asiduamente Rubio, Jiménez, y Tena, así como otros amigos que tuvieron destacada importancia en el devenir del pensamiento y la creatividad literaria del grupo como Alberto Cardín y Biel Mesquida, publicando poesía, relato y ensayo literario, siempre en la línea de divulgar reflexiones de un pensamiento global y totalizador de la construcción cultural maoísta y su tendencia a ocupar todo el espectro de las manifestaciones culturales.

Así, en un artículo titulado “La ideología hispanista y la literatura hispanoamericana” Jiménez Losantos, en una clara identidad con lo escrito por Javier Rubio en *Pliegos de Producción Artística* y después de razonar acerca de las consecuencias ideológicas inherentes al hecho de celebrar en un mismo día las fiestas de la hispanidad y de la raza, resultado de la visión excluyente del imperialismo cultural sobre «los otros» y escamoteando el problema del racismo existente, fija las características de la literatura en base a considerarla una más de las prácticas significantes, si bien como una forma con muy diversas manifestaciones de la práctica del lenguaje. huyendo del historicismo regional que de forma tan frecuente sirve para conocerla y estudiarla, demandando la necesidad de dotarse de nuevos instrumento de lectura, en lo que es una muestra de la absorción que hace sobre la renovación teórica que supone *Tel Quel* y de la obra de Jaques Lacan cuando dice “que estos elementos teóricos sean políticamente sólidos es necesario; que supongan una consideración de la estructura del sujeto que el psicoanálisis lacaniano nos proporcione, es absolutamente decisivo”⁸.

7 Javier Rubio: “Introducción”, *Pliegos de Producción Artística*, nº 1., Zaragoza, Cineclub Saracosta, 1974.

8 F. J. Losantos: “Ideología hispanista y literatura hispanoamericana”, *Revista de Literatura*, nº 5, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1974, p.6.

El Psicoanálisis, una referencia constructiva

Ya en ese momento, en el que junto a Alberto Cardín entra Jimenez en la redacción de la revista, aparecen sus primeras incursiones en el psicoanálisis lacaniano a cuya introducción contribuyen de manera decisiva en los ambientes intelectuales de la época, fundando casi tres años más tarde, en febrero de 1977, junto a varios profesionales de diversos campos entre los que no faltan psiquiatras, la Biblioteca Freudiana de Barcelona con forma de sociedad civil y ámbito de actuación en todo el territorio nacional, como biblioteca, escuela divulgativa y centro de reflexión sobre el conocimiento existente en materia de psicoanálisis (lacaniano). También fundarían en 1978 la revista *Diwan*, de carácter cultural y marcada orientación psicoanalítica.

En el siguiente número de *Revista de Literatura*, el 6/7, se ve reflejada la pujanza que el tema del estudio del psicoanálisis tiene en ese momento sobre la redacción, al dedicarlo por entero a la obra del psiquiatra y psicoanalista de origen austro-húngaro Wilhelm Reich, entonces de moda entre las corrientes de la izquierda y profeta de la liberación sexual que invade, treinta años después de su formulación, a la juventud europea y norteamericana y cuyas teorías sobre la obra de Freud y su relación con el marxismo, el freudomarxismo, da lugar a un enconado debate sobre su validez frente al, para ellos, pujante estructuralismo defendido en *Tel Quel*, como una nueva lectura del marxismo. Aparecen artículos en esta línea de pensamiento de Federico Jiménez y Alberto Cardín junto a Alex Valero, el más versado en psicoanálisis de los amigos que se han hecho con el control de la redacción de la revista, en los que deslizan ideas sobre la contribución que hace el freudomarxismo al mal entendimiento y la confusión en la correcta lectura de las enseñanzas del marxismo, reduciendo de nuevo el discurso a los conceptos que manejan sobre la literatura y su enseñanza cuando critican que “la enseñanza burguesa de la literatura está obligada, por definición, a censurar las dos causalidades reales de toda producción literaria: la lucha de clases y la sexualidad”⁹, al tiempo que siguiendo a Sollers, critica al freudomarxismo por su exceso de psicología y su escamoteo del lenguaje, equiparando la represión política, la sexual y la del lenguaje como un todo unido que impide el desarrollo de la sociedad. En este sustrato, los miembros del grupo de Trama empiezan a darse a conocer en 1974, bajo “el influjo de la lectura de *Tel Quel* y la renovación ideológica que proponen Sollers, Pleynet y Kristeva [que] son la clave de bóveda que sostiene la propuesta de estos atentos y vigorosos jóvenes estudiantes que tratan de introducir en el mercado nacional de las ideas este nuevo corpus técnico de cuño francés”¹⁰.

Una práctica significativa: la pintura-pintura

Mientras procuran publicitar las ideas telquelianas por los medios a su alcance y avanzar en el estudio del psicoanálisis de la mano de Oscar Massota, un psicoanalista lacaniano llegado a Barcelona huyendo de la dictadura militar argentina y que se convirtió en el maestro de la disciplina en esos años, los miembros del grupo que pintan, Broto, Rubio y Tena en este momento inicial, pues Grau se uniría algo después, seguían tratando de encontrar su camino creativo en consonancia con las ideas adquiridas de la pujante cultura francesa, asimilando la pintura como una práctica significativa basada en la materialidad de la propia práctica, la acción corporal y la comunicación simbólica que supone el deseo de expresar, por lo que encuentran en el estudio psicoanalítico

9 F. J. Losantos: “Contra el Freudomarxismo”, *Revista de Literatura*, nº 6/7, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1974.

10 J. Lacruz Navas: *El Grupo de Trama*, Vol. I, *op.cit.* p.303.

una herramienta indispensable para estructurar la explicación de su trabajo, algo esencial para que se pueda comprender lo que significa volver a la materialidad como superación sencilla del arte conceptual, entonces tan en boga en los círculos culturales de izquierda, fundamentalmente el Grup del Treball y el Instituto Alemán, que gravitan alrededor del PCUS, dentro de Cataluña.

A estos efectos teóricos, trabajar sobre el psicoanálisis se convierte en una parte importante del proceso formativo del grupo que basa en la teoría del significante su compromiso artístico, dándole un sentido paralelo a la materialidad creativa y «al descubrimiento del deseo», escondido bajo las defensas del discurso lingüístico del sujeto, y su inserción en la sociedad. Llevar estas ideas a su trabajo pictórico armoniza los desarrollos de los tres Trama que evolucionan, desde el constructivismo en el caso de José Manuel Broto y, de forma menos trabajada, también en el de Javier Rubio, mientras Gonzalo Tena lo hace desde el Pop Art, bajo la firme creencia de la necesidad de materializar el «retorno» a la pintura postulado por Pleynet “como *vía regia* de acceso a la vanguardia, defendiendo la vigencia de la pintura abstracta frente al emergente grupo figurativo madrileño y reivindicando la especificidad del cuadro ante la imperante moda conceptual catalana”¹¹.

El resultado de estos esfuerzos iniciales por encontrar una forma coherente de expresión del grupo, acontece en el mes de abril de 1974 en la Galería Atenas de Zaragoza, donde Broto, Tena y Rubio presentan la primera exposición de lo que se denominaría pintura-pintura. Lo que presentan, marca ya un camino sin retorno en la tendencia hasta su disolución, y en la obra se aprecian dos aspectos significativos que la definen. En primer lugar, las dos influencias sobre las que se inspiran que son la pintura abstracta norteamericana, Pollock, Rothko y Newman sobre todo, y las construcciones teóricas aprendidas en *Tel Quel*, de donde también parte la tendencia francesa de Supports/Surfaces, cuya comparación les acompañaría, aunque en realidad tienden a desvincularse de ese movimiento porque “entienden que su análisis [el de los franceses] sobre la materialidad de la pintura les lleva precisamente a alejarse del cuadro para aproximarse al campo conceptual”¹², de cuya crítica han hecho bandera, considerando su propuesta artística de «regreso al cuadro» y a la pintura una superación de los errores que arrastra esa tendencia predominante y una reacción ante la misma. En segundo lugar, una característica sin la que su trabajo no puede entenderse, es que su expresión pictórica necesita de una explicación, pero no de una explicación a modo de comentario sobre las obras expuestas que destaquen sus principales caracteres, sino de una detallada y profunda exposición paralela de las ideas que quieren ver reflejadas en la pintura, de forma que primero es el texto y al tiempo la pintura como resultado de una profunda reflexión filosófica e intelectual.

En esta primera ocasión el título del escrito que acompaña a las pinturas es “Propuestas para un trabajo complejo” que es lo que sus cuadros pretenden ser, tarea de reflexión teórica, política y pictórica que necesita el complemento de la forma escrita en la que participan los tres pintores y el cuarto miembro del grupo que no pinta, aunque no firma el trabajo que se atribuye en el catálogo en exclusiva a los que exponen. “Propuestas para un trabajo complejo es el manifiesto programático del grupo”¹³, que incluye, entre otros escritos, el ya comentado de “Conocimiento: Transformación”. En éste definen con menos palabras su intención, incluyendo diversas citas de Julia Kristeva sobre el valor de las prácticas semióticas en tanto propuestas de transformación del mundo que ellos proponen, y de Marcelin Pleynet, a quien Rubio ya está traduciendo para la edición

¹¹ *Ibidem*, p.266

¹² *Ibidem* p.271

¹³ *Ibidem* p.275

española de *La enseñanza de la pintura*, trasladando al lector que cree tener en sus manos un catálogo de una exposición de pinturas, todo un andamiaje teórico que relaciona la pintura con lo político, con la semiótica, y con el psicoanálisis. De las obras expuestas no se vendió ninguna.

Antoni Tàpies. Pintor, mentor

En enero de 1975, en *La Vanguardia española*, Antoni Tàpies, que ya venía desde varios años antes ejerciendo de pintor que hablaba -si bien fuera de su obra y como confesaría muchos años después “empecé a escribir como reacción a lo que no me gustaba”¹⁴- publicó un artículo titulado “La revitalización de la pintura”, en el que a modo de presentación del texto publica varias citas entre las que aparece una de Marcelin Pleynet como referencia al elemento esencial de la posición filosófica del ensayista francés: “...la pintura está llamada, en su mutación materialista, a producir un objeto de conocimiento, la complejidad del cual pulsará las fuerzas materiales que están trabajando objetivamente la realidad histórica”¹⁵.

En este artículo, Tàpies relata los nuevos planteamientos de revitalización de la pintura citando los trabajos de Supports/Surfaces y los escritos que aparecen en *Tel Quel, Peinture, cahiers théoriques*, las páginas de arte de *L'Humanite* o los fenómenos *underground* americanos, para resaltar que “el campo de la pintura muy acentuadamente vuelve a ser centro de atención gracias al entusiasmo de las más jóvenes vanguardias ideológicas y políticas”¹⁶, lo que atribuye en gran parte a “grupos de jóvenes sumamente politizados, algunos de ellos de extrema izquierda”¹⁷. No es de extrañar que los miembros del grupo, a los que Tàpies no conocía, se quisieran sentir protagonistas, razón por la que removieron lo necesario para poder acceder al pintor y que éste les recibiera.

No se refería Tàpies en el artículo ni al renacimiento pictórico del hiperrealismo ni “(...) al boom de *revivals* y de pintura parasitaria que dicen está estallando por aquí. Lo único que podemos aportar...es la constatación de la existencia de esos nuevos hechos y nuevos grupos que luchan para dar también nuevas dimensiones ideológicas y políticas a la pintura”¹⁸. Para terminar reclamando la apertura de un hueco en nuestro país a esa nueva realidad es para lo que pide remover toda la maquinaria de galerías, ediciones, prensa o museos que trabajan junto a la pintura cuando proclama:

Mientras fuera del país la juventud procura en forma optimista asaltar dicha maquinaria, hacérsela suya, distribuirla, utilizarla o crear otra nueva e ir así ocupando posiciones, aquí, con un virtuoso y pesimista temor provinciano a ser contaminados por el dinero, hay quien sigue predicando que por lo visto sería preferible quedarse encerrados en casa, perder todos los trenes y con ellos toda preferible quedarse encerrados en casa, perder todos los trenes y con ellos toda posibilidad de acción sobre nuestra realidad.¹⁹

14 Josep Massot: “Escribí para no callarme”, entrevista de Xavier Antich a Antoni Tàpies, *La Vanguardia*, Barcelona, 21.03.2009

15 A. Tàpies: “La revitalización de la pintura”, *La Vanguardia Española*, Barcelona, 11.01.1975

16 *Ibidem*.

17 *Ibidem*.

18 *Ibidem*.

19 *Ibidem*.

Cuando Antoni Tàpies conoció a los miembros del grupo mostró interés por lo que estaban realizando, especialmente por el trabajo de Broto, en razón de que andaban un camino que el propio afamado artista catalán había empezado a recorrer, tras entrar en polémica con el grupo de conceptualistas agrupados en el oficialista *Grup de Treball* a raíz de la publicación en marzo de 1973, de su artículo “Arte conceptual aquí”. En esta publicación critica el espíritu destructivo y el miedo de los conceptuales a toda posibilidad de retorno a la pintura por entender que se trataría de un encauzamiento del arte por un derrotero que, además de ser una nueva oportunidad para el mercantilismo, que ya consideran superado, sin dar ninguna oportunidad a nuevos planteamientos. Tàpies no criticó la validez del arte conceptual, por cuanto entendía que era una forma de superación de “lo que ya no tenía validez, lo que fuera naturalismo anecdótico, documental o descriptivo practicado tanto por los académicos como por los «realista sociales»...[por ser] un mundo que estaba definitivamente resuelto por la fotografía y el cine”²⁰, pero no compartía el espíritu totalizador de sus defensores.

Lo que es novedoso para Tàpies, que probablemente acusaba el desgaste de las críticas de los conceptuales, es que hubiera en Barcelona unos jóvenes intentando seguir la senda de Pleyne, *Tel Quel* y *Peinture*, algo de lo que no tenía noticia, aunque es probable que los viera en la exposición y debates organizados por el Fomento de las Artes Decorativas (FAD) y El Instituto Alemán de junio de 1974, interesándose por su trabajo y por darles su respaldo, introduciéndolos en la escena artística española. Afirmar que la relación con Antoni Tàpies supuso para los Trama, y para la corriente española pintura-pintura, haber podido ser, sin prejuzgar si de otra forma también hubieran sido, no resulta exagerado.

A partir del impulso que supuso el aval de Tàpies y ya con la incorporación al grupo del catalán Xavier Grau, se preparan para el acontecimiento que supuso su verdadera presentación como una alternativa vanguardista a las tendencias artísticas del momento, la exposición en la Galería Maeght de Barcelona que había abierto sus puertas en 1974 y ya era un referente del arte moderno en toda España, si bien llegaron a este acontecimiento con un rodaje intenso que comenzaría con su paso por París en el 26 Saló de la Jeune Peinture, donde cada uno presentó una obra y en la que Grau, con los probables “comentarios negativos de Rubio y Broto”²¹, envía una tela sin bastidor al más puro estilo Supports/Surfaces que sin duda contribuyó a que los críticos los clasificaran en esa tendencia algo que, pese a su disconformidad, siempre les acompañaría.

En julio de 1975 Broto y Tena exponen en la Galería Buades de Madrid, dentro de una colectiva pensada por Juan Manuel Bonet y Chiqui Abril, titulada “10 abstractos” a partir de la que comienza una polémica con los pujantes figurativos madrileños que no se toman en serio la nueva abstracción, mucho menos los planteamientos de la pintura-pintura. En ella también participan Jordi Teixidor y Carlos León que pronto se incorporan a la tendencia, con menos dificultades este último que viene de París donde tiene conocimiento y ha tomado contacto con Marcelin Pleyne y las tendencias telquelianas, aunque nunca se separaría del todo de Supports/Surfaces, mientras Teixidor, que es algo mayor que los Trama y está más formado como artista, no tiene inclinación por la escritura y se ha desenvuelto hasta entonces en el constructivismo, si bien en los últimos tiempos se ha sentido profundamente atraído en sus visitas al MOMA por los abstractos americanos,

20 A. Tàpies: “Pintura – pintura” (1975) incluido en *Tàpies en blanco y negro*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2008, p.142

21 J. Lacruz Navas: *El Grupo de Trama*, Vol. I, op.cit., p.334

Rothko, Newman, “a los que no se puede entender sin Matisse”²².

Los seis exponen en enero de 1976 en la Escuela de Artes de Zaragoza y, con los mismos trabajos, un mes después en Valladolid en la Galería Carmen Durango, si bien entonces ya están concentrados en la exposición de Maeght, que se celebraría en abril y mayo de ese año, y para la que han trabajado concienzudamente, no sin antes pedirle al galerista un anticipo para el material. En ella no tienen sitio ni Teixidor, que lo entiende, ni Carlos León que sufre por el desaire que intuye de una trascendencia fundamental.

Las obras expuestas se acompañan de reflexiones teóricas pleynetianas que aparecen en los textos que los componentes del grupo escriben en los catálogos, y que son resúmenes o partes de los elementos que componen el almacén de pensamiento, que van divulgando en las diversas publicaciones políticas y literarias en las que con frecuencia colaboran.

Como mínima muestra de «lo que hablan» en los discursos que acompañan a sus obras pictóricas, y con motivo de la exposición de “10 abstractos” en Buades, José Manuel Broto reflexiona sobre la única obra que ha presentado y bajo el título de “Espacio/Color” concluye: “Mecanicismo heterogéneo el de la pintura constituyéndose. Final. Momento que el cuadro adquiere un estado formal, pero el proceso continúa, se expone. El vaivén persiste. El espectador puede recorrer el curso fundador, análisis crítico que produce la pintura. Puede conocerle. La pintura objeto de conocimiento. Práctica crítica de análisis”²³. Por su parte y para la misma ocasión, Gonzalo Tena, bajo el título “Explicitación de un proceso”, recuerda que:

Escribir sobre la pintura pone en primer término una de sus condiciones: su mudez. La pintura es muda... [si bien]... los pintores pueden dejar de serlo en contra de lo que el mercado del arte y de la crítica se interesa en hacer creer... El pintor ha de tener, pues, derecho a la palabra... [en una] Articulación de la práctica significativa «pintura» con el sujeto de esta práctica (pintor) determinada por el inconsciente y la sexualidad y su inserción en la sociedad.²⁴

Y en el mismo catálogo Carlos León sugiere que “Un artista que carezca del imprescindible bagaje teórico, de la base ideológica, se encontrará incapaz de resistir la sollicitación (sutil o grosera) de la ideología dominante... [trabajar] a su dictado: como un academicismo mejor o peor disfrazado o como el jugueteo vanguardista de turno”²⁵.

Para la cita en Maeght, se lanzan al ambicioso proyecto de editar una revista de arte que, en principio, habría de servir como órgano de difusión de sus ideas y que, además les permitiría ejercer la crítica de la crítica en el momento en que sacar adelante su idea de la pintura supone polemizar con la práctica totalidad de las corrientes de los modos de expresión, que están en boga.

Gracias a la financiación de la Galería, en el momento de la inauguración presentan *Trama, revista de pintura*, con cuyo nombre ha pasado el grupo a la posteridad. A su vez realizan un texto de presentación para el catálogo

²² *Ibidem*. p.339

²³ José Manuel Broto: “Espacio/Color”, *10 abstractos*, catálogo de exposición, Galería Buades, Madrid, 1975. citado por Javier Lacruz Navas: en *El Grupo de Trama*, Vol. I *op.cit.* p.356

²⁴ Gonzalo Tena: “Explicitación de un proceso”, *10 abstractos*, *Ibidem*, citado por Javier Lacruz Navas, *Ibidem*, p.357

²⁵ Carlos León: “Texto”, *10 abstractos*, *Ibidem*, citado *Ibidem*, p.359

que lleva el mismo título que la exposición, “Per una crítica de la Pintura”, redactado por Javier Rubio y que acompaña al texto de presentación que hace Antoni Tàpies, un detalle que pone nuevamente de relieve lo decisivo que para que se produjera este evento resultó el pintor catalán, que bajo el título “Situació de la pintura catalana reciente” vuelve a criticar la intransigencia de artistas y críticos defensores del conceptual por su empeño en no admitir la validez de la práctica de la pintura, yendo más allá al denunciar la falsificación que supone sustituir el arte “por un discurso ideológico, sociológico o ético, cayendo en un fetichismo del concepto y en la represión de toda lógica formal, donde cabe encuadrar la pintura”²⁶.

La revista *Trama* es recibida como vehículo de tendencia y ya se habla por la crítica de pintura-pintura. Se presenta con un escrito, “Inventario”, de Javier Rubio, a modo de introducción, ya que ejerce de actor principal en la coordinación de voluntades, y es también el autor de la entrevista a Marcelin Pleynet que se recoge en sus páginas, publicándose además un escrito de este autor que es faro de referencia del grupo. Escriben los cuatro pintores y Jiménez Losantos, que sigue ligado a ellos, así como Alberto Cardín, Louis Cane, Marc Devade, Clement Greenberg y Antoni Tàpies del que se reproduce el escrito del catálogo, con lo que consiguen, además de una edición de innegable calidad, una inequívoca transmisión de sus propuestas. Al mismo tiempo en “Comunicación XXI” Jiménez publica su ensayo “La Nueva Literatura y la Nueva Pintura: Marcelin Pleynet”, que resulta una documentada exposición del pensamiento del intelectual francés, del que dice se ha convertido en un guía espiritual en materia artística para la pujante juventud europea, y en el que aprovecha para exaltar el trabajo que en esta línea de pensamiento y reflexión han realizado, y ahora exponen, sus amigos en Maeght.

La propuesta pictórica que presentan en Maeght se compone de más de 15 obras de cada uno de los cuatro pintores, que han hecho en los inmediatos meses anteriores un gran esfuerzo de trabajo, reflexión y síntesis de su creatividad, máxime si se tiene en cuenta que la mayoría de las obras son de gran formato y que resultaba esencial que mantuvieran un discurso unitario de tendencia, comprensible y coherente con los planteamientos teóricos que plantean a la vez, siendo conscientes de que esta oportunidad, de fracasar, no se volvería a repetir.

La exposición fue un éxito, tanto por la importancia y representatividad en la vida cultural del momento de los asistentes, como por el importante detalle de que se vendieron un significativo número de obras, algo necesario para su supervivencia y a lo que no estaban acostumbrados. También la crítica respondió con algunos comentarios, si no entusiastas, al menos respetuosos o moderadamente elogiosos, de los que cabe destacar que no sólo aprecian el trabajo realizado sino también la identificación con el discurso teórico y la validez de una propuesta de regreso a la pintura.

Por supuesto también se produce la acerada crítica de los conceptuales, críticos y artistas, que siguen en su idea de descalificación y negación de la validez artística de la propuesta, lo que lejos de desanimar a los pintores de *Trama* les impulsa a insistir en nuevas polémicas a las que eran tan propensos. Detrás de algunos críticos subyace también la indisimulada sorpresa por que la galería más importante de Barcelona (seguramente de España) y con un gran prestigio europeo, ceda sus instalaciones a un grupo pictórico formado por jóvenes que apenas superan los veinte años, que no tienen el menor nombre ni reconocimiento, que son ácidamente polémicos, de un extremismo político radical y que encima aparecen con una propuesta pictórica contraria a lo que en ese momento se patrocina desde los oficialismos vanguardistas y está de moda. Todo esto consiguió Antoni Tàpies.

²⁶ A. Tàpies: “Situación de la pintura catalana reciente”, *Trama*, nº 0, Barcelona, 1976, p.17. También en “Situación de la pintura catalana reciente”, *Per a una crítica de la pintura*, Broto, Grau, Rubio, Tena. Galería Maeght, Barcelona, 1976.

Lo visto y oído en Maeght hace que la Galería madrileña Buades, que ya conoce a dos de los miembros del grupo por su participación en “10 abstractos” acuerda con los cuatro miembros del grupo de Trama su participación en la exposición “Polémicas, una exposición colectiva de galerías de arte”, dentro de un movimiento asociativo de profesionales con el fin último de revitalizar el panorama coleccionista de la capital. Confían la selección de artistas a un comité en el que están, entre otros, Juan Manuel Bonet, Santiago Amón y Simón Marchán, primera línea de la crítica de vanguardia, reuniendo a un total de veintisiete artistas jóvenes. Exponen dos obras seleccionadas por cada uno de las que han estado colgadas en Maeght y en el catálogo general incorporan un texto de Xavier Grau. Con esta exposición se consolida el grupo y “supone un paso más, un paso hacia delante en su tarea de introducir y afianzar la pintura-pintura y su reconocimiento como artistas”²⁷, en probable detrimento de la tendencia que había empezado con las incorporaciones de Teixidor y León, que pronto se verían reconocidos con su participación en la bienal de Venecia, que en 1976 se dedica a la pintura española y en cuyo comité de selección está Antoni Tàpies que es, probablemente, quien consigue la aprobación de la participación de los pintura-pintura.

Poco después se realiza la exposición “Pintura 1” en la Fundación Joan Miró, una colectiva, también para jóvenes artistas, en la que la presencia de los del grupo de Trama ya no es meramente asistencial sino que por razón de la intención de la muestra, colaboran activamente en su organización. En ella se identifican con la tendencia Gerardo Delgado y José Luis Lasala, además de contar también entre los catorce participantes con Carlos León y Jordi Teixidor.

Las críticas de los conceptuales eran lo esperado, pero lo que les disgustó fue alguna alusión de un crítico amigo como Juan Manuel Bonet, a la falta de rigor de la muestra -un fallo de selección que directamente les atañe- y la valoración de cajón de sastre. Por su parte Santiago Amón, al que ya en alguna ocasión habían agravado con su particular puesta en escena dialéctica, los califica de “amigos de la mancha y el chorreado a la brava”²⁸.

Al tiempo José Manuel Broto expone individualmente sus nuevos trabajos de pintura-pintura en Buades, en lo que es el principio de una actividad personal que, sin abdicar de la tendencia ni del andamiaje teórico que la sustenta, supuso la conquista de un espacio de continuidad que le estaba, sin duda, reservado como incansable trabajador de la pintura. El acontecimiento es acompañado por dos comentarios en el catálogo, uno de Javier Rubio, “cerca de la pintura en suspensión”, que es en lo que entiende se encuentra en ese momento el trabajo de Broto, y otro de Jiménez Losantos, “el nuevo discurso de la pintura” en el que acuña el término de los *pintores que hablan* y le sirve, una vez más, para criticar a los contrarios a la pintura-pintura, al tiempo que se regocija por el éxito obtenido y afirma que se trata “de asumir el riesgo de hablar, de litigar con otros discursos ideológicos, de transformarlos en la medida de lo posible, habida cuenta su especificidad discursiva”²⁹.

La exposición tiene una buena acogida de la crítica, en especial de Bonet que elogia el trabajo de Broto en las páginas de *El País*, lo que probablemente influyera en que después de terminada se vendieran casi todos los cuadros. No faltan las críticas despectivas de los figurativos madrileños encabezados por Carlos Alcolea o Pérez Villalta, que califican la obra de vacía e inacabada por no empezada.

²⁷ J. Lacruz Navas: *El Grupo de Trama*, Vol. II, *op.cit.* p.53

²⁸ Santiago Amón: “Crítica de arte”, *El País* 25 noviembre 1976, citado por Javier Lacruz Navas: *El Grupo de Trama*, Vol. II, *op.cit.* p.64

²⁹ F. J. Losantos: “el nuevo discurso de la pintura” citado por Javier Lacruz Navas: *El Grupo de Trama*, Vol. II, *op.cit.* p.72

En abril de 1977 se celebra la exposición del Palacio de Cristal en el Parque del Retiro de Madrid, bajo el título "En la Pintura", en la que a los cuatro de Trama se unen también los ya referidos León y Delgado, y Pancho Ortuño, telquelista de nuevo cuño que por vez primera expone con ellos. Esta exposición supone que la tendencia pintura-pintura alcance el reconocimiento institucional, pues se realiza en un espacio expositivo oficial, actuando como comisario Chiqui Abril. Se edita un catálogo por el Ministerio de Educación, en cuyo organigrama figura la autoridad del Comisario Nacional de Museos y Extensión Cultural que ha dado su aprobación al proyecto, alcanzando con ello también el reconocimiento oficial de la tendencia, lo que significó, dada la forma en como surgió, que el trabajo estaba hecho. Comprender que ya no tenía sentido seguir con ella era solo cuestión de tiempo. Es significativo que en este catálogo Broto, de forma premonitoria, no presenta texto que acompañe una obra, siguiendo la línea de levedad que ya había marcado sus trabajos de Buades, en cuyo catálogo tampoco dijo nada porque lo habían hecho sus compañeros. Broto había dejado de ser un *pintor que habla*, lo que sin duda armonizaba mejor con sus planteamientos, ya se había silenciado, ya había comprendido que el trabajo estaba hecho.

En el año siguiente se produce la visita de Marcelin Pleynet al curso de verano de la Universidad Menéndez Pelayo de Santander y, en Pamplona, se inaugura otra exposición del grupo con Lasala y Marcos, pero sin Rubio (que deja de pintar) y que sería la última. En el segundo y último número de Trama, el 1-2, Jiménez Losantos habla ya de que la pintura-pintura ha muerto porque los críticos la acogen con agrado. Javier Lacruz lo expresa con claridad:

Lo que cinco años antes comenzó siendo una actividad grupal, nucleada en un decidido compromiso político y plasmada en torno a la pintura, la literatura y la teoría cultural, en suma, en la intervención activa y por momentos militante de las llamadas prácticas significantes, comienza a diluirse en el declive de los dogmas y en el repliegue de las utopías. La inicial actitud disolvente y el talante airado de estos cinco jóvenes, pertrechados de abundante munición teórica compleja y avalados por su amplia capacidad y oceánicos conocimientos, va cediendo, o mejor, va autorregulándose, pareja a las evoluciones personales y a los acontecimientos sociales de este periodo tan zigzagueante de la historia de España.³⁰

³⁰ J. Lacruz Navas: *El Grupo de Trama*, Vol. II, *op.cit.* p.187

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

Publicaciones

- ADORNO, Theodor W.: *Crítica cultural y sociedad*, Madrid, Sarpe, 1984.
- *Teoría estética. Obra completa 7*, Madrid, Akal, 2004.
- ALTHUSSER, Louis: *La revolución teórica de Marx*, México, Siglo XXI Editores, 1974.
- ALTHUSSER, Louis; BALIBAR, Étienne: *Para leer el capital*, México, Siglo XXI Editores, 1977.
- *Lire «Le Capital»*, Maspero, París, 1965. Versión original en francés.
- ALTHUSSER, Louis (et al.): *Escritos sobre el arte*, Madrid, Tierradenadie Ediciones, 2011.
- ALÿS, Francis: *El profeta y la mosca*, Madrid, Edición del autor, 2003.
- ANDERSON, Perry: *Los orígenes de la postmodernidad*, Madrid, Anagrama, 2000.
- ANTAL, Frederich: *La pittura fiorentina e il suo ambiente sociale fra il Trecento e il primo Quattrocento*, Torino, Einaudi, 1960.
- APULEYO, Lucio: *Las Metamorfosis o El Asno de Oro. Obra completa* (Introducción, texto latino, traducción y notas de Juan Martos), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2003.
- ARACIL, Alfredo; RODRÍGUEZ, Delfín: *El siglo XX: entre la muerte del arte y el arte moderno*, Madrid, Ediciones ISTMO, 1983.
- ASENSI, Manuel: *Los años salvajes de la teoría: Philippe Sollers, Tel Quel y la génesis del post-estructuralismo*, Valencia, Tirant lo Blanch, 2006.
- BADIOU, Alain: *El concepto de modelo. Bases para una epistemología materialista de las matemáticas*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 1972.
- BALBIER, Etienne, DELEUZE, Gilles: *Michel Foucault, filósofo*, Barcelona, Gedisa, 1990.
- BARTHES, Roland: *El susurro del lenguaje*, Argentina, Editorial Paidós, 2002.
- BATCHELOR, David; WOOD, Paul; BRIONY, Fer: *Realismo, Racionalismo y Surrealismo. El arte entreguerras (1914-1945)*, Madrid, Akal, 1999.
- BAUDRILLARD, Jean: *La sociedad de consumo: Sus mitos, sus estructuras*, Madrid, Siglo XXI, 2009.
- *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*, Murcia, CENDEAC, 2004.
 - *El complot del arte: Ilusión y la desilusión estéticas*, Buenos Aires, Amorrortu, 2006.
 - *El sistema de los objetos*, Barcelona, Siglo XXI Editores, 2010.
- BELTING, Hans: *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*, Madrid, Akal, 2009.
- BENJAMIN, Walter: *Discursos interumpidos*, Madrid, Taurus, 1975.
- BIALOSTOCKI, Jan: *El arte del siglo XV. De Parler a Durero*, Madrid, Istmo, 1998.
- BINET, Étienne: *Essai des Merveilles de Nature, et des plus nobles Artifices. Piece nécessaire à tous ceux qui font profession d'éloquence*, Rouen, 1621.
- BLANCHOT, Maurice: *El libro que vendrá*, Venezuela, Monte Ávila, 1969.
- BLANCO, Paloma; CLARAMONTE, Jordi; EXPÓSITO, Marcelo; CARRILLO, Jesús: *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Universidad de Salamanca Ediciones, 2001.
- BONNEFOI, Christian: *Ecrits sur l'art, 1974-1984*, Bruselas, Éditions La Part de l'oeil, 1999.
- BOURRIAD, Nicolas: *Post producción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo*

BIBLIOGRAFÍA

- contemporáneo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2004.
- BRADLEY, Fiona: *Movimientos en el Arte Moderno (Serie Tate Gallery): Surrealismo*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1998.
- BRANDON, Samuel G. F.: *Diccionario de religiones comparadas*, Madrid, Ediciones Cristiandad, volumen II, 1975.
- BREA, José Luis: *Las tres eras de la imagen. Imagen-materia, film, e-imagen*, Madrid, Akal, 2010.
- *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*, Murcia, CENDEAC, 2004.
- BRETÓN, André; SOUPAULT, Philippe: *Los campos magnéticos*, París, Gallimard, 1982.
- BROWN, Jonathan: *Velázquez. Pintor y cortesano*. Madrid, Alianza, 1986.
- BRUNNER, José Joaquín: *Bienvenidos a la modernidad*, Santiago de Chile, Planeta, 1994.
- BUCHLOH, Benjamin H.D.: *Formalismo e historicidad*, Madrid, Akal, 2004.
- BURKE, Peter: "El Renacimiento italiano y el desafío de la posmodernidad", *Teoría de la cultura moderna. Un mapa de la cuestión*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- BÜRGER, Peter : *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1997.
- CALVINO, Italo: *Institution de la Religion Chrétienne*, París, Benoît, 1957.
- CASTELLOTE, Salvador: *Reformas y Contrarreformas en la Europa del siglo XVI*, Madrid, Akal, 1997.
- CASTELLS, Manuel: *La era de la información. Economía, Sociedad y cultura*, Volumen México, Siglo XXI Editores, 2005.
- CENNINI, Cennino: *El libro del Arte*, Madrid, Akal, 2000.
- CERECEDA, Miguel: *Problemas del arte contemporáneo@. Curso de filosofía del arte en 15 lecciones*, Murcia, Cendeac, 2008.
- CERTEAU, Michel de: *The Practice of Everyday Life*, traducido por Steven Rendall, Berkeley, University of California Press, 1984.
- CHILVERS, Ian: *Arte del siglo XX*, Diccionarios Oxford-Complutense, Madrid, Editorial Complutense, 2004.
- CHIPP, Herschel B.: *Teorías del Arte Contemporáneo*, Madrid, Akal, 1995.
- CHOMSKY, Noam; FOUCAULT, Michel: *La naturaleza humana: justicia versus poder: un debate*, Buenos Aires, Katz, 2006.
- CIRLOT, Lourdes: *Historia Universal del Arte. Volumen X. Últimas tendencias*, Barcelona, Planeta, 1994.
- *Primeras vanguardias artísticas*, Barcelona, Editorial Labor, 1993.
- CHECA CREMADES, Fernando; MORAN, José Miguel: *El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pintura*, Madrid, Cátedra, 1985.
- CLAIR, Jean: *Art en France: une nouvelle génération*, París, Chene, 1972.
- DA VINCI, Leonardo: *Tratado de la pintura*, Ángel González (ed.), Madrid, Akal, 1998.
- DANTO, Arthur C.: *La transfiguración del lugar común*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 2002 (1981).
- *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Madrid, Paidós Ibérica, 1999
 - *Más allá de la Caja Brillo. Las artes visuales desde la perspectiva posthistórica*, Madrid, Akal, 2003.
- DE MICHELI, Mario: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1989.
- DELEUZE, Gilles; GUATARI, Félix: *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, Anagrama, 1997
- *Mil Mesetas, Pre-Textos*, Valencia, 2010
 - *Michel Foucault, filósofo*, Barcelona, Gedisa, 1989.
- DERRIDA, Jacques: *De la gramatología*, México, Siglo XXI Editores, 1986.

- *El tiempo de una tesis. Desconstrucción e implicaciones conceptuales*, Barcelona, Proyecto A Ediciones, 1997.
 - *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1989.
- DESCARTES, René: *El Discurso del método: dióptrica, meteoros, geometría*, Madrid, Alfaguara, 1981.
- *El Discurso del método: dióptrica, meteoros, geometría*, Valladolid, Editorial Maxtor, 2007.
- DRUCKER, Peter F. *Landmarks of Tomorrow*. New York, Harper. 1959.
- *The Age of Discontinuity*. New York, Harper & Row. 1969.
 - *Post-Capitalist Society*. New York, Harper Business. 1993.
- DUCHAMP, Juan Antonio Ramírez: *El amor y la muerte, incluso*, Madrid, Ediciones Siruela, 2000.
- DUQUE GARCÍA, Nacho: *De la soledad a la utopía: Fredric Jameson, intérprete de la cultura postmoderna*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2012.
- DUROZOI, Gérard (dir.): *Diccionario Akal de Arte del Siglo XX*, Madrid, Akal, 1997, p.615
- ENGELS, Friedrich: Prefacio, libro II de *El capital*, México, Fondo de Cultura Económica, 1946.
- FERNÁNDEZ, Concha: *Estructuralismo: Lenguaje, Discurso, Escritura*, Barcelona, Editorial Montesinos, 1994.
- FLAUBERT, Gustave: *La educación sentimental*, tomos I y II, Madrid, Alianza Editorial, 1981.
- FOREST, Philippe: *Histoire de Tel Quel (1960-1982)*, París, Seuil, 1995.
- *De Tel Quel à l'Infini, L'avant-garde et après? Colloques de Londres et de Paris*, Nantes, Éditions Pleins Feux, 1995.
- FOUCAULT, Michel: *La arqueología del saber*, México, Siglo XXI Editores, 1999.
- *Saber y verdad*, Madrid, Ediciones de la Piqueta, 1985.
 - *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, México, Siglo XXI Editores, 1982.
 - *Dits et écrits*, París, Gallimard, 1994.
 - *Microfísica del poder*, Madrid, LasEdiciones de La Piqueta, 1979.
- FOSTER, Hal: *Dioses Prostéticos*, Madrid, Akal, 2008.
- *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal, 2001.
- FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Aland; BOCHLUOH, Benjamin: *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, Madrid, Akal, 2006.
- FRENCH, Patrick: *The Time of Theory. A History of Tel Quel (1960-1983)*, Oxford, Clarendon Press, 1998.
- FRENCH, Patrick; LACK, Roland-François: *The Tel Quel Reader*, London and New York, Routledge, 1999.
- FRIED, Michael: *Arte y objetualidad: ensayos y reseñas*, Madrid, Antonio Machado, 2004.
- FURIÓ, Vicenç: *Arte y reputación: Estudios sobre el reconocimiento artístico*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2012.
- GARCÍA, Néstor: *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*, México, Siglo XXI Editores, 2006.
- GÓMEZ MOLINA, Juan José (coord.): *Las estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1999.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel, CALVO SERRALER, Francisco; MARCHÁN FIZ, Simón: *Escritos de arte de vanguardia. 1900-1945*, Madrid, Itsmo, 2003.
- GROSENICK, Uta: *Art Now 2*, Colonia, Taschen, 2005.
- GREENBERG, *Arte y cultura. Ensayos críticos*, Paidós Ibérica, Barcelona, 2002.
- GROYS, Boris: *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural*, Valencia, Pre-textos, 2005.
- GUASH, Anna M.: *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza Editorial, 2000.

BIBLIOGRAFÍA

- *Los manifiestos del arte posmoderno*, Madrid, Akal, 2000.
 - *El arte del siglo XX en sus exposiciones, 1945-1995*, Barcelona, El Serbal, 1997
- GUATARI, Félix: *Caosmosis*, Buenos Aires, Ediciones Manantial, 1996.
- GUIDDENS, Anthony: *Consecuencias de la Modernidad*, Madrid, Alianza Editorial, 1994.
- GUILBAUT, Serge: *Los espejismos de la imagen en los lindes del siglo XX*, Madrid, Akal, 2009.
- *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, Madrid, Tirant Lo Blanch, 2007.
 - *Reconstructing Modernism*, Cambridge, MIT Press, 1990.
- HABERMAS, Jürgen: *Conocimiento e interés*, Buenos Aires, Taurus Ediciones, 1990.
- HEARD, George: *Pintura y Escultura en Europa, 1880-1940*, Madrid, Cátedra, 1981.
- HEGEL, George W.F.: *Lecciones de Estética*, Barcelona, Ediciones Península, 1989.
- *Esthétique*, 4 vols., Aubier Montaigne, Paris, 1944. Versión original en francés.
 - *El espíritu del cristianismo y su destino*, Buenos Aires, Kairos, 1970.
 - *La positividad de la religión cristiana*, Buenos Aires, Rescate, 1984.
 - *La razón en la historia*, Madrid, Seminarios y Ediciones, 1972.
- HILL, Christopher: *A Turbulent, Seditious, and Factious People: John Bunyan and His Church, 1628-1688*, Oxford, Oxford University Press, 1988.
- HOBSBAWM, Eric: *Historia del siglo XX*, Buenos Aires, Crítica (Grijalbo Mondadori), 1998.
- *The Age of Extremes: the short twentieth century 1914-1991*, Londres, Michael Joseph and Pelham Book, 1994. Versión original.
- HUGHES, Robert: *A toda crítica*, Barcelona, Anagrama, 1992.
- HUMPHREYS, Richard: *Movimientos en el Arte Moderno (Serie Tate Gallery): Futurismo*, Madrid, Ediciones Encuentro, 2000.
- HUYSSSEN, Andreas: *Después de la gran división*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2002.
- *Modernismo después de la Posmodernidad*, Barcelona, Editorial Gedisa, 2011.
- HYPOLITE, Jean: *Introduction à la philosophie de l'histoire de Hegel*, Paris, Marcel Rivière, 1948.
- IMBERT, Jean: *Historia económica (de los orígenes a 1789)*, Barcelona, Vicens Vives, 1977.
- LOMAZZO, Paolo: *Trattato dell'arte della pittura, scultura, et architettura*, Milán, Per Paolo Gotardo, 1585.
- LUPIÓN, Daniel: *La obra como "palabra cero": análisis de la condición lingüística de la significación del arte*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2009.
- IMBERT, Jean: *Historia económica (de los orígenes a 1789)*, Barcelona, Vicens Vives, 1977.
- JACQUES, Lacan: *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis 1964. Seminario 11*, Buenos Aires, Paidós, 1991.
- JAMESON, Fredric: *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 2006.
- JASPERS, Karl: *Nietzsche*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1963.
- JAUSS, Hans Robert: *La literatura como provocación*, Barcelona, Península, 1976.
- JAY, Martin: *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, Madrid, Akal, 2007.
- KANDINSKY, Vasily: *De lo espiritual en el arte*. Barcelona, Editorial Labor, 1992.
- KANT, Immanuel: *Crítica del juicio*, Madrid, Espasa-Calpe, 2007.
- KOCH, David H.: *Arte Medieval I. Alta Edad Media y Bizancio*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982.
- KOSELLECK, Reinhart: *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1999.

- KOSUTH, Joseph: *Art after philosophy and after. Collected writings, 1966-1990*, Cambridge, Editorial Gabriele Guericio, 1991.
- KRAUSS, Rosalind E.: *La Originalidad de la Vanguardia y otros Mitos Modernos*, Madrid, Alianza Editorial, 1996.
- KRIS, Ernest; KURZ, Otto: *La leyenda del artista*, Madrid, Ensayos Arte Cátedra, 2002.
- KRISTEVA, Julia: *Semiótica 1*, Madrid, Ediciones Fundamentos, 2001.
- KRISTELLER, Paul O.: "Das moralische Denken des Renaissance.Humnismus", *Humanismus and Renaissance, vol.2, Philosophie, Bildung und Kunst*, Munich, 1975.
- KRÜGER, Klaus: *Unveiling the Invisible. Image and Aesthetic Illusion in Early Modern Italy*, New York, Zone Books, 2008.
- KUSPIT, Donald: *El fin del Arte*, Madrid, Akal, 2006.
- *Signos de Psique en el arte moderno y posmoderno*, Madrid, Akal, 2003.
- LIPOVETSKY, Gilles: *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Anagrama, Barcelona, 2003.
- LIPPARD, Lucy R.: *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, Madrid, Akal, 2004.
- LYOTARD, Jean-François: *La condición posmoderna*, Madrid, Cátedra, 1998.
- LUCIE-SMITH, Edward: *El arte hoy*, Madrid, Cátedra, 1983.
- *Movimientos Artísticos desde 1945*, Barcelona, Editorial Destino, 1995.
- MACEY, David: *The Penguin Dictionary of Critical Theory*, London, Penguin Books, 2001.
- MARCHÁN FIZ, Simón: *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad posmoderna*, Madrid, Akal, 1994.
- MARTÍNEZ MUÑOZ, Amalia: *Arte y Arquitectura del S. XX*, vol. 1, Montesinos, 2001.
- *De Andy Warhol a Cindy Shermann*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2000.
- MARX, Karl: *Contribución a la crítica de la economía política*, México, Editorial Progreso, 1989
- *Contribution à la critique de l'économie politique*, Éditions Sociales, París, 1957. (versión original)
 - *El capital*, México, Fondo de Cultura Económica, 1946.
 - *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política (Grundrisse) 1957-1958*, México, Siglo XXI, 1976.
- MARX-SCOURAS, Danielle: *The Cultural Politics of Tel Quel. Literature and the Left in the Wake of Engagement*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 1996.
- MATE, Reyes (Ed.): *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin «Sobre el concepto de historia»*, Madrid, Trotta, 2006.
- MICHELET, Jules: *El estudiante*, México, Siglo XXI Editores, 2000.
- MITCHELL, Thomas: *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago & Londres, The University of Chicago Press, 1986.
- MORGAN, Robert C.: *Del arte a la idea: ensayos sobre arte conceptual*. Madrid, Akal, 2003.
- MOXEY, Keith: *Teoría, práctica y persuasión. Estudios sobre historia de arte*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2004.
- NEGRI, Toni: *Arte y multitud. Ocho cartas*, Madrid, Trotta, 2000.
- NIETZSCHE, Friedrich: *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida [II intempestiva]*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.
- OCAMPO, Estela: *Apolo y la Máscara: La Estética Occidental Frente a Las Prácticas artísticas de otras culturas*, Barcelona, Icaria Editorial, 1985.
- O'MALLEY, John W.: *The Jesuits. Culturs, sciencies, and the Arts. 1540-1773*, Toronto, Univerty of Toronto Press, 1999.
- PALOMINO DE CASTRO, Antonio: *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, Madrid, Aguilar, 1988.

BIBLIOGRAFÍA

- PARCEISAS, Pilar: *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos*, Madrid, Akal, 2007.
- PÉREZ ANDÚJAR, Javier: *Salvador Dalí: a la conquista de lo irracional*, Madrid. Algaba Ediciones, 2003.
- PICÓ, Josep: *Modernidad y postmodernidad*, Alianza, Madrid, 1998.
- PLEYNET, Marcelin: *La enseñanza de la pintura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978. *L'enseignement de la peinture: Essais*, París, Editions du Seuil, 1971.
- *Système de la peinture*, París, Éditions du Seuil, 1977
 - *Art et littérature*, París, Éditions du Seuil, 1977
- PLEYNET, Marcelin; RUBIN, William: *Paris-New York: situation de l'art*, Paris, Collection Mimesis, Éditions du Chêne, 1978.
- PLATÓN: *Diálogos*, Madrid, Gredos, 1988.
- PLINIO SEGUNDO, Cayo (El Viejo): *Historia natural de Cayo Plinio Segundo*, México, Universidad Nacional, 1966.
- *Textos de Historia del Arte*, Madrid, A. Machado Libros, 2001
- POPPER, Frank: *Arte, Acción y Participación*, Madrid, Akal, 1989.
- PRECKLER, Ana María: *Historia del arte universal de los siglos XIX y XX*, vol. 2, Madrid, Editorial Complutense, 2003.
- RAMÍREZ, Juan Antonio: *Historia del Arte 4, El Mundo Contemporáneo*, Madrid, Alianza Forma, 1997.
- *Duchamp. El amor y la muerte incluso*, Madrid, Ediciones Siruela, 2000.
- RICHTER, Hans; *Dada*, London, Thames and Hudson Ltd, 1966.
- RESTANY, Pierre: *Avec le nouveau réalisme, sur l'autre face de l'art*, Nimes, Editions Jacqueline Chambons, 2000.
- RÓDENAS DE MOYA, Domingo: *Poéticas de las vanguardias históricas: Antología*, Barcelona, Mare Nostrum, 2007.
- ROBINSON, William: *Una teoría sobre el capitalismo global. Producción, clases y estado en un mundo transnacional*, Bogotá, Ediciones Desde abajo, 2007.
- ROSE, Barbara: *Art as art. The selected writings of Ad Reinhardt*, Berkley and Los Angeles, University of California Press, 1991.
- ROUX, Jean-Paul: *Les explorateurs au Moyen Age*, París, Fayard, 1997.
- SAFRANSKI, Rüdiger: *Nietzsche. Biografía de su pensamiento*, Tusquets, Barcelona, 2001.
- SAGER, Peter: *Nuevas formas de realismo*, Madrid, Alianza Forma, 1981.
- SANDLER, Irving: *El triunfo de la pintura norteamericana. Historia del expresionismo abstracto*, Madrid, Alianza Forma, 1996.
- SANZ BOTEY, José Luis: *La arquitectura en el siglo XX: La construcción de la metáfora*, Editorial Montesinos, 1998.
- SCHAMA, Simon: *Los ojos de Rembrandt*, Madrid, Areté, 2002.
- SCHAPIRO, Meyer: *El Arte Moderno*, Madrid, Alianza Editorial, 1988.
- SCHEFER, Jean Louis: *Escenografía del cuadro*, Barcelona, Seix Barral, 1968.
- SCHNEIDER, Norbert: *Still life*, Colonia, Taschen, 2003.
- SCHWABSKY, Barry: *Vitamin P. New perspectives in painting*, Londres, Phaidon, 2002.
- SCHWARTZ, Gary: *El libro de Rembrandt*, Barcelona, Círculo de Lectores (cortesía de Lunwerg Editores), 2006.
- SEBRELLI, Juan José: *Las aventuras de la vanguardia*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2002.
- SIMMEL, Georges: *Die Konflikt der modernen Kultur, Das individuelle Gesetz*, Frankfurt, Suhrkamp, 1987.
- STOICHITA, Víctor Ieronim: *La invención del cuadro: arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2000.
- STONOR SAUNDERS, Frances: *La CIA y la guerra fría cultural*, Madrid, Debate, 2001.
- SUÁREZ, Alicia; VIDAL, Mercé: *Historia Universal del Arte. Volumen IX. El siglo XX*, Barcelona, Planeta, 1993.

- TARABUKIN, Nicolai: *El Último cuadro. Del caballete a la máquina. Por una teoría de la pintura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.
- TAYLOR, Brandon: *Arte hoy*, Madrid, Akal, 2000.
- TORRES, Félix: *La sagrada Biblia nuevamente traducida de la Vulgata latina al español*, Tomo I, Segunda Edición, Madrid, Miguel de Burgos, 1832.
- VALÉRY, Paul: *Piezas sobre arte*, Madrid, Visor, 1999.
- VALÉRY, Paul; ARTAUD, Antonin: *La libertad del espíritu*, Buenos Aires, Leviatán, 2005.
- VAN MANDER, Karel: *Het Schilder-Boeck*, Amsterdam, Wereldbibliotheek, 1946.
- *Vidas de pintores flamencos*, Madrid, Editorial Casimiro Libros, 2012.
- VATTIMO, Gianni: *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, Barcelona, Gedisa, 1998.
- VENTURI, Lionello: *Historia de la crítica de arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982.
- VILLEGAS, Daniel: *Políticas de visibilidad. Exposiciones en las instituciones de arte contemporáneo. Madrid 1978-1998*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2010
- VV.AA.: *Hacia las sociedades del conocimiento*, París, Ediciones UNESCO, 2005.
- VV.AA.: *Diccionario Akal de Arte del Siglo XX*, Madrid, Akal, 1997.
- WALLIS, Brian: *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal, 2001.
- WARHOL, Andy: *MI FILOSOFIA DE LA A A B Y DE B A A*, Barcelona, Tusquets Editores, 1998.
- WEBER, Max: *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, Madrid, Alianza Editorial, 2004.
- WITTGENSTEIN, Ludwig J. J.: *Tractatus Logico-Philosophicus. Investigaciones filosóficas. Sobre la certeza*, Madrid, Gredos, 2009.
- WOLFE, Tom: *La Palabra Pintada*, Barcelona, Anagrama, 1989.
- WÖLLFFLIN, Heinrich: *Reflexiones sobre la historia del arte*. Barcelona, Ediciones Península, 1988.
- *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*, Madrid, Espasa Calpe, 1999. *Vidas de pintores flamencos*, Madrid, Editorial Casimiro Libros, 2012.
- WORRINGER, Wilhelm: *Abstracción y naturaleza*. México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 2008.
- YATES, Frances: *L'art de la memoire*, Paris, Gallimard, 1975.

Artículos y catálogos

- AGAMBEN, Giorgio: "¿Qué es un dispositivo?", *Sociológica*, vol.26, nº 73 Mayo/agosto 2011, pp. 249-264. (Edición francesa, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, París, Editions Payot&Rivages, 2007). <http://www.revistasociologica.com.mx/pdf/7310.pdf>
- BAUDRY, Jean-Louis: "Remarques sur quelques aspects de la lutte idéologique dans les pratiques signifiantes", *Peinture, cahiers théoriques*, Número 45.
- BREA, José Luis: «El arte del futuro (y su urgente enseñanza)», *Revista de tecnologías de la Información y Comunicación Educativas*, Cuenca, Universidad Castilla la Mancha, Red Digital. http://reddigital.cnice.mec.es/3/firmas/firmas_brea_ind.html
- BUCK MORSS, Susan: Cuestionario sobre «Cultura visual», *October* nº77, 1996 traducido al español en:

Estudios visuales, nº 1, diciembre 2003.

CHAPELAIN, André: «Démonstration de la règle del vingt-quatre heures et réfutation del objections», *Lettres à Antoine Godeau*, 29 noviembre 1630, París, Tamizey Larroque, 1880-1883.

DEBORD, Guy: «Comentarios sobre la sociedad del espectáculo», Madrid, *Anagrama*, 1990.

- «Revolución y contra-revolución en la cultura moderna», revista *Fuera de Banda*, nº 4, Título del número *Situacionistas: ni arte, ni política, ni urbanismo*.

DELAVIGNE, Anne-Elène; BOUDIER, Valérie: «La representación de la cabeza de cerdo como trofeo. Miradas cruzadas entre la Historia del Arte y la Antropología visual», *STVDIVM Revista de Humanidades*, n.15, 2009, pp.141-163.

DGSCA/UNAM: «De rollo al códice miniado», *The Medieval Miniature Compendium*, Universidad Nacional Autónoma de México, proyecto en colaboración con el *Digital Scriptorium*, Universidad de Berkeley y Universidad de Columbia, 1997-1999. <http://www.iconio.com/ABCD/A/pdf/libros.pdf>

FERGUSON, Russell: «Francis Alÿs, política del ensayo», *Francis Alÿs, Política del ensayo*, Catálogo de exposición. Bogotá, Banco de la República, 27 mayo-17 agosto de 2009. <http://www.banrepcultural.org/adjuntos/francis-aly-s-politica-del-ensayo.pdf>

FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora: «Otro mundo es posible ¿qué puede el arte?», *Estudios visuales*, nº 4, enero 2007. <http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num4/Aurorafernandez-4-completo.pdf>

FOUCAULT, Michel: «El juego de Michel Foucault», *Saber y verdad*, Madrid, Ediciones de la Piqueta, 1985

FRÉCHURET, Maurice: *Les années 70: l'art en cause*, Catálogo de exposición, Lyon, Editorial Laurence Barbier antenne éditoriale Réunion des musées nationaux, 2002.

GARCÍA, Noelia: «Entre España y Flandes: Mencía de Mendoza y el ejercicio de la promoción artística en la primera mitad del siglo», *XV Congreso Nacional de Historia del Arte- 2004*, Palma, Universidad de les Illes Balears, 2008, pp.371-381.

GARCÍA, Néstor: «De qué hablamos cuando hablamos de resistencia?». http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/02_canclini.pdf

GIUFFRÉ, Mercedes: «Roland Barthes y Oriente: del “imperio de los signos” a “cuadernos de viaje”» en *Observatorio de la Economía y la Sociedad de China* Nº 11, junio 2009. <http://www.eumed.net/rev/china/>

IRMSCHER, Günter: «*Ministrae voluptatum*: stoicizing ethics in the market and kitchen scenes of Pieter Aertsen and Joachim Beuckelaer», *Netherlands Quarterly for the History of art*, vol.16, n.4, 1986.

JIMÉNEZ, Federico: «Ideología hispanista y literatura hispanoamericana», *Revista de Literatura* nº 5, Universidad de Barcelona, Barcelona, 1974.

- «Contra el Freudomarxismo», *Revista de Literatura* nº 6/7, Universidad de Barcelona, Barcelona, 1974,

KAUPPI, Niilo: «Tel Quel: La Constitution sociale d'une avant-garde», Helsinki, *Commentationes Scientiarum Socialium*, 43. (Versión inglesa: *The Making of an Avant-Garde: Tel Quel*, Berlín-New York, Mouton de Gruyter, 1994).

KRISTEVA, Julia: «Pour une sémiologie des paragrammes», *Tel Quel* n.28, primavera 1967.

LINDSAY, John: «Los iconos menológicos y su metamorfosis del tiempo», *Revisión*, nº4, 2008, pp.4-11.

LIPPARD, Lucy R.: «New York Letter: Recent Sculpture as Escape», *Art International*. 1966

MARTÍN, Juan: «La enseñanza del arte y la Universidad», Seminario *Arte y Saber*, Organizado por Arteleku-Universidad Internacional de Andalucía, Donostia-Sevilla, noviembre 2003.

MORO, Óscar: «¿Qué es un dispositivo?», *EMPIRIA. Revista de Metodología de Ciencias Sociales*, nº 6, 2003, p.31. <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1374433>

MORRIS, Robert: «Notes on Sculpture», *Artforum*, febrero de 1996.

- MUÑOZ, Juan M.: “La colección de pinturas de don Luis de Ollauri en Guadalajara (1654)”, *Wal-al-hayara. Revista de Estudios de Guadalajara*, nº 17, 1990, pp. 285-296.
- PLEYNET, Marcelin: «Judit Reigl, Unfolding and history», en *Judit Reigl - Oeuvres 1974-1988*, Catálogo de exposición, Budapest, Erdész Maklár Fine Arts, Marzo 2009.
- «1968/1978: un proyecto cultural se define siempre al mismo tiempo que se diluye», *El papel y la función del Arte en el siglo XX*, Bilbao, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 1994.
 - “Contradiction principale, contradiction spécifique”, *Tel Quel* n.43, otoño 1970.
- RUBIN, William: «Notes on Masson and Pollock», *Arts*, noviembre 1959.
- RUBIO, Javier: “Introducción”. *Pliegos de Producción Artística* nº 1., Zaragoza, Cine Club Saracosta, 1974.
- SOLLERS, Philippe: «Le peinture et son sujet», *Tel Quel* nº 20, invierno 1965.
- TAPIES, Antoni: *Situación de la pintura catalana reciente: A los pintores Broto*, Grau, Rubio y Tena, Guadalimar, año 2, n 17, 1976. TÀPIES, A.: “Situación de la pintura catalana reciente”. *Per a una crítica de la pintura*. Barcelona, Broto, Grau, Rubio, Tena. Galería Maeght, 1976.
- “La revitalización de la pintura”, *La Vanguardia Española*, Barcelona, 1975.
 - “Pintura-pintura”, *Tapiés en blanco y negro*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2008.
- TORRES, David G.: *Francis Alÿs. The Last Clown*, Catálogo de exposición, Fundación “la Caixa”, 2000.
- TORRES, David: “Francis Alÿs, simple passant, Just Walking the Dog”, *Art Press*, 2001.
- UNESCO: “*Hacia las sociedades del conocimiento*”, *Informe Mundial de la Unesco*, Mayenne, Ediciones UNESCO, 2005.
- VERMEYLEN, Filip: “The commercialisation of the art: painting and sculpture in Sixteenth-Century Antwerp”, *Early Netherlandish Painting at the Crossroads. A Critical look at current methodologies*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art-Yale University Press, 2001.
- WAELEHENS, Alphonse de: *Revue Philosophique de Louvain*, 1949, vol. 47, nº 13, pp. 147-150.
- WALSH, Patrick Gerard: “The Rights and Wrongs of Curiosity (Plutarch to Augustine)”, *Greece & Rome* (Second Series), n. 35, 1988, pp.73-85.
- ZIZEK, Slavoj; ALEMÁN, Jorge; RENDUELES, César: “Arte e ideología en Hollywood”, *Arte, ideología y capitalismo*, Madrid, Ediciones del Círculo de Bellas Artes, 2008.

Entrevistas, conferencias y seminarios

- CHASSEY, Eric de: «Entrevista con Marcelin PleyNET», *Los años Supports/Surfaces en la colección del Centre Georges Pompidou*, Madrid, Concejalía de Cultura, Educación, Juventud y Deportes del Ayuntamiento de Madrid, 1998.
- HAC MOR, Carles, entrevista por Javiert Lacruz Navas y citada en: *El Grupo de Trama*. Vol. I, Zaragoza, Mira Editores, 2002.
- KITZINGUER, Ernst: “The Cult of images in the age before Iconoclasm”, *Dumbarton Oaks Papers*, vol.8, 1976.
- KRISTEVA, Julia, entrevista por Luisa Corradini “El joven moderno necesita ideales que nadie le propone”, *La Nación*, 6 de noviembre 2011.
- MARTÍN, Juan: *La enseñanza del arte y la universidad*, seminario *Arte y saber*, Arteleku-UIA, Sevilla 10-14 noviembre 2003. <http://www.2-red.net/juanmartinprada/textsjmp/laensenanza.pdf>

BIBLIOGRAFÍA

REITHMANN, Max: «L'espace et la problématique du sujet dans la peinture de Barnett Newman», thèse cycle Esthétique, École des Hautes Études, Paris, 1978.

SOULAGES, Pierre, entrevista por Bernard Ceysson, con motivo de la exposición *Entre la sérénité et l'inquiétude* - Musée d'Art moderne de Saint-Etienne, Saint-Etienne, 1993.

Páginas web

http://www.pileface.com/sollers/IMG/pdf/Index_Tel_Quel_par_auteur.pdf

http://elpais.com/diario/1977/06/12/cultura/234914402_850215.html

<http://contraindicaciones.net/2009/05/aleksandr-brener-el-vandalo.html>

<http://www.davidgtorres.net/spip/spip.php?article174>

<http://www.youtube.com/watch?v=mQZnusmPoU>

<http://contraindicaciones.net/2012/05/declaracion-de-voina-sobre-la-bienal-de-berlin.html>

http://blogs.antenaz.com/acusticamente/asi-suena-punk-protesta-pussy-riot_2012081700154.html

<http://www.lutherblissett.net/>

<http://www.vice.com/es/read/charlamos-con-las-pussy-riot>

<http://www.elcorreo.com/vizcaya/v/20121125/mundo/negocio-sombra-pussy-riot-20121125.html>

<http://aleph-arts.org/pens/lazarato.html>

<http://aleph-arts.org/pens/01001.html>

<http://www.joseluisbrea.net/articulos/finsingularidades.pdf>

Madrid, 2013
isabelfornie@hotmail.com

THE DISAPPEARANCE OF THE PICTURE IN CONTEMPORARY ART. ABSTRACT

THE DISAPPEARANCE OF THE PICTURE IN CONTEMPORARY ART. ABSTRACT

Introduction

It is difficult to identify the reasons why a subject arouses interest, but I consider as a decisive factor the relation between the aim of this research and the teaching of art, my recent experience as a researcher and lecturer at the Faculty of Fine Arts in Madrid. In particular, I teach in the subject *painting*, which is taking into account from the initial levels of academic training in Fine Arts degree and includes techniques and procedures learning of the production related this context. I understand that it is only in its location on the complexity of the current artistic experience as the significance of such training should be proposed to the new generation students of the *information age*¹. Moreover, the importance of reflecting those aspects of the artistic experience that determine its current complexity within the new setting of the higher education system, in its thematic and methodological review, which already anticipated the incorporation to the curricula of subjects with names as “Idea, Process, Concept” or “Projects”, has influenced the choice of the research topic.

The teaching of art in our country gets involved with the transformation that fits the education sector to the perspectives of *knowledge societies*, considered by UNESCO that “to remain human and liveable, knowledge societies will have to be societies of shared knowledge”². The ways of acquiring knowledge preside over the new framework of European Higher Education Area and, in the case of the teaching of Art, this one has the functional dimension of artistic activity in the way of experience and understand the world, to promote self-awareness and criticism on the perceptive attitude.

a. Objectives

Artistic practices that seek the production utility from the pictorial in the context of contemporary art, as the overall framework, are the aim of the research. Among the various possibilities of approximation, we have chosen a theoretical position to provide guidance on the stage of modern pluralism and, for that purpose we take as a starting point the problem of the disappearance of the picture raised by Pleyne at late sixties as constant in modern painting. This author asks a series of questions that, for their interest and applicability, have served as the backbone of the research, which addresses issues such as how the disappearance of the picture is perceived, if this fact should lead to more or less spectacular news, and the way in which the problem of the painting specificity and the objective reality of their enrollment in the social can be addressed, from the transformation of the picture as *real object* to *object of knowledge*.

Therefore, the goals we assume in this research take its dimension of the transverse relations established between various notions that directly affect the concept of *picture* and the specificity of painting. In this regard, we recall that in 1979 Rosalind Krauss published in the *October* Journal (no. 8) her famous article entitled *Sculpture in the expanded field*, in which she advocated for the development of traditional artistic languages by hybridization of means or resources. However, the relaxation or dissolution of artistic categories was not

¹ Manuel Castells: *La era de la información: economía, sociedad y cultura. La sociedad de Red. Vol.I*, México, Siglo XXI, 2005.

² UNESCO World Report: *Towards Knowledge Societies*, Mayenne, Ediciones UNESCO, 2005, p.5.

new, since in the avant-garde of the early twentieth century there are many examples that show this intention. Nowadays, after several decades of continuous “expansion”, the artistic proposals hardly agree with closed categories such as painting, sculpture, photography, drawing, video, or installation, being in this light as picture should be understood dealing with the relevance of this concept.

We have considered necessary to delve into the decade 1968-1978, an especially significant period because it assumes renovator, as well as the vitality of the budgets that are managed from a pluralistic perspective, due to the starting point of the disappearance of the picture stated by Pleynet at the late sixties, in order to contextualize the objective of the research. Hence we look upon the positions that have had particular impact in that period and in subsequent years from philosophy, history, art theory or the artists themselves. In this sense, some of the authors who have handled throughout the document could be mentioned -according to the above critic they are who make the decade- as Althusser, Kristeva, Foucault, Deleuze, Lyotard, Derrida, Bourrieau or Debord; arts and literary groups Supports / Surfaces, Fluxus, Art & Language, Tel Quel or Trama, in the Spanish scene; artists like Hesse, Antoni, Horn, On Kawara, Haacke, to name a few, that support the study of contemporary artistic practices related to the disappearance of the picture problem.

In order to determine the genealogical reference established between the artwork and the artist character, we deal with the difficulties of the “invention of the picture” in the sixteenth and seventeenth centuries, based on the research of Victor I. Stoichita, who on this issue announces the parallelism between the disappearance of the picture and the process of its emergence.

Ultimately, our purpose is becoming aware of some determinations that concern contemporary art at present, understood as “object of knowledge” and to that end, we try to highlight the strategies of artists in their search of effective practices, knowing that this effectiveness must be viewed because they are embedded or participate in social, and in their resolution through concepts that can produce real their transfiguration from real object to object of knowledge.

Finally, another objective should be noticed, regarding the justification set forth in the document, due to the present research might be useful as a reference document or support teaching in universities and as a basis for other research works. Although this goal may seem a commonplace to any doctoral thesis, we do not fail to note the didactic nature intended and which has prepared this document.

b. Research Interest

Primarily, the research interest lies by addressing the current notion of *picture*, which an approach of the painting practice in contemporary art is set, from a critical position, relying on the Marcelin Pleynet’s proposal in work *L’Enseignement de la peinture* and the definition he formulates about the “disappearance of the picture”³.

Given this definition, which is the theoretical focus of the research and is stated as the “disappearance of the way of perceiving the picture as a representative unit (real object)” the question about “the picture as known” in the context of their disappearance, seems to send us to the itself state before beginning this process, located by Pleynet at early twentieth century. We have initiated the development of this work including some guide-

³ Marcelin Pleynet: “Desaparición del cuadro”, *La enseñanza de la pintura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978, p.205.

lines on the parameters that defined it in its birth, in order to obtain some general references to direct those elements of the picture that are affected by the transformations involved in its disappearance.

Thus, we consider an orientation of the disappearance of the picture mentioned from a perspective of the emergence thereof, and its creation as “real object.” With this in mind, we chose to use the aforementioned research by Victor I. Stoichita in 1989, on the occasion of his doctoral thesis, in his book *L’Instauration du tableau. Métapeinture à l’aube des temps modernes*⁴, first published in the Spanish version in 2000. This choice find a double motivation on the front lines of the publication: “This book, dedicated to the appearance of the picture, is written just at the time when its disappearance is becoming evident”⁵. In this ‘symmetry’, term used by the author, Stoichita refers to the disappearance of the picture as the result of tensions, questions and obsessions in contemporary artistic invention, which find their parallel in the historical and aesthetic discourse proposed about the creation of the picture.

In connection with this statement, the author announces in the preface of the book a question raised from the artistic circles, concerning the absence in the text of any “explicit reference to parallelism established between the process of “invention” of the picture and of the its “dissolution””⁶. The answer to this question, according to Stoichita, may be another volume, so that clears that has chosen to imply this parallelism, as stated, “in order to give way to the reader’s reflection.”

Stoichita leaves open new lines of his research, with the observation about the parallels between the appearance and the disappearance of the picture, which is reprized here in the dialectic between the two processes. On the setting of this relation, firstly, we observed that they are determined by a change of status of the image. In the case of the appearance of the picture, the trigger is the iconoclastic revolution of early sixteenth century and the development of Renaissance humanism, returning the theocentrism in anthropocentrism, borning modern image and its support, and the figurative object “picture”. Regarding the disappearance of the picture, when placing in technical and communication progresses of the twentieth century, and in the manner new forms of production, distribution and reception of images are encouraged, they are object to the transformations of the “era of the e-image”⁷ that characterized the beginning of the twenty-first century.

On the other hand, the two processes agree on its development with epistemological turns promoted by changes in political, economic and social structures. At the time of the appearance of the picture the nascent capitalism of the Middle Ages in its commercial stage is consolidated, driven by the major stages of colonization and the fast growth of trade, which is decisive for one of the aspects in the configuration of the picture as a real object regarding a goods. In the case of the disappearance of the picture, it is located in the new stage of capitalism which its globalized advance is supposed⁸ along the twentieth century, where the knowledge economy plays a decisive role in the cultural and trade relations.

4 Victor I. Stoichita: *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2000.

5 *Ibidem*, p.7.

6 *Ibidem*, p.8.

7 José Luis Brea: *Las tres era de la imagen. Imagen-materia, film, e-imagen*, Madrid, Akal, 2010.

8 William Robinson: *Una teoría sobre el capitalismo global. Producción, clases y estado en un mundo transnacional*, Bogotá, Ediciones Desde abajo, 2007.

The above leads our interest as the artistic activity raises an increasing complexity at present, both the recent dynamics of transformation of its meaning, and the multiplicity of its forms of expression and of the relationships with other human activities. The transformation processes that have occurred in the elements of artistic production in the last decade of the twentieth century and early twenty-first, are changes that according to José Luis Brea, “it is the itself sense of the artistic experience in the knowledge societies which is in the process of profound transformation”⁹, and they reply to those who are generated in the own ontology of the work of art. The professor Brea describes how his presumed “unrepeatable singularity” has been disrupted by new reproductive technologies, now responsible for its dissemination, and as compared to the static image, the image-time alters its symbolic potentials when its “promise of eternity” is spoiled in the ephemeral of the event¹⁰. The logics of his reading and reception are also transformed, he adds, which the replacement of the presence linked to an experience of the single object by another experience based on the idea of the Valéry’s “absolute ubiquitous”¹¹ looks possible in the near future.

Nowadays artistic creation focuses its research into the fundamentals that place it as specific activity in the context of a pragmatic and functional dimension, as indicated by Juan Martín Prada¹². In a situation where quick and complex evolution of artistic practices has not been a parallel process in education, and its current proposals, in the opinion of the professor, are supposed to serve as models to guide the present art education, rather than assimilated as elements of contemporary art historiography. This research may be able to approach some contemporary artworks that try to close to the reality of art, the traditional perspective attached to methodologies, production procedures and distribution of the objects. We intend this research could be useful as a reference document or as a basis for further research, both the critical approach that arises, and the relation to the traditional practice of painting.

Furthermore, the interest of this doctoral thesis comes for the appointment and the discursive process about the changes wrought by new technology from the middle of the last century, and where the new dynamic deal with inclusive processes in various activity and artistic production fields, in constant evolution and a growing interdependence. In this way, art has become in recent decades as element that acts as a catalyst in an integration project of social and political nature, which results in the direction of its research towards the language and communication in relation to cultural and social practices. In this sense, as Martín Prada noted which the relationship of different language systems, their configurations, and the effects of its social and political interventions presents today as fundamental objective of its activity.

The articulation of artistic activity with the social and political scheme is not new to the present time, but it has in itself a special impact. The extension of the image in the era of visual culture, which to dissolve the differences from the represented seems to have become an entirety, and the participation of artistic practices in

9 José Luis Brea: “El arte del futuro (y su urgente enseñanza)”, *Revista de tecnologías de la Información y Comunicación Educativas, Red Digital*. http://reddigital.cnice.mec.es/3/firmas/firmas_brea_ind.html

10 *Ibidem*.

11 Paul Valéry: “La conquista de la ubicuidad”, *Piezas sobre arte*, Madrid, Visor, 1999.

12 Profesor Martín Prada indicates that the recent practice efforts are what compensates the complexity that this activity has acquired as a result of the deep questioning suffered over the last century. In *La enseñanza del arte y la universidad*, seminario *Arte y saber*, Arteleku-UIA, Sevilla 10-14 noviembre 2003. <http://www.2-red.net/juanmartinprada/textsjmp/laensenanza.pdf> (Search 21/09/2012).

the collective project of emancipation through culture, make that in the relationship image-creativity-society, the critical role of artistic creation is demanded as fundamental in any of the values that such a relationship present.

The interest on social communication forms that has led to the emergence of new technologies and their widespread implementation, are quickly assumed by the artistic practices that seem to follow the principle announced by Guy Debord in his *Thèses sur la révolution culturelle*¹³, from a utopian revolutionary art to an experimental revolutionary art, in this last case, in the use of new technological tools. The establishment of Internet and its use from artistic activity leads to the production of works by this means, but it is on its critical reflection, that the integration of technology in social practice art is presented by art as a specific form in its social interaction going beyond of the consumption or utilitarianism, and allowing to value its true social dimension.

The contribution of the present research to artistic activity, in its dissemination of critical ability of the artistic practices, provides to other areas, as well as the art itself, new perspectives that participate in perceiving the world in a more reflective way, and in demonstrating the complex assemblies that move its logic, hence the usefulness of its development and diffusion. We therefore believe that the interest of this thesis should be interpreted on the basis of all the above-mentioned and that are developed throughout the document.

c. Contents

The hypothesis of this doctoral thesis are defined by the formulation of the disappearance of the picture enunciated by Pleynet in a coeval brief essay to his reflections on painting and reality, in which he suggests a critical return about the order of painting knowledge and its historical determination, based on the proposal of the knowledge as a production process that makes Louis Althusser in his rework of Karl Marx. The distinction between real object and object of knowledge will be the matrix of the disappearance of the picture definition, and then the development of the theory of the French essayist is setting out, and also the critic context of the period when is developed.

The viability of the postulates of Pleynet and its analysis underlying the theoretical development of this work, which aims to provide answers to the three questions that the author carries out in the late sixties, and what he understands the need to find an answer towards the future. He questions whether the disappearance of the picture is the one of the real object (frame) as known, whether it should lead to more or less spectacular developments, or whether these changes are merely a way to move the order of the problem raises by painting for decades, in terms of the specificity of the painting and the objective reality of its social registration. These three hypotheses provide the backbone of this document, which aims to supply a discursive scenario illuminating the disappearance of the picture as “real object” and its transformation into “object of knowledge.”

Nowadays, being aware of the complexity of applying the theoretical model of Pleynet to the practical level, we propose to infer in what conditions and in support of what premises that transformation of the picture could

¹³ Guy Debord: “Tesis sobre la revolución cultural” *Internationale Situationist*, n.1, junio 1958, in Luis Navarro (ed): *Internacional Situacionista*. (1958-1968) Textos completos en castellano de la revista *Internationale Situationniste*, vol. 1, Madrid, Literatura gris, 1999.

occur in the current context.

This research, considering the above, aims to shed light on the conditions of the know-how in art and its effectiveness in an integration project with life, in the social Pleynet will say, taking into account that the current global society has been configured by the late capitalism where art is not a separate or neutral category, but, on the contrary, that will be crossed by the conditions and contradictions of the art system, a system that must be understood as the way in which art happens, exhibits and distributes.

The document is divided into four chapters, where we expect to give reasoned responses to the hypotheses formulated that run along the following topics:

The first chapter, 1. THE PICTURE “AS KNOWN”, makes sense from this interpellation about the picture that, made by Pleynet in the context of its disappearance, leads us to inquire into the conditions that resulted in an early stage both its appearance, and its consolidation before the beginning of the referral process of disappearance, located by that author in the early twentieth century. Thereby, we have initiated the development of the research providing the guidelines and probing the parameters that formed in the process of its emergence, in order to make a record of some essential references to advise the elements that shape the picture, and which will be affected by the transformations involved in their disappearance.

We analyzed in the Stoichita’s research mentioned above, with this objective, the elements of the picture that define it as “real object” and which constitute the theoretical matrix of the type of issues raised by the painting in the sixteenth and seventeenth centuries in the emergence process of the picture. In this regard, we note three aspects, namely, the *image*, in its transformation process to a new status, the figurative object *picture* as support of the image and art modern conceptions, and the figure of the *artist* who implicitly takes shape throughout the development. These three areas, the image, the object-picture and the subject-artist concur in the settings of the picture, in consequence being considered as essential elements, we assume that in their dimensional conjunction sized up the picture as “real object”.

In the second chapter entitled 2. THE DISAPPEARANCE OF THE PICTURE DIFFICULTIES ACCORDING TO MARCELIN PLEYNET, the definition of this problem formulated by the critic in his already mentioned brief essay “Disappearance of the picture” is tackled, a contemporary text of his reflections on the issue *painting and reality*, with which he proposes a critical return about the order of painting knowledge and its historical determination, based on the proposition of knowledge as Althusser’s production process in his rework of Marx. It is based on the analysis of the pictorial practice from the late sixties, when this critic suggests a new vision for the theorization of painting by transposition the concept of “object of knowledge”, to the pictorial production, in Althusser’s interpretation of the statements in *Lire Le capital*.

The distinction between real object and object of knowledge will be the basis of the disappearance of the picture definition, and thence both the development of this theory of the French essayist, and the critical framework of the time when developed are setting out. The vision he exposes in the 1991 International Symposium *El papel y la función del Arte en el siglo XX*¹⁴, about the decade 1968-1978 which he values as “quite special place within the throughout century” is therefore contemplated. In this way, the phenomenon of the “disappearance

¹⁴ Marcelin Pleynet: “1968/1978: un proyecto cultural se define siempre al mismo tiempo que se diluye”, *El papel y la función del Arte en el siglo XX*, vol. I, Bilbao, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 1994, pp.115-129.

of the picture” is contextualized in the author’s work, appreciating this critical setting in the demonstrations of the creatives and promoters group of the literary journal *Tel Quel* and that of his collaborators, whose contributions are an important document of the spirit lived in the beginning of postmodernism. Taking into account the discussion of literary theory and criticism, famous intellectuals are among the authors that published in this magazine who lead the debate of current issues in an extended period, due to the magazine is active until the winter of 1982, when number 94 is published as the last one of that long history. The reference to the Spanish group *Trama*, by its affinity with the French critic and the significance of the interaction forms between artistic proposals, art criticism and politics at that time in our country, “Influencia de Pleynet en la teorización de la pintura en España: el grupo de *Trama*” is included in Appendix.

In the third chapter, under the headline 3. THE DISAPPEARANCE OF THE PICTURE AROUND THE CRISIS OF MODERNITY, we present the changes in the wake of the crisis of that period, delving into issues such as the problem of historicity, expressed by Pleynet. The excess of historicity in art is contemplated by this author as one of the pictorial production problems, regarding that “the painter will be lead to a pursuit of the “originality”(…) since then essentially repetitive (..)”¹⁵. Likewise, a curiosity is detected, in his opinion, in the manifestations of the search for that originality, as far as contemporary or efficiency of this production is concerned, which is readable in painting as intention “to kill something”. “Successive waves of movements” are thus produced that, although they can acquire more or less spectacular ways, the real constant does not be solved that is presented as an objective problem of painting in the six decades of the twentieth century: the disappearance of the picture. On these assumptions, this third chapter discusses a review of this experience, where we observed a process of *decentering* of the picture process since the development of the first avant-garde art, which corresponds to that of the disappearance of the picture as *real object* about the repeated pronouncements of the death of art insist.

From the fourth and final chapter, stated as 4. CONTEMPORARY ART AND DISAPPEARANCE OF THE PICTURE, we consider the question asked by Pleynet in 1968 about if the novelties are not more or less spectacular or speculative, that are presented in the disappearance of the picture, a way to move the order of the problem posed by the history of painting during the twentieth century, referring to the specificity of the painting and the objective reality of its social registration. Artistic practices of the postmodern art are addressed from the approach of the disappearance of the picture, to answer this question, though considering new-conservatist and poststructuralist positions, we estimate that in relation to the subject set out, nowadays the attention should be directed more than the works created from the self-referentiality in a positive model that it would be the first case, to those in which the *picture* is understood from interdisciplinary practices that act through its decentering and its social registration. But also they configure it as an object of knowledge, because they make use of concepts that are located outside of the centrality of the picture as real object. The ultimate purpose of the chapter is, in short, to approach to contemporary art practices from the particular conditions that arise in the research.

d. Results and conclusions

The conclusions of this doctoral thesis are concerned with the problem of the disappearance of the picture

¹⁵ M. Pleynet: “Desaparición del cuadro”, *op.cit.*, p.198.

ABSTRACT

indicated by Marcelin Pleynet in 1968, and come to answer both the questions that the author did then, and those emerged in the development of the research about this problem that is the subject thereof.

From the analysis of the criteria used by this author in connection with the artists and works that serves as an example of that problem, as well as the theoretical and critical position inferred from his writings, we see how the axis that supports his speech responds to the consideration of painting as meaning production from the resignificance, according to the construction processes of knowledge that are the basis of his theorizing in this artistic category. In this context, we note in modern painting that the disappearance is a *decentering* of the picture, raising it from the boundaries of the elements that shaped its appearance, which has renovated the order of pictorial representation. The result has been the relaxation of these limits and the emergence of new centers that, in the same manner, have been relativized, even in pictorial practices that could be considered excessive in relation to the way of perceiving the picture as *real object*.

It also concludes that, since the first avant-garde art effectively contemplated this decentering, the metapictorial discourse has had to operate without the central position of the picture to develop in the world of modern art. The elements of this discourse are denatured, so that the picture has lost its privileges of centrality, a process which, as stated, have been identified with the formulated by Pleynet of the disappearance of the picture.

SELECTED BIBLIOGRAFY

- ALTHUSSER, Louis; BALIBAR, Étienne: *Para leer el capital*, México, Siglo XXI Editores, 1977.
- *Lire «Le Capital»*, Maspero, París, 1965. Versión original en francés.
- BELTING, Hans: *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*, Madrid, Akal, 2009.
- BOURRIAD, Nicolas: *Post producción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2004.
- BURKE, Peter: "El Renacimiento italiano y el desafío de la posmodernidad", *Teoría de la cultura moderna. Un mapa de la cuestión*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- BÜRGER, Peter : *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1997.
- DANTO, Arthur C.: *La transfiguración del lugar común*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 2002 (1981).
- *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Madrid, Paidós Ibérica, 1999
 - *Más allá de la Caja Brillo. Las artes visuales desde la perspectiva posthistórica*, Madrid, Akal, 2003.
- FOSTER, Hal: *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal, 2001.
- FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain; BOCHLUOH, Benjamin: *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, Madrid, Akal, 2006.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel, CALVO SERRALER, Francisco; MARCHÁN FIZ, Simón: *Escritos de arte de vanguardia. 1900-1945*, Madrid, Itsmo, 2003.
- GREENBERG, *Arte y cultura. Ensayos críticos*, Paidós Ibérica, Barcelona, 2002.
- GROYS, Boris: *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural*, Valencia, Pre-textos, 2005.
- GUASH, Anna M.: *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza Editorial, 2000.
- HUGHES, Robert: *A toda crítica*, Barcelona, Anagrama, 1992.
- HUYSSSEN, Andreas: *Después de la gran división*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2002.
- *Modernismo después de la Posmodernidad*, Barcelona, Editorial Gedisa, 2010.
- JAMESON, Fredric: *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 2006.
- KRAUSS; Rosalind E.: *La Originalidad de la Vanguardia y otros Mitos Modernos*, Madrid, Alianza Editorial, 1996.
- KUSPIT, Donald: *El fin del Arte*, Madrid, Akal, 2006.
- *Signos de Psique en el arte moderno y posmoderno*, Madrid, Akal, 2003.
- LIPPARD, Lucy R.: *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, Madrid, Akal, 2004.
- LYOTARD, Jean-François: *La condición posmoderna*, Madrid, Cátedra, 1998.
- *La Posmodernidad (explicada a los niños)*, Editorial Gedisa, Barcelona, 1987.
- MARCHÁN FIZ, Simón: *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad posmoderna*, Madrid, Akal, 1994.
- MARX, Karl: *El capital*, México, Fondo de Cultura Económica, 1946.
- PLEYNET, Marcelin: *La enseñanza de la pintura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978. *L'enseignement de la peinture:*

ABSTRACT

Essais, París, Editions du Seuil, 1971.

- *Système de la peinture*, París, Éditions du Seuil, 1977
- *Art et littérature*, París, Éditions du Seuil, 1977

SEBRELI, Juan José: *Las aventuras de la vanguardia*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2002.

STOICHITA, Víctor I.: *La invención del cuadro: arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2000.

TARABUKIN, Nicolai: *El Último cuadro. Del caballete a la máquina. Por una teoría de la pintura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.

WALLIS, Bryan: *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal, 2001.