

Octavas falsas

Materiales de arte y estética, 2

Domingo Hernández Sánchez

Antonio Notario Ruiz

José Manuel Pinto

Ricardo Piñero Moral

Víctor del Río



Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de esta publicación pueden reproducirse, registrarse o transmitirse, por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, ya sea electrónico, mecánico, fotoquímico, magnético o electroóptico, por fotocopia, grabación o cualquier otro, sin permiso previo por escrito de los titulares del Copyright.

Título:
Octavas falsas.
Materiales de arte y estética 2

2006

© Domingo Hernández Sánchez, Antonio Notario Ruiz, José Manuel Pinto,
Ricardo Piñero Moral y Víctor del Río
Luso-Española de Ediciones
Arco, 11-21, 6º D • 37002 SALAMANCA • E-mail: lusoesp@iponet.es
Teléf. y Fax: 923 21 96 45
<http://www.lusoesp.com>
Derechos de traducción, reproducción y adaptación reservados para todos los países.

Capa. Composición gráfica: Inés Marcos Dubroca

Fotocomposición y montaje: Sergio Jiménez

Impresión: Imprenta Kadmos. Salamanca, 2006

ISBN 84-934489-9-0
Depósito Legal: S.1.366-2006

Índice

Presentación	5
La normatividad de la belleza: historia de una obsesión finita	
Ricardo Piñero Moral	9
Apuntes para una crítica del gusto	
José Manuel Pinto	41
La teoría tradicional de la música	
Antonio Notario Ruiz	61
Comedia romántica y arte contemporáneo	
Domingo Hernández Sánchez	79
El concepto de neovanguardia en el origen de las teorías del arte postmoderno	
Víctor del Río	111

escenario básicamente orientado a la búsqueda de alternativas a lo que algunos han denominado un «formalismo institucionalizado tardo-moderno»¹. De modo más simple, el concepto de neovanguardia puede definirse como el intento de aglutinar desde una perspectiva histórica el conjunto de prácticas que entre los cincuenta y los setenta son amparadas, en sus múltiples heterodoxias, bajo el signo del pop, el minimal y el conceptual, fundamentalmente, y que han sido estudiadas en oposición al expresionismo abstracto de la Escuela de Nueva York y las demás tendencias pictóricas o escultóricas avaladas por Roger Fry, Clive Bell, Clement Greenberg o Michael Fried en un discurso que desde la década de los cincuenta había llegado a ser hegemónico.

El término neovanguardia retiene un sentido receptivo e históricamente determinado que lo vincula con el origen de las vanguardias históricas a través de algunos de sus casos. De modo implícito el concepto sugiere la idea de “retorno”. Pero, obviamente, ese retorno no lo es de cualquiera de las manifestaciones vanguardistas, sino de algunas en particular. Con ello se está proponiendo, simultáneamente, un cauce de continuidad sobre ciertas prácticas y un criterio de discriminación sobre qué prácticas son significativas para los nuevos tiempos, cuáles les sirven a los artistas de postguerra para reconsiderar su papel en el sistema de la cultura. De hecho, lo que aparece detrás de la neovanguardia es una necesidad de definir de nuevo las condiciones de posibilidad del arte, su sentido o su función en el conjunto de la cultura. Por

¹ «Es el propio Benjamin Buchloh el que ha propuesto el término neo-vanguardia para dar cuenta de la gran eclosión de prácticas artísticas surgidas del agitado y complejo entorno social y político de los sesenta, que buscaban alternativas al formalismo institu-

cionalizado tardo-moderno». Ribalta, Jorge, «Para una cartografía de la actividad fotográfica posmoderna», en Ribalta, Jorge (ed.), *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*. Barcelona, Gustavo Gili, 2004, p. 9.

ello, en su dimensión crítica, excluye las formas artísticas basadas en criterios de especificidad, es decir, en definiciones asentadas sobre las determinaciones de los soportes, las tradiciones o la historia.

El debate con el “formalismo” de Greenberg o Michael Fried, y las alineaciones que de hecho se manifiestan en discusiones concretas en torno al minimal o al conceptual, dan pie a la categoría de neovanguardia que desarrollarán los críticos vinculados con el nuevo paradigma del postestructuralismo americano de los que Rosalind Krauss, Benjamin H. D. Buchloh, Douglas Crimp, Craig Owens o Hal Foster, son claros exponentes. A partir de la actividad editorial de estos autores en la MIT Press (Massachusetts Institute of Technology), y en la emblemática revista *October*, aparecida por primera vez en 1975, así como en la labor desarrollada en diferentes universidades norteamericanas y canadienses, con especial incidencia en la Columbia University de Nueva York, podríamos hablar de un paradigma crítico cuya coherencia interna ha sido demostrada por una abundante producción bibliográfica. Rosalind Krauss ha insistido en numerosas ocasiones en la alternativa que suponen sus propuestas al conjunto de ideas de Greenberg, y el antagonismo se repetirá en otros muchos autores². Actualmente, el que denominaremos “paradigma *October*” es uno de los ámbitos más eficaces de producción de discurso en la aplicación de algunos presupuestos semióticos, postestructuralistas y neomarxistas a la crítica de arte.

En efecto, es posible comprobar que la historia del arte que se escribe en los años posteriores a la neovanguardia entabla una dialéctica con los planteamientos

² Sobre esta relación de Krauss con las teorías de Greenberg es sintomática la introducción a una de sus recopilaciones de ensayos

más importantes en Krauss, Rosalind, *La originalidad de las vanguardias y otros mitos modernos*. Madrid, Alianza, 1996, p. 15-20.

del formalismo americano desde las nuevas posiciones heredadas del postestructuralismo³ y la teoría crítica —es decir, heredadas de la incidencia de las teorías del neomarxismo de la Escuela de Frankfurt con especial atención a la figura de Adorno, y a través del papel de Fredric Jameson en el contexto americano. Cualquiera de ellos son autores de reconocida influencia en el conjunto de críticos e historiadores del entorno *October*. Las estrategias que han puesto en juego los protagonistas del debate para enfatizar sus diferencias no dejan lugar a dudas sobre la existencia de una voluntad de alternancia o relevo en el orden del discurso, pero dejarían pendiente una verificación crítica de los presupuestos de fondo y de la naturaleza de los problemas que comparten ambos modelos. Éstos sugieren una contextualización necesaria en los avatares receptivos de las teorías generadas en Europa entre los críticos y teóricos americanos.

Si bien es cierto que esta generación de autores es la que ha utilizado con más empeño el término neovanguardia, no sería exacto atribuir su origen a Benjamin H. D. Buchloh, tal como se ha pretendido⁴. En realidad, la aplicación más asimilable

³ «En los años en que se dejó sentir en un panorama artístico con base en Nueva York el impacto de *Art and Culture*, otros sectores de la vida cultural e intelectual americana estaban siendo afectados por un discurso foráneo que ponía en entredicho las premisas historicistas en las que se había basado casi todo el pensamiento crítico del país. Dicho discurso era, obviamente, el estructuralismo (con sus posteriores variantes posestructuralistas), cu-

yos métodos analíticos produjeron una inversión radical de los planteamientos sostenidos en *Art and Culture*», *ibid.*, p. 16.

⁴ Un ejemplo de la pérdida de esta perspectiva sobre el origen bürgeriano del término puede encontrarse en Jorge Ribalta, para quien el término debe atribuirse a Buchloh. Cf. Ribalta, Jorge, «Para una cartografía de la actividad fotográfica posmoderna», *art. cit.*, p. 9.

al desarrollo que después se ha dado de tal concepto histórico se encuentra anticipada en la *Teoría de la vanguardia* de Peter Bürger⁵, ante cuyas tesis se desplegarán los debates que dan cuerpo al concepto de neovanguardia. La explotación que Foster o Buchloh han hecho del concepto de Bürger ha propiciado que la idea de neovanguardia quede atribuida al contexto norteamericano, olvidando las polémicas suscitadas por Bürger en Alemania después de la publicación de su *Teoría de la vanguardia* en 1974 y de las que otros muchos autores se harían eco. Es, de hecho, en la crítica al concepto de neovanguardia de Bürger donde se genera la necesidad de una interpretación específica para los años de eclosión de nuevos movimientos de postguerra⁶. Hal Foster muestra explícitamente en *El retorno de lo real* esta condición polémica del concepto de neovanguardia y destaca entre las respuestas más importantes en el ámbito anglosajón la de Buchloh en 1984⁷, es decir, diez años más tarde.

Con todo, sin duda la propuesta de Bürger constituye un momento decisivo de la aplicación de la teoría crítica postadorniana al escenario artístico después de la II Guerra Mundial. Es Bürger, por tanto, quien ponía en entredicho la viabilidad de la rehabilitación de los proyectos de vanguardia en las nuevas condiciones de producción artística de la postguerra en Europa. Paradójicamente, éste sitúa inicialmente en

⁵ Bürger, Peter, *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, Península, 1997.

⁶ En el epílogo a la segunda edición del libro, Bürger añade un artículo publicado en 1979 en el que contesta a las polémicas suscitadas por su obra en los años anteriores y que eran compiladas en Lüdke, W. Martin, "*Theorie der Avantgarde*". *Antworten auf Peter*

Bürgers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft. Frankfurt, Suhrkamp, 1976. La edición española recoge este texto en Bürger, Peter, *Teoría de la vanguardia*. Ed. cit., p. 169 ss.

⁷ Buchloh, Benjamin H. D., «Theorizing the Avant-Garde», *Art in America*, noviembre de 1984.

Europa el problema de la neovanguardia, mientras que Buchloh o Foster ampliarán el uso del concepto al ámbito americano. Así, Bürger sitúa la neovanguardia entre los años cincuenta y sesenta:

El concepto histórico de movimiento de vanguardia se distingue de tentativas neovanguardistas, como las que se dieron en Europa durante los años cincuenta y sesenta. Aunque la neovanguardia se propone los mismos objetivos que proclamaron los movimientos históricos de vanguardia, la pretensión de un reingreso del arte en la praxis vital ya no puede plantearse seriamente en la sociedad existente, una vez que han fracasado las intenciones vanguardistas⁸.

Obviamente los debates derivados de esta acotación ampliarán el alcance del concepto hasta los años setenta, década tras la que los críticos de *October* comienzan a reinterpretar las ideas de Bürger sobre el arte de postguerra en positivo, legitimando así las prácticas de artistas europeos y americanos bajo el signo del "antiformalismo". Pero, para Bürger el paralelo entre los movimientos de vanguardia y neovanguardia sobre el principio básico de su pretensión de «reingreso del arte en la praxis vital» articula una lectura de ambos momentos del arte del siglo XX en términos de fracaso. Bürger vincula esta revisión con un proceso de historicación que es demandado especialmente en el estudio de los fenómenos artísticos de la vanguardia histórica. Según Bürger, historificar es «investigar la relación entre el desarrollo de los objetos y las categorías de una ciencia»⁹. En tal caso, objetos y categorías, prácticas

⁸ Bürger, Peter, *Teoría de la vanguardia*. Ed. cit., p. 54-55, n. 4.

⁹ «Historizar la teoría quiere decir [...] investigar la relación entre 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

artísticas y conceptos históricos, estarán igualmente sometidos a un desarrollo histórico que debe ser considerado dinámicamente.

El tema es especialmente interesante por lo que respecta al tránsito entre vanguardia y neovanguardia en la propia teoría de Bürger. En ella interpreta los «movimientos históricos de vanguardia» sobre la base del dadaísmo, el primer surrealismo y «la vanguardia rusa posterior a la Revolución de Octubre». En su descripción, la Escuela de Nueva York no sería considerada como una neovanguardia, sino continuación de la vanguardia histórica, tal como ha explicado Buchloh¹⁰. Esto es así porque, como dice Bürger, «lo que tienen en común estos movimientos, aunque difieren en algunos aspectos, consiste en que no se limitan a rechazar un determinado procedimiento

incorpore partes de teorías pretéritas (historia como prehistoria del presente), sino en relacionar el desarrollo de los objetos con el de las categorías. Historizar una teoría estética quiere decir captar esa relación», *ibid.*, p. 52. Bürger sugiere que a esto se le podría objetar que finalmente el intento de historicación sitúa el discurso en un plano ahistórico, a lo que responde con la necesidad de poner en un primer plano la historicidad del propio discurso: «Pero el concepto de historicación no se ha propuesto para distinguir diversos niveles del lenguaje científico, sino como reflexión que capta por medio de un lenguaje la historicidad de su propio discurso», *ibid.* Es decir, obviamente, el propio discurso estará sometido a una historicidad que se define pre-

cisamente en el intento de «relacionar el desarrollo de los objetos con el de las categorías» desde una posición dada en una época concreta.

¹⁰ «En la rigurosa distinción, inicialmente aportada por Peter Bürger, entre las dos formaciones de la vanguardia histórica y de la neovanguardia, la pintura de la escuela de Nueva York de los años 40 y los primeros 50 no estaría cualificada como una verdadera "neovanguardia". Más bien aparecería como una extensión inmediata, si no continuación, de lo que Bürger denomina la vanguardia histórica». Buchloh, Benjamin H. D., *Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975*. Cambridge / Londres, MIT Press, 2000, p. XXIII.

artístico, sino el arte de su época en su totalidad, y, por tanto, verifican una ruptura con la tradición»¹¹. Para Bürger esta crítica radical formulada por algunas de aquellas experiencias de las primeras décadas del siglo XX no pueden repetirse sin desvirtuar su sentido definitivamente:

Cuando un artista de nuestros días envía un tubo de estufa a una exposición, ya no está a su alcance la intensidad de la protesta que ejercieron los *ready mades* de Duchamp. Al contrario: mientras que el *Urinoir* de Duchamp pretendía hacer volar a la institución arte (con sus específicas formas de organización, como museos y exposiciones), el artista que encuentra el tubo de estufa anhela que su "obra" acceda a los museos. Pero, de este modo, la protesta vanguardista se ha convertido en su contrario¹².

Para Bürger el gesto inútil que pretende el shock ya no puede modificar el estatus de la recepción controlada en el discurso del arte, aun cuando niegue su momento estético. El supuesto shock llega a un espectador de la neovanguardia sobre aviso, de modo que el gesto se convierte en una repetición institucionalizada. Según estos planteamientos, la neovanguardia para Bürger no sería otra cosa que una institucionalización de la vanguardia histórica en el plano exhibitivo y discursivo bajo el pretexto de sus incansables reediciones¹³.

¹¹ Bürger, Peter, *Teoría de la vanguardia*. Ed. cit., p. 54, n. 4.

¹² *Ibid.*, p. 55, n. 4.

¹³ Bürger se reafirma en esta visión de la neovanguardia como institucionalización de la

vanguardia en Bürger, Peter, «On a critique of the neo-avantgarde», en [catálogo] *Jeff Wall. Photographs*, Viena, MUMOK Museum Moderner Stiftung Ludwig Wien, 2003, p. 158 ss.

Pero la cuestión que se deriva de estos planteamientos sobre la neovanguardia afecta también a una definición de la vanguardia. Además del *ready made*, el más obvio de los episodios críticos de la vanguardia, Bürger aplica esta lectura al futurismo, lo que complica el escenario. Cabría destacar una reducción en la idea de la vanguardia por la que sólo una mínima parte de la producción artística parece responder al modelo burgeriano. En realidad, las prácticas que llevan hasta sus últimas consecuencias esta crítica del ámbito expositivo y de la institución arte son relativamente pocas en relación a toda la producción artística de las llamadas vanguardias históricas. Por ello, la debilidad del concepto de vanguardia que maneja Bürger y su distancia con las prácticas reales que se engloban bajo esos movimientos debilita el argumento. Foster lanza, de hecho, una crítica al evolucionismo residual que se percibe en Bürger y a su lectura melancólica en clave de fracaso del fenómeno de la vanguardia. En Foster, el término neovanguardia se construye sobre la crítica del planteamiento de Bürger al hacer referencia al arte heredero-continuidador de las vanguardias cuando éstas ya han completado su ciclo histórico. Aunque, desde luego, mantiene muchos de sus planteamientos. Aun así, ofrece una definición más precisa cuando dice:

En el arte de postguerra plantear la cuestión de la repetición es plantear la cuestión de la *neovanguardia*, un agrupamiento no muy compacto de artistas norteamericanos y europeos occidentales de los años cincuenta y sesenta que retomaron los procedimientos vanguardistas de los años diez y veinte como el *collage* y el ensamblaje, el *readymade* y la retícula, la pintura monocroma y la escultura construida¹⁴.

¹⁴ Foster, Hal, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid, Akal, 2001, p. 4.

La agrupación heterogénea de prácticas artísticas entre los años cincuenta y sesenta que retomaron procedimientos vanguardistas de los años diez y veinte, y el carácter ideológico de este proceso en clave de "retorno" son el núcleo del concepto de neovanguardia propuesto por Foster. Además, el autor americano especifica algunos procedimientos como el ensamblaje o la pintura monocroma, en lugar de referirse a los "ismos". El proceso se hará extensible a los años setenta, como ya hemos indicado, en lo que este autor ha denominado segundas neovanguardias. Foster declara que no pretende una enmienda a la totalidad de la obra de Bürger, sino «...más bien mejorarla en lo que pueda, complicarla con sus propias ambigüedades, en particular sugerir *un intercambio temporal entre las vanguardias históricas y las neovanguardias, una compleja relación de anticipación y reconstrucción*»¹⁵.

En sus planteamientos iniciales, se apoya sobre los conceptos de *parallax*¹⁶ y "acción diferida" de Freud como clave del retorno de lo reprimido. En este aspecto, la neovanguardia actuaría recodificando la vanguardia a través de la reconstrucción¹⁷.

¹⁵ *Ibid.*, p. 15.

¹⁶ «La primera noción es la de *parallax* que implica el aparente desplazamiento de un objeto causado por el movimiento real de su observador. Esta figura subraya que los marcos en que encerramos el pasado dependen de nuestras posiciones en el presente y que estas posiciones las definen esos marcos», *ibid.*, p. X. El concepto había sido estudiado en detalle en una conferencia que Foster pronuncia en la Universidad de Washington en mayo de 1992 y que se publicaría en Foster,

Hal, «Postmodernism in *Parallax*», *October*, 63, invierno de 1993, p. 3 ss.

¹⁷ «En Freud un acontecimiento se registra como traumático únicamente si hay un acontecimiento posterior que lo recodifica retroactivamente, en acción diferida. Aquí yo propongo que la significación de los acontecimientos de vanguardia se produce de un modo análogo mediante una compleja alternancia de anticipación y reconstrucción». Foster, Hal, *El retorno de lo real*. Ed. cit., p. X.

Foster considera que Bürger mantiene una concepción idealizada de la vanguardia frente a la que desprecia la neovanguardia. A esto se le contraponen las lecturas dinámicas e historicistas del postestructuralismo y las teorías de la recepción. Su pretensión será mejorar la argumentación de Bürger en un concepto de neovanguardia como mecánica de anticipación y reconstrucción. La base de esa reconstrucción será una lectura marxista del retorno junto a la idea de la historicidad como conexión entre el desarrollo de un objeto y la posibilidad de su cognición que opera en tanto que principio de comprensión retroactiva. En esto, como se ve, reproduce las nociones de Bürger sobre la historificación. Con ello, Foster plantea una lectura en positivo de las derivas neovanguardistas en la medida en que éstas se hacen necesarias para dar sentido a las vanguardias históricas. De hecho, las prácticas artísticas de postguerra son las que historifican y dan profundidad a las experiencias de sus antecesores al ofrecer las condiciones de posibilidad de comprensión y el despliegue de la nueva sensibilidad por las estrategias deconstructivas instauradas por los artistas de la primera mitad de siglo.

En el capítulo de *El retorno de lo real* «¿Quién teme a la neovanguardia?»¹⁸ aparece en primer término la cuestión básica en el arte de postguerra de las tensiones entre los neos y los retornos en general. El concepto de retorno está presente ya en la cuestión de las reinterpretaciones de los textos en el postestructuralismo. El retorno invocado por Foster se mantiene entre dos acepciones distintas: la del marxismo y la del psicoanálisis como transformaciones de las génesis de significado. En este punto el autor pretende eludir la pregunta por el significado del retorno en cada una de esas acepciones para poner en primer plano la cuestión de cómo significamos hoy

¹⁸ *Ibid.*, p. 3 ss.

gracias a ellas. Por ese motivo, el problema afecta tanto al plano descriptivo sobre el arte de postguerra como al ámbito metodológico, es decir, al cómo podemos conocer, interpretar y hacer operativo el arte del pasado.

Foster valora en términos de un retorno reflexivo el contexto de la neovanguardia frente al pastiche de los ochenta. El arte de los sesenta fundamenta en razones históricas el retorno del *ready made* y del constructivismo. Entre esas razones se enumera la superación del paradigma del arte autónomo y el artista expresivo, primero mediante la indiferencia estética, y, segundo, por empleo de materiales industriales y transformación de la función artística. También en su capacidad para ofrecer una alternativa al modelo formalista. Por último, a través de la reubicación del arte alineado con una praxis social. En cierto sentido se trata de una "conciencia histórica" a la americana que combina dos presupuestos básicos: por un lado, el valor global del constructo de la vanguardia, y, por otro, la necesidad de nuevas narraciones de su historia¹⁹.

Por su parte, Buchloh defiende las nuevas condiciones de resistencia de la neovanguardia como «una lucha continuamente renovada sobre la definición del significado cultural, el descubrimiento y la representación de nuevas audiencias, y el desarrollo de las nuevas estrategias para contrariar y para desarrollar resistencia contra la tendencia de los aparatos ideológicos de la industria cultural para ocupar y controlar todas las prácticas y espacios de representación»²⁰. En realidad, podríamos interpretar el

¹⁹ «No obstante sigue habiendo una coarticulación crucial de las formas artísticas y políticas. Y es para desmontar esta coarticulación de lo artístico y lo político para lo que sirve una explicación posthistórica de la neovanguardia, así como una noción ecléctica

de lo posmoderno. Necesitamos por tanto nuevas genealogías de la vanguardia que compliquen su pasado y den apoyo a su futuro». *Ibid.*, p. 7.

²⁰ Buchloh, Benjamin H. D., *Neo-Avantgarde and Culture Industry*. Ed. cit., p. XXVII.

texto de Buchloh «Formalismo e historicidad», uno de los más significativos del autor, justamente en la clave de una delimitación indirecta de la neovanguardia. Se trata de un ensayo publicado con motivo de la exposición *Europe in the Seventies*, en 1977, aunque la edición recientemente publicada en castellano aparece revisada y ampliada en el 2001²¹. A partir de una definición del papel del historiador en la conformación del discurso artístico, Buchloh sitúa la teoría crítica como una suerte de antídoto contra los procesos de institucionalización de la historia. En esto, la consecuencia y la oportunidad de ese otro discurso es enteramente dependiente de la definición de historia. La función de la "crítica ideológica" responde a la función que Roland Barthes describiera como un desvelamiento de las "mitologías", y ello porque el lenguaje de la historia del arte es un lenguaje mítico.

Con todo, Buchloh trata de analizar las posiciones del arte americano y europeo en relación a la historicidad. Para ello analiza la recepción del arte europeo en EEUU durante los años treinta y cuarenta constatando la imperfección y sesgo con que se produce. En nota a pie de página se pregunta: «¿qué tipo de información recibe cierto grupo de receptores en un momento determinado? ¿Por qué razón un grupo en concreto elige un conjunto de informaciones artísticas mientras omite y/o suprime otras?»²². Probablemente sea Buchloh uno de los autores de su generación más atentos a los problemas de recepción de las vanguardias históricas y, por ello mismo, uno de los más claros definidores de un modelo de neovanguardia. Analiza explícitamente, de hecho, el intercambio entre París y Nueva York en los años cuarenta a través de

²¹ Buchloh, Benjamin H. D., «Formalismo e historicidad», en Buchloh, Benjamin H. D., *dos en el arte del siglo XX*. Madrid, Akal, 2004.

Formalismo e historicidad. Modelos y méto- ²² *Ibid.*, p. 10.

algunas de las figuras históricas de las primeras vanguardias. Se pregunta por qué los artistas americanos de la escuela de Nueva York no recogen la herencia de los más radicales como Duchamp, Picabia, Tzara, Arp o Schwitters. En función de esta mutua retroalimentación, Buchloh analiza las tensiones entre vanguardia y neovanguardia sobre las deficiencias de esta recepción en el vector transatlántico. La devoción de una imagen renovada del arte contemporáneo estadounidense se ve socavada por la pérdida de una radicalidad política originaria.

El asunto se convierte en todo un tema en obras que han estudiado el cruce de recepciones mutuas entre la teoría francesa y las aplicaciones en el ámbito americano. Obras como *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, de Serge Guilbaut²³, que aborda la expansión de la conciencia política en el arte americano y el desarme ideológico que se produce en el salto Atlántico, o *French Theory*, de François Cusset²⁴, que describe las asociaciones teóricas y las filias postestructuralistas de la generación de teóricos y críticos post-greenbergianos, formarán parte de una literatura que analiza de hecho las condiciones en las que se produce este proceso de recepción. Un proceso que afecta en primera instancia a la herencia del concepto europeo de lo moderno en los Estados Unidos y a la forma en la que los nuevos teóricos norteamericanos han incorporado algunas grandes corrientes de pensamiento europeo (postestructuralismo, psicoanálisis y marxismo) a la crítica de arte. Esta reflexión sobre los cruces de caminos en la crítica cultural se encarna de modo

²³ Guilbaut, Serge, *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*. Madrid, Mondadori, 1990.

Derrida, Deleuze & Cia. y las mutaciones de la vida intelectual en Estados Unidos. Barcelona, Melusina, 2005.

²⁴ Cusset, François, *French theory: Foucault,*

ejemplar en la figura del propio Benjamin H. D. Buchloh, emigrante alemán en los Estados Unidos previo paso por el Nova Scotia College of Art and Design de Halifax, Canadá. Su conocimiento del arte alemán de postguerra y su orientación política en el nuevo contexto americano le llevará a formular una obra teórica basada en gran medida en el análisis de tales flujos del conocimiento entre Europa y Estados Unidos. La mayor parte de su obra ensayística se produce, por tanto, de hecho como una teoría de la neovanguardia basada en las cuestiones receptivas, tal como describe su recopilación de ensayos más importante: *Neovanguardia e Industria Cultural. Ensayos sobre el arte americano y europeo de 1955 a 1975*.

Uno de los problemas derivados de esta recepción es justamente que el planteamiento obliga a una aproximación episódica a las vanguardias históricas. Los teóricos de la neovanguardia seleccionan una serie de episodios históricos en el arte de la primera mitad del siglo XX para legitimar un arte de postguerra. Si Bürger se refería con "vanguardia" a dadá, constructivismo, primer surrealismo y, de modo parcial, también al futurismo y expresionismo²⁵, Buchloh recuperará el fotomontaje, el *ready*

²⁵ «El concepto de los movimientos históricos de vanguardia que aquí aplicamos se ha obtenido a partir del dadaísmo y el primer surrealismo, pero se refiere en la misma medida a la vanguardia rusa posterior a la Revolución de Octubre. Lo que tienen en común estos movimientos, aunque difieren en algunos aspectos, consiste en que no se limitan a rechazar un determinado procedimiento artístico, sino el arte de su época en

su totalidad, y por tanto, verifican una ruptura con la tradición. Sus manifestaciones extremas se dirigen especialmente contra la institución arte, tal y como se ha formado en el seno de la sociedad burguesa. Esto se aplica también al futurismo italiano y al expresionismo alemán, con algunas restricciones que podrían describirse mediante investigaciones concretas». Bürger, Peter, *Teoría de la vanguardia*. Ed. cit., p. 54.

made o la factografía²⁶ como gestos vanguardistas fundacionales. Un tratamiento similar sobre los fenómenos históricos de la vanguardia podría rastrearse en el caso de Rosalind Krauss, aunque con una atención aún más compleja a la estructura significativa del hecho artístico y con mejores fundamentos históricos.

La idea de neovanguardia en general coincide con la descripción que algunos otros autores han desplegado en torno a este período y, en particular, a propósito de la década de los sesenta. Es el caso de Thomas Crow en una obra muy ilustrativa de lo que ocurre en ese momento como es *El esplendor de los sesenta*. Según Crow, el arte en esta década se asocia con los incipientes focos de resistencia social y de lucha por los derechos de las minorías. Sugiere que la puesta en cuestión de los propios límites de lo artístico colaboraba en el cuestionamiento general de la situación política en la que se encontraban. La práctica artística se vuelve entonces contextual, y se hace necesario para su comprensión acudir al entorno histórico, social o político en el que se produce la obra²⁷. Ésta ya no tiene un valor en sí, sino que ha de ser contrastada

²⁶ La factografía se desarrolla en el contexto del productivismo soviético al hilo de los debates entre formalistas y partidarios de la teoría social en la narrativa y el cine. Literalmente, la "escritura de los hechos" se trasvasa a las artes visuales como el registro sin mediación de las imágenes de la realidad a través de las cámaras fotográficas y cinematográficas. El concepto de realidad derivado de los nuevos medios de registro de imágenes dará lugar a algunas de las más importantes teorías sobre la función del arte en el contexto del proyecto socialista. Puede

encontrarse la versión de Buchloh de este concepto en Buchloh, Benjamin H. D., «De la *faktura* a la factografía», en Buchloh, Benjamin H. D., *Formalismo e historicidad*. Ed. cit., p. 117.

²⁷ «En ese contexto, a partir de entonces, las decisiones que tomaban los artistas contribuían a plantear discusiones relacionadas tanto con principios éticos y políticos como con cuestiones fundamentales en torno a la honestidad y falsedad de la representación; las iniciativas artísticas serias se convirtieron en sustanciosas propuestas sobre la naturale-

za con su medio ambiente cultural. La personalidad del artista queda así rebajada a la fracción de un posible interlocutor del diálogo, ajeno a un contenido de verdad único o autosuficiente²⁸. También Bürger ha puesto recientemente de relieve el vínculo entre los movimientos sociales en torno a 1968 y las prácticas neovanguardistas, precisamente para matizar la diferencia sustancial con los procesos revolucionarios anteriores y para constatar su carácter burgués²⁹. Esta diferencia de partida serviría para cuestionar el calado último de la crítica institucional neovanguardista.

En cualquier caso, esta voluntad por romper los límites del ensimismamiento pictórico o gestual que había caracterizado a la generación de artistas del expresionismo abstracto parece haber generado en la historiografía una definición del momento en clave de antagonismo. El polo opuesto de la dialéctica será la subjetividad aislada del pintor expresionista que obligaría a la reedición de algunas de las estrategias

za y los límites del arte propiamente dicho». Crow, Thomas, *El esplendor de los sesenta. Arte americano y europeo en la era de la rebeldía 1955-1969*. Madrid, Akal, 2001, p. 11.

²⁸ «Los individuos destacados, como siempre, siguen siendo fundamentales para entender el cambio artístico; pero resulta imposible mantener la ficción, aunque sólo sea como hipótesis de trabajo, de que un solo artista, independientemente del talento que posea, pueda sintetizar más de una fracción del diálogo», *ibid.*, p. 12.

²⁹ «Los movimientos de protesta en contra de la Guerra de Vietnam y del Sah, el movimiento de liberación femenino y mayo de

1968 aportaron un ímpetu de aceptación a las vanguardias en los años 60 y primeros 70, de tal modo que también alentó las neovanguardias. Sin embargo, aunque empezaron por considerarse a sí mismos como revolucionarios, estos movimientos fueron finalmente movimientos burgueses de protesta; aunque su parte significativa en el cambio de las actitudes cotidianas y los comportamientos no debe ser subestimada, el hecho de que fueran de naturaleza burguesa hace de las neovanguardias una retórica sobre la ruptura extrañamente incongruente». Bürger, Peter, «On a critique of the neovanguard», *art. cit.*, p. 170.

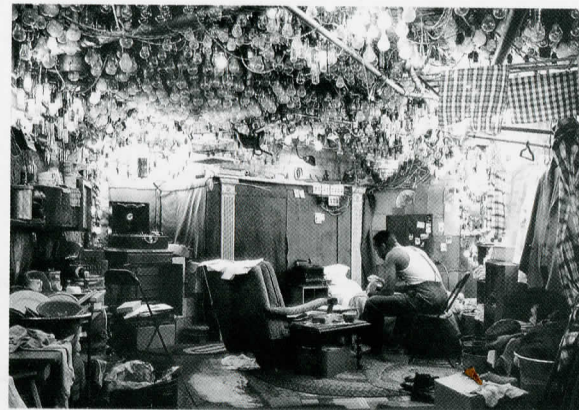
de vanguardia que, como sugiere Bürger, se habían orientado a acortar las distancias entre el arte y la praxis vital. Es en esta interpretación del arte de postguerra en la que la rehabilitación de algunos momentos de la vanguardia servirá para legitimar las nuevas prácticas de un arte que intenta politizarse en la crítica institucional. Muchas de las prácticas artísticas desde mediados de los sesenta, efectivamente, parecen extraer las consecuencias políticas de la operación que Duchamp apuntara en sus *ready mades*. Explícitamente vinculados con la etapa americana de Duchamp, algunos artistas intervienen sobre el espacio de exposición y ponen de manifiesto el marco receptivo, las condiciones en las que el público del arte contemporáneo interpreta los significados, los objetos y los acontecimientos que allí tienen lugar. Artistas como Hans Haacke, Michael Asher, Daniel Buren o Dan Graham desarrollan esos años obras en este sentido y reorientan una parte del denominado "arte de concepto" hacia la operatividad política de sus acciones.

Sin embargo, historiadores como Crow son lúcidos al detectar que en paralelo a la progresiva radicalización contextual del arte de los sesenta y setenta se da un similar aumento de la inversión y las ayudas institucionales a la creación³⁰. Los museos compran la militancia como valor estético en sí. Al estetizar la política se la desactiva. Al politizar el arte se le hace desaparecer, al tiempo que se refuerza el aparato institucional como mecanismo autosuficiente. El propio Bürger contestará a

³⁰ «El eclipse del viejo modelo heroico no produjo una disminución de la importancia y el atractivo del arte. Por el contrario, la propagación de la rebeldía y la fragmentación de las voces supusieron un impulso pa-

ra el arte más avanzado, se convirtió en objeto de deseo de individuos con dinero, empresas y grandes museos ciudadanos». Crow, Thomas, *El esplendor de los sesenta*. Ed. cit., p. 12-13.

Foster sobre el terreno de definición de una neovanguardia con una profunda crítica a la obra de Buren como muestra del fracaso de aquella crítica institucional³¹. Al paradigma *October* se le contraponen otras lecturas entre algunos de los más destacados teóricos e historiadores del arte contemporáneo. Así, Peter Bürger responde a Foster y Buchloh en su ensayo para el catálogo de la exposición *Jeff Wall. Photographs*³², publicado en 2003.



Jeff Wall, *After "Invisible Man" by Ralph Ellison. The Prologue*, 1999-2000 (transparencia en caja retriluminada de 177 x 250 cm.).

³¹ Bürger, Peter, «On a critique of the neo-avantgarde», *art. cit.*

³² *Ibid.*, p. 158 ss.



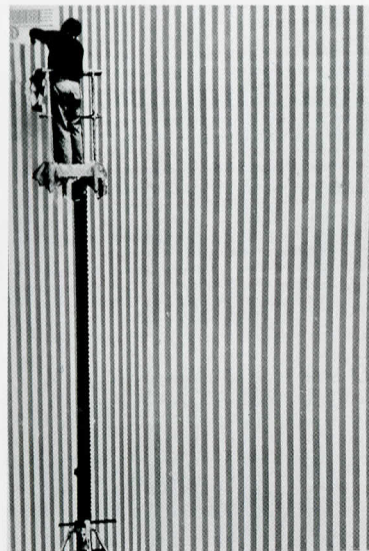
Jeff Wall, *Milk*, 1984 (transparencia en caja retroiluminada de 187 x 229 cm.).

Efectivamente, en su texto «Sobre una crítica de la neovanguardia», Bürger revisa los planteamientos de Hal Foster desmontando los supuestos vínculos argumentados en *El retorno de lo real*. Después de concluir la imposibilidad de una auténtica continuación del minimalismo con los presupuestos vanguardistas, Bürger lanza una crítica decidida a los planteamientos supuestamente contrainstitucionales de Buren y otros artistas de lo que Foster había denominado segundas neovanguardias. Artistas éstos que finalmente son amparados y documentados por la propia institución en la que tienen lugar sus intervenciones. El ensayo de Bürger resulta demoledor en el desmontaje de la supuesta capacidad crítica de los *Affichages sauvages* en tanto que crítica al espacio galerístico, así como en el aparato textual con el que el propio artista acompaña su obra y que discursivamente hablará de la supresión del autor como una pretensión típicamente neovanguardista.

El caso de Buren bajo el signo de la crítica institucional será utilizado en el paradigma *October* de modo habitual, de modo que, para Bürger, se trata de un caso más del descrédito de la neovanguardia. El problema fundamental residirá para Bürger en el hecho de que son incompatibles las circunstancias históricas de la revolución de octubre y las de mayo del 68:

El intento de reinterpretar el fracaso de las vanguardias históricas como un éxito de la neovanguardia fue condenado finalmente porque los acontecimientos de mayo de 1968 no fueron equivalentes a los de la Revolución de Octubre y porque la crítica institucional de Buren es, por tanto, completamente diferente del ataque de las vanguardias históricas sobre el arte como institución. Críticos como Buchloh rechazan comprender que el principal cambio social que las vanguardias históricas pensaron y pusieron en marcha no tuvo lugar y que ésta es la razón por la

que la crítica institucional de la neovanguardia ha devenido inevitablemente una crítica del mundo del arte del cual al mismo tiempo depende³³.



Daniel Buren, *Affichage sauvage*, París, abril de 1968.
Intervención en el espacio público con pegada de carteles no autorizada.

³³ *Ibid.*, p. 169.

Desde su posición de reconocido discípulo de Adorno, Bürger desacredita la aplicación de los conceptos neomarxistas de Buchloh recordando que en la época de la formulación de los conceptos sobre la neovanguardia sus lecturas del maestro de Frankfurt eran todavía demasiado recientes. Los autores del paradigma *October* han establecido sin duda las bases teóricas de un cierto concepto de la llamada postmodernidad crítica. Es decir, en su genealogía de las vanguardias históricas a las neovanguardias de postguerra, radicaban los planteamientos sobre los que de modo prescriptivo debían discurrir las prácticas postmodernas. De algún modo sancionaban un determinado modelo de postmodernidad que sólo muy anecdóticamente ha sido realizado. En este punto, concebidos como formación discursiva en su conjunto, los autores del paradigma *October* revelan sus más íntimas contradicciones en la dialéctica con la institución arte, tal como han puesto de relieve autores como Thomas Crow. En su obra *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano* encontramos un capítulo titulado «El retorno de Hank Herron: La abstracción simulada y la economía de servicios en el arte», donde se analiza el papel de algunos de los artistas que durante los ochenta habían sido aplaudidos en *October* como dignos continuadores postmodernos de la neovanguardia. Es el caso de Sherry Levine, Philip Taaffe, Peter Halley, o, tiempo antes a modo de anticipo, la obra de Elaine Sturtevant...



Elaine Sturtevant, *Flowers (after Warhol)*, 1967.

Estos artistas, que han sido considerados “simulacionistas” o “apropiacionistas”, basaban su obra de los primeros ochenta (Crow destaca las evoluciones posteriores fuera de las ortodoxias teóricas) en un juego de referencias a otros autores, haciendo explícita la apropiación literal de las imágenes fetiche del arte en las décadas anteriores. Es el caso de las refotografías de Levine sobre imágenes clásicas de Walker Evans.



Sherrie Levine, *After Walker Evans*, 1981.

La lectura de Crow de una contraformalización en los ochenta se basa en la idea de que los artistas de esa década no hicieron sino llevar hasta sus últimas consecuencias aspectos enunciados por Greenberg en el apogeo del modernismo. Tales planteamientos postulaban una posibilidad de emancipación del arte de las leyes de

instrumentalización del mercado a partir del refuerzo de su autonomía y pureza frente a las narrativas e iconografías ambientales³⁴. Frente a ello, el llamado “arte de simulación” afirmaría su debilidad liberando los significantes de sus condiciones de representación significativa. Esta liberación propiciaba una nueva proliferación de significantes libres, ámbitos de referencia cuya única función se resolvía en el gesto (en cierto grado duchampiano) de una descontextualización, y permitía un inagotable reciclaje, «interminable reaparición y reempaquetado» de esos materiales³⁵.

Paradójicamente, Crow plantea esta situación en la que se enlazan las prácticas aparentemente más puras de la neovanguardia con las hibridaciones postmodernas de los ochenta, como una inversión de la idea de formalismo greenbergiano, lo que puede ser la otra cara del problema, y no tanto su negación. En términos ideológicos se puede entender como un antagonismo de los conceptos formalistas sobre el hecho artístico, pero en términos pragmáticos la negación no es tal: es más bien una inversión

³⁴ «En 1939, Clement Greenberg, entonces en la cumbre de su capacidad como teórico, si no como crítico visual, argumentaba que un arte resueltamente fundado en los problemas generados por su propio medio particular sería capaz de escapar a la explotación por el comercio o a la aterradora política de masas de la época. Mediante el sacrificio de toda narrativa y, eventualmente, de todo tipo de figuración, sostenía, las artes visuales resultarían fortalecidas en las áreas que seguían siendo exclusivamente suyas». Crow, Thomas, *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*. Madrid, Akal, 2002, p. 82.

³⁵ «El nuevo arte de la simulación tomó este argumento y lo puso cabeza abajo: el arte sobrevivirá precisamente porque se halla débil. La debilidad fue la cualidad tanto del reduccionismo de los años sesenta como de los ataques de los artistas conceptuales a la sacralidad del objeto. Así debilitado, el arte de la última modernidad había sido liberado de su propia historia y quedaba a disposición de todos, como los significantes, también liberados, de los anuncios publicitarios y el entretenimiento comercial, para su interminable reaparición y reempaquetado», *ibid.*, p. 82-83.

del problema mediante una estrategia de oposición basada en el propio conocimiento del hecho artístico. Las obras, en definitiva, no funcionan sólo a la contra, sino en relación al fondo de la tradición moderna. Las obras de Sherry Levine son profundamente cultas, necesitan de la complicidad en el conocimiento de los significantes artísticos. La mayoría de las propuestas derivadas de este planteamiento responden a una hermética autorreferencia al hecho artístico en sí, y lejos de poder considerarse una crítica desde fuera, refuerzan los fundamentos de las disciplinas de la historia y la crítica, precisamente en su disociación o en su complementariedad. La historia del arte, como memoria de las evoluciones y las consolidaciones de los conceptos en la valoración y descripción de las obras, actúa intensificando la idea de un estancamiento de categorías estéticas que hay que remover. La crítica, como disciplina de los límites, actúa infiltrando contenidos teóricos orientados a la superación de los términos consolidados.

Pero, el planteamiento de Crow pone de manifiesto, en primer lugar, la conjunción de discursos que configuran un paradigma teórico concretado en la actividad editorial de *October* y que son considerados los «pioneros del posmodernismo crítico de los años setenta»³⁶. Sobre la terminología del estructuralismo francés y la semiótica Crow identifica una concepción de la cultura basada en la interrelación de los significantes cuya significancia y sentido vendría aportada por las condiciones efectivas de su

³⁶ «Este hecho planteaba particulares dificultades a ciertos autores que escribían sobre arte, concretamente aquellos que habían sido pioneros del posmodernismo crítico de los años setenta. A la vista de las prácticas artísticas antiformalistas que habían impugado la hegemonía de los objetos autóno-

mos en los materiales tradicionales, este grupo —congregado en Nueva York en torno a la revista *October*— había retado a las instituciones, las ideologías y las tendencias de género que habían enmarcado la mirada moderna», *ibid.*

recepción³⁷. Crow, sin embargo, parte de la idea de que en las aproximaciones de origen marxista de algunos de estos autores hay un error de partida sobre la evaluación de la obra bajo la óptica del fetiche-mercancía. En realidad, el aparato socioeconómico del arte llega a parecerse más a una nueva economía de servicios metafóricamente representada por el ingenio software de autorreferencialidad que los apropiacionistas ya gestionaban³⁸.

Sin embargo, parece cada vez más claro que, cuando se libró la última batalla, buena parte de la práctica avanzada de los últimos años sesenta y los posteriores –tanto en el arte como en la crítica– estaba paralizada por su antipatía hacia lo moderno, y no había entendido bien lo que estaba en juego en la batalla antes de iniciarse. El entusiasmo subversivo de este período era eventualmente socavado por la ceguera para aquello en que la economía determinante de su práctica se estaba realmente convirtiendo. El marco proporcionado por la semiótica y el posestructuralismo iba a aportar un método más limpio, más moderno a la crítica marxiana del fetiche de la mercancía, para uso de todos los artistas y críticos (o la mayoría de ellos) que eran marxistas en este exclusivo sentido. Pero este matrimonio teórico de lo viejo y lo nuevo encerraba un error básico respecto a la naturaleza del mercado contemporáneo del arte, derivado de la confusión de dos sectores muy distintos³⁹.

³⁷ «Tomaron su vocabulario en gran parte de la tradición estructuralista y semiótica francesa y su interpretación de la cultura, en la que el significado fundamental de una obra era reinsertado en sistemas inmateriales de signos. La referencia al mundo o a la experiencia interior del creador había que entenderla como un efecto secundario del funcionamiento de códigos socialmente determinados que escapan a la conciencia intros-

pectiva –códigos en los que el intercambio de signos es su propia justificación», *ibid.*

³⁸ «Para entender cómo el arte anti-mercancía ayudó a consolidarse a un aparato comercial de distribución, es esencial comprender que el mercado del arte contemporáneo [...] constituye, en gran medida, una economía de servicios más que de bienes», *ibid.*, p. 87.

³⁹ *Ibid.*, p. 86.

Lo que Crow sugiere es justamente que en el entorno teórico del postestructuralismo americano se confunde el mercado del arte “moderno” y el postmoderno. El moderno, en el que se venden obras de Van Gogh, Picasso o Jasper Johns funcionaría como un mercado de antigüedades cuyos criterios de valoración y circulación se basan efectivamente en un capitalismo fetichista como artículo de lujo pero que, paradójicamente, por su asiento en figuras de autoridad aparece blindado a la crítica. El postmoderno tiene una dinámica completamente diferente y funciona como una economía de servicios o como una industria del espectáculo. Es por tanto el sistema-soporte de los nuevos eventos artísticos el que genera un nuevo circuito económico que sostiene una actividad artística en el que palidecen los beneficios por la adquisición de obra frente a las instancias de mediación⁴⁰. Esta situación propicia un cambio no sólo en la concepción diseminada de lo artístico, sino también en la especificidad de la crítica de arte. La situación derivada de una hostilidad hacia principios modernos hace de los ochenta un momento en el que los simuladores y replicantes ganan la partida legitimados por construcciones teóricas poco aplicables.

La importancia del momento histórico que se describe en la neovanguardia, a medio camino entre las postrimerías de lo moderno y los orígenes de lo postmoderno,

⁴⁰ «La continua circulación de información y servicios en el mundo del arte se ha convertido en una fuente primaria del beneficio en sí. Si alguien tratara de calcular el volumen monetario que circula a través del sistema-soporte –donaciones a museos, proyectos de construcciones, viajes y turismo, publicaciones, sueldos y comisiones a conservadores y

consultores, adquisiciones de propiedades en distritos pródigos en galerías, portes y sectores– las sumas actualmente manejadas en las compras de obras de arte contemporáneo resultarían pequeñas en comparación», *ibid.*, p. 88.

queda de manifiesto precisamente en esta condición transicional. Indudablemente, el debate en torno a las neovanguardias y a la posibilidad de recuperación de una determinada función artística afecta a muy diversos planos de discurso. Por un lado, como se desprende de las últimas consideraciones de Bürger sobre la neovanguardia, es toda una interpretación de la historia, de modo que se explica cómo se producen los fenómenos artísticos en relación a obras del pasado, pero también cómo operan los distintos contextos históricos en la definición de esos fenómenos. Por otro lado, afecta a la génesis de las nuevas propuestas y por tanto a la redefinición de las prácticas artísticas después de las experiencias de principios de siglo XX en los comienzos del XXI. La pregunta acerca de la función política del arte está igualmente alojada en las polémicas que se han derivado de la definición del concepto.

Todas estas cuestiones nos recuerdan que gran parte de los problemas planteados en el siglo XX no han sido resueltos, a menos que se confíe en el errático y complejo devenir de las décadas de los ochenta y noventa, un escenario que sin duda desborda los reduccionismos apropiacionistas y las limitadas posibilidades de continuidad de las experiencias más radicales del arte de la postguerra. En cualquiera de los casos la revisión histórica del siglo XX pasa necesariamente por el desmontaje de esta transición clave en su segunda mitad, y parece indispensable para entender lo que ocurra en el siglo XXI. La cuestión de la neovanguardia se perfila así como algo más que un problema de etiquetas historicistas o de paradojas del tiempo para configurar nuestro escenario actual y el horizonte desde el que pensamos el arte de hoy.