

El siglo de «October»¹

Norman Bryson

Profesor de Historia del Arte en la Universidad de California, San Diego. Director del Doctorado en Estudios Visuales y Culturales recientemente creado en la Universidad de Rochester y del Doctorado en Estudios Visuales y Teóricos en la Slade School of Fine Art, University College, Londres. Dictó clases en las Universidades de Cambridge, Rochester, Harvard y Londres. Ha realizado numerosas publicaciones acerca de la historia del arte del siglo XVIII, la teoría de la crítica y el arte contemporáneo. Durante los

últimos cinco años, el arte contemporáneo ha sido el tema principal de sus escritos, complementados con la docencia en escuelas de Bellas Artes que incluyen el Goldsmiths College de Londres; la Jan van Evck Academy de Maastricht en los Países Bajos; y en el Art Center College of Design en Pasadena. Sus investigaciones y tareas docentes actuales se centran en el arte moderno y la cultura visual en Occidente, China y Japón; en la fotografía y en la filosofía de la representación visual.

Tal como sabe cualquiera que haya estudiado—o enseñado—historia del arte del siglo XX, ésta es claramente un campo que carece de descripciones generales: intentos por construir algún tipo de visión abarcadora se fragmentan rápidamente en episodios que relatan el surgimiento y la caída de movimientos separados, con el Postimpresionismo dando paso al Fauvismo, Cubismo, Futurismo, Constructivismo, Dada, etc. Si bien cada movimiento aparece vívido y distinto, la lógica narrativa predominante ha sido la de la fragmentación, dejando oscuras, si no impenetrables, las interrelaciones entre los movimientos y sus raigambres en los procesos históricos subyacentes. El objetivo de *Art Since 1900* es oponerse a esta fragmentación sin reducir todo a una explicación única y totalizadora. Más pluralista, moviliza la fuerza de no menos de cuatro enfoques históricos del arte, cada uno de los cuales tiene el potencial para vincular las fragmentaciones en su propio dominio: Formalismo, con su cuidado por la organización específica de la obra de arte; la Historia Social del Arte, con su capaci-

dad para alinear estética y experiencia social; Psicoanálisis, con su sensibilidad por los vínculos entre lo físico y lo social y el Postestructuralismo como investigación del lugar del sujeto humano en sistemas de significado.

Las intervenciones asignadas al marco del Formalismo pertenecen a Yve-Alain Bois, cuyo formalismo, dígame, no debería ser confundido con el de Clement Greenberg. Para Greenberg, el modernismo avanzó mediante la purificación de sus recursos estéticos, el despojo de elementos ajenos a cada medio: representación mimética, narrativa, simbolismo, todos estos tuvieron que marcharse si la pintura y la escultura iban a dar vida a sus poderes únicos. El formalismo de Bois está más cercano al de su maestro Roland Barthes, a cuyo seminario se unió en la fase crucial cuando Barthes estaba cambiando del fuerte estructuralismo de *Critique et Vérité* y *Sur Racine* hacia el postestructuralismo de *S/Zy Sade*, *Fourier*, *Loyola* (ambos de 1971). Aunque la atención de Barthes por los principios estructurales que organizaron el texto siguió siendo el núcleo de su método, luego su foco cambió hacia el lugar del sujeto humano en relación con sistemas textuales. Dos ideas fueron esenciales: que ningún texto era originario, emanado de un autor/dios que generó y controló sus significados desde lo alto; y que el lector no debía ser considerado tampoco como un ser supremo, ya que los lectores sólo eran la suma de los discursos que ellos aplicaban al texto. Para asegurarse, el lector que seguía los códigos convencionales de lectura podría aparecer para consolidarse como un sujeto cultural *cortés*; pero ciertas obras, o ciertos momentos de lectura, tenían la capacidad de interrumpir la ilusión de control del lector por medio de la caprichosa oposición de la *jouissance* textual.

La deuda de Bois con Barthes es clara en sus brillantes alusiones a Matisse, las cuales intentaban comprender «el sistema Matisse», la consistencia de su pensamiento visual que Bois localiza en el compromiso radical de Matisse con la lógica del estampado: un campo pictórico que ya no se descompone en una figura activa y un fondo pasivo, una superficie en la cual cada centímetro cuadrado sería tan tenso como el cuero de un tambor o la superficie de una gota de agua. Matisse activa las relaciones de color que se repiten y reverberan a través de todo el plano pictórico; sus arabescos se resisten a asentarse localmente en su lugar, se rizan a través de la totalidad del lienzo. Si, clásicamente, la línea había sido el principio que dividió la superficie, la embestida de Matisse de línea con color hace que ésta se vea mezclada en la red cromática que se encuentra con toda la superficie, convirtiendo *corte* en *continuum*. Lo que se incluye en la explicación de Bois es el efecto sobre el espectador: «(...) una composición tan rizada con ecos en todas direcciones que no podemos mirarla selectivamente». La visión oscila entre una incapacidad para enfocar las figuras y una incapacidad para llegar a dominar el campo visual como una totalidad, en una estética de *jouissance* visual o *ceguera* en la cual el espectador experimenta sensaciones intensas que no pueden ser totalmente aprehendidas ni comprendidas, y que permanecen radicalmente dispersas y descentralizadas.

Lo que está en juego tanto en Barthes como en Bois es el cambio del tema clásico de representación como dominante y determinante. Aquí el pensamiento de Bois va detrás de Barthes hacia la vanguardia modernista cuyo proyecto era, por cierto, el desmantelamiento de la vieja concepción burguesa de literatura y arte como la expres-

¹ Este artículo fue publicado anteriormente en forma parcial por la revista de arte *Frieze* (Londres, agosto de 2005). Se ofrece aquí, y por primera vez, la versión completa del mismo. Se trata de un análisis del libro *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, publicado en Londres por Thames and Hudson (2005) y escrito en co-autoría por Rosalind Krauss, Benjamin Buchloh, Yve Alain-Bois y Hal Foster quienes forman parte de «October», influyente grupo neoyorquino de escritores. La denominación de este grupo es homónima a la de la revista fundada por Rosalind Krauss y Annette Michelson durante la década del '70. Mediante sus escritos y sus enseñanzas, estos cuatro historiadores del arte no sólo redescubrieron e reinterpretaron el arte del pasado vinculando el surrealismo con el psicoanálisis, por ejemplo, o fijando un nuevo canon alrededor de Marcel Duchamp-, sino que también ejercieron influencia sobre el arte del presente e hicieron de la teoría crítica una parte de la práctica cultural. [N. de T.]

sión de subjetividad individual. Una *construcción* diferida de una *composición* en que su organización se derivaba de la naturaleza y de las dimensiones de los materiales utilizados, no de las decisiones tomadas independientemente; la reducción del espectro a los primarios rojo, amarillo y azul (Rodchenko, Mondrian) significó que el color no seguiría siendo un problema de selecciones arbitrarias o actos de *gusto*; y lo mismo era cierto en otros recursos centrales del modernismo, tal vez lo más claro en Duchamp: la entrega de la decisión estética a la casualidad o al *readymade*. Sin embargo, junto al Bois del Formalismo hay un *alter ego* igualmente fascinado por el *informe*, la destrucción de la forma. Y en principio parece difícil comprender por qué una crítica hecha a un arte tan obviamente *estructuralista* como el Constructivismo, Mondrian y Streminski, debería ser también devota de Bataille.

Nuevamente, puede haber una deuda con Barthes, cuyo interés en la *jouissance* llevó prontamente desde Racine y Balzac a la locura lingüística de Sade, Fourier y Loyola. Pero el foco de Bois en el *informe* puede surgir más profundamente de una comprensión del modernismo como un constante cambio de las ilusiones y mistificaciones que mantuvieron unido el clásico ego burgués ciudadano. El acceso a la experiencia de la pura forma estética había sido un componente tradicional de la identidad burguesa pero, para los modernistas desconfiados de la *autonomía* de la esfera estética, la forma era tal vez la máxima ilusión burguesa, o desilusión. Una parte entera de los ensayos de Bois están dedicados al arte que busca socavar y degradar las ideas de coherencia formal recibidas: la escultura surrealista de Giacometti que empuja literalmente a la estatua de su pedestal y adopta la horizontalidad; Fontana, cuyo arte está desvergonzadamente enredado con lo kitsch y lo glitz, polvo de diamante y oro; Manzoni, cuyos materiales incluyen brea

derretida, Styrofoam,² piedritas, bollos de pan, fibra de vidrio colocada en terciopelo rojo y *merda*, la cultura basura; y Gutai, la respuesta japonesa a Jackson Pollock que radicalizó la *acción* en *action painting*, cuyos artistas untaban pintura sobre sus pies, excavaban en el lodo, rompían jarras de pintura sobre el lienzo o irrumpían a través de mamparas de papel dejando agujeros en la superficie como su tributo a la elegancia formal del tradicional *shōji* japonés.

De hecho, Bois identifica al *informe* como uno de los mayores *tropos* del modernismo, junto con el estampado, la cuadrícula, el monocromo, el *readymade*. Como los otros tropos, el *informe* continúa resurgiendo, y en principio Bois podría haber ampliado su alcance para incluir artistas tales como Cindy Sherman, Paul Mc Carthy o Mike Kelley. Desafortunadamente, la última referencia de Bois llega hasta 1967: ahí es cuando él termina. Yo daría lo que fuera por conocer su visión del arte sobre las últimas cuatro décadas.

En las consideraciones de Benjamin Buchloh, que se desarrollan dentro del marco de la historia social del arte, el problema central del modernismo es la vanguardia y su tensa relación con las nuevas formas de sociedad y cultura de masas que surgieron luego de la Primera Guerra Mundial. Este énfasis en la vanguardia podría recordar el trabajo de Peter Bürger, pero Buchloh y Bürger son casi opuestos. Donde Bürger sostenía que la meta de la vanguardia era liberar al arte de la jaula del dominio estético y hacer que el arte y la vida *se fusionen*, Buchloh advierte un proceso un tanto diferente: la vieja burguesía individualista que había inventado y sostenido continuamente al arte de avanzada estaba ahora cediendo terreno rápidamente a fuerzas basadas en la organización masiva o colectiva, tanto a nivel político como cultural. Fue la actitud de cada movimiento vanguardista hacia la esfera cultural de masas emergente la que,

² Planchas de espuma de poliestireno extruido que se presentan con un característico color azul. El proceso de extrusión produce una estructura rígida y uniforme de pequeñas células cerradas. Generalmente la superficie, en ambas caras de la plancha, suele ser lisa, con piel de espumación. La denominación Styrofoam es la marca registrada por The Dow Chemical Company. [N. de T.]

desde el comienzo, definiría su trayectoria y decidiría a largo plazo su destino.

En el caso de Rusia, Tatlin, Malevich y Rodchenko alinearon el modernismo con un futuro social impulsado por las fuerzas gemelas del colectivismo y la industrialización. Pero en la entrega de producción artística al Estado, la vanguardia no pudo ofrecer resistencia cuando el Estado en sí mismo determinaba que la abstracción era menos apropiada para sus necesidades que el cine y la fotografía de distribución masiva. Estas dos ubicaron al cuerpo en el centro de un campo visual definido por su evidente legibilidad propia: en comparación, el lenguaje visual de la abstracción pareció árido y abstruso. Hacia 1928, si no mucho antes, la trayectoria fue por tanto establecida por un cambio total general que volvió a sumir a la pintura y a la escultura en el academicismo del siglo XIX. En Italia, el abrazo futurista a la cultura de masas fue evidente desde el primer manifiesto publicado en *Le Figaro*, el periódico de mayor circulación de la época. Mientras el idilio ruso con la tecnología estaba a menudo al nivel del cumplimiento de un deseo —la industrialización real tuvo que esperar hasta la década del '30—, en Italia, luego de 1910, el desarrollo industrial fue rápido y frenético. El esfuerzo de la vanguardia futurista fue mantener el ritmo de este avance o superarlo: la pintura (Balla) y la escultura (Boccioni) se reconfiguraron alrededor de las sensaciones de movimiento y cenestesia para encontrarlas en el cine; en el collage de Carra, cientos de fragmentos de papeles de periódicos y pósters avanzan y se arremolinan, ajustando el lenguaje y la visión a las velocidades y ritmos de la era de los aparatos. No obstante, la aspiración de fusionar la vanguardia con la tecnología avanzada significó que, ni bien la fuerza de la sociedad de masas entró en la política con el Fascismo, no había nada para prevenir al Futurismo de ser absorbido por la arena de las masas. Lo mismo, en conjunto, fue verdad en Alemania. El desa-

rollo veloz tanto del sector consumidor como del industrial, que llegaron junto con los nuevos medios colectivos de la radio, el cine y las revistas de distribución masiva, forma el contexto evidente para el Dada en Berlín. En los primeros años de la década del '20, una artista política como Hannah Höch pudo desplegar la nueva técnica de fotomontaje para analizar y criticar las formas de la cultura de masas, usando sus propios recursos. Pero en los últimos años de la década del '20, la corriente de política y cultura de masas había avanzado a un punto donde la crítica ya no era suficiente, y el fotomontaje de John Heartfield más que interrumpir, aprovecha el poder emocional de los medios masivos para movilizar una respuesta masiva.

Incluso hoy en día es probable que la visión convencional del arte luego de 1945 es aquella que marca un nuevo comienzo, signado por el cambio del centro cultural desde Europa a los Estados Unidos, una democracia liberal a la altura de sus poderes, hábilmente equipada para defender al proyecto del modernismo de sus enemigos totalitarios. Para Alfred Barr y Clement Greenberg, promotores clave de esta optimista historia, Nueva York simplemente continuó la historia del progreso modernista, desde Manet a Picasso y a Pollock, sin ninguna interrupción significativa. Pero las consideraciones de Buchloh sobre el arte de posguerra se concentran en Europa, donde para el arte la principal realidad de vida era la condición opuesta: no el avance del modernismo sino su eliminación, no la continuidad de la historia sino su violenta interrupción desde los años '30 hasta 1945. Buchloh ve a la esfera cultural en Austria y Alemania obsesionada durante tiempo prolongado por el trauma histórico y por el retorno de los reprimidos. Su brillante ensayo sobre los Viennese Actionists [Activistas Vieneses] argumenta que la violencia y la degradación que Otto Muhl, Hermann Nitsch y Günter Brus prepararon para infligir so-

bre el cuerpo en sus performances de sangre y tripas pueden ser explicadas sólo en términos de una condición *posfascista*. La reconstrucción de formas crueles y extremas de profanación humana se volvió un movimiento necesario en el arte por, al menos, dos razones: primero, porque la cultura oficial y estatal impuso entonces un clima de amnesia colectiva, una represión de la memoria histórica que los Activistas combatieron llevando el trauma al público y haciéndolo el mismísimo centro de su actividad; segundo, porque cualquier cambio en el arte que no se comparó a sí mismo con la magnitud de la devastación, simplemente no se hubiera malgrado en la negativa y en el consuelo estético. En la Alemania occidental no podía haber manera de resumir el proyecto modernista sin investigar cuál había sido su destino, desde Weimar en adelante, pero, dado el clima de represión generalizada de la memoria histórica, tal investigación era precisamente imposible. Levantar la *prohibición de la memoria* se volvió, entonces, una operación central en Baselitz, Kiefer y Richter, a pesar de que en cada caso el movimiento estuvo lleno de dificultades, ya que cualquier intento por forjar una continuidad entre el presente y el pasado, aunque crítico, pudo ser leído como negando el quiebre traumático de la era nazi y rehabilitando las mitologías del Estado nacional.

Las referencias de Buchloh con respecto a la Europa de posguerra son sorprendentes cuando afirma que, dada la magnitud de la destrucción fascista de las instituciones de la cultura pública burguesa, hay muchas instancias en donde el arte logró reafirmar el proyecto vanguardista de emancipación y dirección propia. Para Buchloh el desarrollo de posguerra más impresionante (y gravemente descuidado) es Fluxus con su fuerte combinación de las estéticas de participación, posibilidad y cotidianidad. Participación: el artista Fluxus no es profesional, el arte es algo que cualquiera puede hacer. Posibilidad: si bien las operaciones de la posibi-

lidad habían sido importantes en el Dada y el Surrealismo, como un mecanismo para evadir la racionalidad, en Fluxus la posibilidad es esencial, como una de las pocas vías de escape de los libretos del capitalismo consumista. Lo cotidiano: a diferencia del pop art, que estetizó la banalidad y la transformó en un monumento, Fluxus se mantuvo fiel a la magnitud de lo cotidiano, apuntando a los gestos pequeños y efímeros, que de esta manera eludió el alcance de la sociedad del espectáculo. Similarmente *arte povera*, con su postura antitecnológica y su estética paupérrima, evitó la entrega general del arte al proceso tecnológico que pareció devorarse, al otro lado del Atlántico, tanto al pop como al minimalismo. Contra la idea del arte como *avanzada* y de la historia como progreso o la resistencia al progreso, *arte povera* ofreció un modelo de arte como un asunto más complejo y polirrítmico, involucrando procesos residuales como así también emergentes y la coexistencia de diferentes niveles temporales e históricos en la misma obra y el mismo sujeto social. La evaluación de Buchloh sobre el arte conceptual en Europa es la que, asimismo, encontró medios para combatir las fuerzas de la mercantilización y del espectáculo por medio de su estrategia de retirada del objeto del dominio del arte (aunque representando esta retirada *como arte* y como espectáculo concedió casi tanto como lo que ganó). Y en los mismos años, el surgimiento de la crítica institucional en Europa logró problematizar el dominio estético en un espíritu cercano a los análisis propios de la Escuela de Frankfurt. Ambos dejaron en claro que el problema del arte fue que siempre mistificó el dominio estético, ocultando los poderes reales que funcionan detrás de la escena artística. Por otro lado, el dominio estético todavía podría merecer ser defendido (Broodthaers quiso parodiar el museo, no destruirlo) como uno de los últimos vestigios de la vieja esfera pública burguesa, un reducto de resistencia contra la sociedad de consumo, espectáculo y control.

El potencial del Psicoanálisis como un marco para comprender al Modernismo es desarrollado por las consideraciones de Hal Foster, quien es cuidadoso de evitar las trampas clásicas que el método psicoanalítico establece para el incauto, en especial la reducción de la obra de arte a la psicobiografía (Freud acerca de Leonardo) o a la mera ilustración de ideas psicoanalíticas (Lacan sobre *The Ambassadors* de Holbein). En lugar de ello, Foster trata al psicoanálisis con una cierta relatividad y escepticismo: un concepto tal como el inconsciente se convierte en un factor para el historiador del arte, no porque sea cierto, sino porque en determinadas coyunturas la creencia en algo como en el inconsciente se generaliza y genera reales efectos históricos. La afinidad más cercana del Psicoanálisis es por tanto con el arte producido en su propio entorno, la más alta cultura burguesa de la Europa central en el ocaso del Imperio. Con las estructuras de la vida pública que ya no son seguras, la cultura burguesa se retrae convocando todas las fuerzas de la interioridad, maximizando los dramas de la vida psíquica y descubriendo en la sexualidad el núcleo secreto de la identidad del sujeto. Por lo tanto no hay necesidad de buscar momentos de contacto o influencia entre Freud y, digamos, Klimt: ambos son productos de la misma cultura. Independientemente de Freud, Klimt visualiza al deseo como el motor secreto de la vida psíquica en escenas de asombro en donde el varón se emblesa ante la sexualidad femenina, buscando dominación o humillación en las manos de la esfinge o la sirena. Asimismo, en Schiele el autorretrato es reutilizado por medio de estructuras dobles de voyerismo y exhibicionismo, y un deseo de mutilar y desear mutilado (el universo de subjetividad conflictiva sobre los que se inician los estudios de caso de Freud).

En el Psicoanálisis, el sujeto ya no es más amo en su propia casa, único, estable, dueño de sí mismo. El ego señorial del *cogito* cartesiano se transforma en el ego beligerante de las topologías freudianas, capturado en-

tre una fuerza de autoridad que le da órdenes desde lo alto y una fuerza de instinto que lo amenaza desde abajo, permanentemente marcado por la represión de la libido que lleva al sujeto a la existencia. Desde un punto de vista, esta descripción del sujeto radicalmente reducido en su autonomía y en su propia dirección corresponde a la realidad social de una burguesía que cede terreno rápidamente a otras clases y a otros modos de organización social, cuyas bases en el colectivismo (Fascismo, Comunismo) amenazaron a la cultura burguesa hasta sus raíces. Aun por la misma señal, el Psicoanálisis ofreció garantías impresionantes concernientes a la supervivencia de la cultura burguesa del individualismo: ninguna fuerza sobre la tierra pudo jamás socializar totalmente o dirigir racionalmente a una criatura tan irracional como ésta, un ser cuya energía libidinal nunca pudo ser domada y cuya vida inconsciente yace más allá del alcance de cualquier ley. Ya que las ideas de Freud se diseminaron entre los surrealistas, la búsqueda de la irracionalidad por medio del *lapsus*, el *rebussy* el sueño; mediante una sintaxis de condensación y desplazamiento, desublimación y resublimación, actualizó la cultura burguesa y la adaptó a sus circunstancias cambiadas. Para sus seguidores, el Surrealismo en sí mismo fue un movimiento de resistencia intransigente a las fuerzas de ingeniería social y racionalidad instrumental, cuya presencia pudo entonces sentirse en todos los niveles de la vida cultural.

Es notable que el Psicoanálisis haya mantenido por tanto tiempo su estatus como contracultura y como resistencia, ya que es exactamente lo que surge en las últimas ideas de Foster concernientes al arte desde la década del '70 hasta la del '90. Cuando aparecieron las primeras oleadas de teoría cultural feminista en los escritos de Julia Kristeva, Hélène Cixous, Luce Irigaray y Laura Mulvey y en el trabajo de artistas tales como Mary Kelly, Barbara Kruger y Cindy Sherman, el Psicoanálisis resurgió como un corpus de

ideas cuya utilidad yace en el modo en que articuló lo social y lo físico para ser considerados simultáneamente. Ahora la orientación era distinta a la del Surrealismo: el interés del inconsciente no era tanto su capacidad para *eludir* las fuerzas de la normalización, sino para *explicar* la normalización, y para dar cuenta de la cabal tenacidad de las estructuras sociales opresivas (patriarcado, racismo, homofobia). Las ideas de Foster sobre Louise Bourgeois y Yayoi Kusama, y sobre la inflexión feminista del Minimalismo en el trabajo de Eva Hesse, Mona Hatoum y Rachel Whiteread, indican modos en los cuales, en determinados momentos, la categoría de subjetividad se vuelve crucial para la intervención artística y cultural. Especialmente para aquellos cuya subjetividad ha sido borrada o propuesta como incompleta: las alusiones de Foster sobre la década del '90 incluyen a Carrie Mae Weems, Kara Walker, Isaac Julien y ACT UP.

El último marco en *Art since 1900* es el Postestructuralismo, cuyos recursos son explorados por Rosalind Krauss, la impulsora del equipo de autores y su *primus inter pares*. Los conceptos que Krauss aborda —la arbitrariedad del signo lingüístico en Saussure; la problemática de la autoría en Barthes; la discusión de Walter Benjamin sobre el arte en la era de la reproducción mecánica; la estructura del campo visual en Lacan— son la moneda intelectual compartida de su generación, pero el compromiso real de Krauss es con la generación anterior, sus propios precursores en la interpretación del modernismo, las figuras que llevaron el modernismo al público estadounidense y guiaron cuidadosamente su recepción: Alfred Barr y Clement Greenberg. Por momentos toda la iniciativa de Krauss parece una lucha con estos padres fundadores, un proyecto de refutación y corrección de su gran distorsión del arte moderno.

Si bien fue Barr quien llevó el modernismo a Nueva York, el suyo era un modernis-

mo inofensivo y debilitado, una simplificación esquemática con dos líneas principales: una abstracción *geométrica* que era recortada de alguna referencia a la mecanización actual o a la industrialización, por cierto de algún contexto más allá del cerco estético de MoMA; y una línea *orgánica* la cual, si bien biomórfica, fue cortada de la carnalidad del cuerpo vivo y de sus instintos. Mientras tanto Greenberg, como creó el linaje que va desde Manet a Picasso y a Pollock, se las arregló casi imperceptiblemente para excluir de su narrativa cualquier referencia al Dada o al Surrealismo: una vanguardia sin la vanguardia, un modernismo sin memoria histórica o con sólo una memoria, aquella del linaje de la pintura avanzada. La exasperación de Krauss con esta representación o parodia del modernismo es, en cierto sentido, en lo que consiste *Art Since 1900*, y sus propios aportes son correcciones focalizadas a las distorsiones clave y a los empobrecimientos del envoltorio que Barr y Greenberg hacen al modernismo para el consumo norteamericano.

Un paso esencial fue devolver el Surrealismo a su legítimo lugar, un prolongado esfuerzo que para Krauss ha incluido la colaboración con Jane Livingstone en la muestra de fotografía surrealista *L' amour fouy* con Bois, en el *Informe*. Pero la estrategia de la exposición nunca pudo ser suficiente en sí misma, ya que la concepción surrealista de la visión —que el campo visual está saturado de la energía pulsional de los instintos— nunca pudo aparecer totalmente dentro del propio régimen visual del museo, de racionalidad y contemplación desinteresada. Dicho régimen tuvo que ser cuestionado en el nivel teórico: de ahí la importancia de la explicación de Lacan del tema de la perspectiva como radicalmente descentrada por los instintos. Las ideas de Krauss se concentran en tres obras que interrumpen claramente la racionalidad y la postura cognitiva del sujeto observador: *Demoiselles d' Avignon*, en donde la violencia y la sexualidad aumen-

tada de las figuras y su destrucción de la representación mimética abruman cualquier reclamo por parte del espectador a la objetividad visual o al control; *Étant données* de Duchamp, donde el espectador se convierte en voyeur; y las *drip paintings* de Jackson Pollock, obras que Greenberg podría reivindicar como *ópticas* con sólo negar toda la escena de su producción rítmica y corpórea.

En el consenso de posguerra que orquestaron Barr y Greenberg, el modernismo era celebrado como la expresión de la libertad y creatividad individual, en realidad como una alegoría de los valores de la democracia liberal. Aquí la *bêtise* era la supresión del hecho obvio de que gran parte de la empresa modernista problematizó exactamente el estatus del arte como el producto de este tipo de creatividad y acción individual. La discusión de Barthes sobre la muerte del autor reabrió la cuestión haciendo posible comprender la medida en que la vanguardia había precisamente renunciado al tipo de *originalidad* que ahora suponía representar. El aporte de Krauss se concentra primero en las estrategias de Duchamp, el *readymade*, el índice, las operaciones azarosas y el rol entre el original y la copia: todas éstas cuestionaron al autor/dios por lo cual Duchamp tuvo que ser excluido del panteón de posguerra. Entonces, un su discusión sobre Sherrie Levine, Louise Lawler y Cindy Sherman, las estrategias de Duchamp se muestran como una continuación, con una configuración diferente en el presente. Lo que aportó el índice, el *readymade* y la reproducción mecánica a la nueva alineación, fue la fotografía en su transformación de la cultura visual en el nivel de la teoría (Walter Benjamin), la práctica artística (apropiación) y la historia del arte (el cambio del original a la reproducción, que Krauss ubica en el momento del *musée imaginaire* de André Malraux). Pero esta historia es demasiado estrecha para explicar la magnitud del

asalto modernista en el arte como la expresión de un sujeto creativo y completo, y uno comienza a darse cuenta por qué *Art Since 1900* tuvo que ser un trabajo colectivo, con Bois desarrollando la historia completa del Formalismo desde los constructivistas hasta los minimalistas, y del *Informe* desde Bataille pasando por Manzoni y Fontana.

Al mismo tiempo, la historia de libertad y progreso modernista de Barr y Greenberg necesitó ser vista como el encubrimiento que fue, una negación de la magnitud en que la vanguardia había sido derrotada por el surgimiento de la sociedad de masas—el territorio de Buchloh tal como fue, si bien Krauss hace su propia contribución, en su explicación de la absorción del museo en la sociedad del espectáculo: primero, los shows taquilleros de la década del '70; luego, el advenimiento del arte de instalación y, finalmente, la Disneyficación—, el museo como una rama de la industria del ocio. Es como si su propio ataque al Museo de Arte Moderno haya sido alcanzado por acontecimientos y por la creciente oleada de espectáculos y desublimación, y aquí el tono de Krauss es complejo y elegíaco: concluye con una defensa contemporánea de la especificidad de los medios que recuerda a Greenberg, en una internalización del padre fundador que ella había ayudado a eliminar.

El hecho es que *Art Since 1900* reúne en un lugar los mejores escritos y los mejores argumentos del grupo «October» y, más allá de las diferencias que uno pueda tener con su punto de vista, el nivel de discusión es sencillamente mucho más interesante que en cualquier otra guía del arte del siglo XX. Aun así, el volumen tiene sus límites, no menores en lo que omite: mucho de Rivera y Siquieros, pero nada de Frida Kahlo; Man Ray, pero nada de Claude Cahun, y así sucesivamente; cada lector sentirá la limitación en alguna otra parte. Las exclusiones son inevitables, pero algunas son más bien ocusiones.

Primero, todo se centra todavía en Occidente, como si hubiera habido sólo una modernidad. Pero en el siglo XX, Asia también se modernizó. China atravesó una secuencia completamente diferente, desde el patronazgo Imperial que concluyó en 1911 hasta el arte mercantil de la República; el modelo soviético posterior a 1949; la interrupción radical de la Revolución Cultural; la posterior adopción del capitalismo estatal bajo Deng. Japón, asimismo, desarrolló formas de vanguardias totalmente originales, no sólo Gutai (pienso que es bueno que Bois lo incluyera) sino también el temprano movimiento MAVO, Butoh y la crítica neovanguardista en Morimura y Dumb Type. Prestar atención a las especificidades de la modernidad en Asia ayudaría a relativizar el panorama aquí ofrecido, y contrarrestaría la tendencia a sobredimensionar las fortunas locales de una vanguardia –Nueva York– en una epopeya de proporciones internacionales. Esto es fomentado por la afición del grupo a pensar en términos de la más grande de las grandes narrativas, macromapas de cultura. Freud, Lacan, Adorno, Debord, Jameson: lo que comparten es el sentido de comprensión de todo el proceso social o psíquico, y esto alimenta una susceptibilidad para pensar en teleologías, con el arte avanzando o retrocediendo en relación con un objetivo conocido con antelación. Esto puede interferir en el encuentro detallado con la obra de arte que podría estar haciendo otras cosas, tal vez sin relación con los macromapas, que inevitablemente obstruyen el acceso a la obra como una singularidad en el sentido deleuziano, un suceso que permanece fuera de una secuencia, en una relación disyuntiva con sus entornos.

En cierto punto, el equipo plantea su modesta esperanza al decir que *Art Since 1900* ofrece «un panorama mucho más complejo que aquél que se nos ofrecía cuando éramos estudiantes». Ciertamente lo hace, pero su éxito podría también ser su problema. Ya hemos observado cuán rápidamente puede un análisis fascinante (T.J.

Clark sobre *Olympia* de Manet) endurecerse bajo la pedagogía universitaria en una fórmula, en una *doxa*. Precisamente debido a que *Art Since 1900* está tan bien concebido, incluso es amigable –con recuadros informativos, líneas cronológicas, referencias vinculantes útiles– es probable que produzca un fuerte efecto doxológico. ¿Reaccionará la próxima generación ante sus propios precursores tan enfáticamente como ésta lo ha hecho? ■