

"LA ÚNICA CULTURA VIVA DE LA QUE DISPONEMOS HOY": ARTE MODERNO Y RETÓRICA MORAL

Artículo de reflexión

INVESTIGACIÓN

Guillermo Vanegas Flórez

cadavezpeor@gmail.com
Universidad Nacional de Colombia

Psicólogo. Actualmente se encuentra realizando la Maestría en Historia del Arte, la Arquitectura y la Ciudad en la Universidad Nacional de Colombia. Es profesor de la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Colombia (Bogotá) y del Departamento de Arte de la Universidad de los Andes.

"The only living culture we count on today":

Modern art and moral rhetoric /

Guillermo Vanegas Flórez

ABSTRACT

From its beginning, modern art has become a cultural expression widely theorised by critics and specialists. In most of these reflections there has been an imposition of an idea that centres its virtues in the supposedly "possession" of a certain autonomy related to the cultural field. Nonetheless, and in spite of the attempts to understand modern art as a symbolic process unattached from its immediate social context, the same intellectuals who supported that idea are the ones who finally yielded it to a high degree of moralisation, conceiving it as a vehicle of cultural redemption.

KEY WORDS

Modern art, Alfred Barr, Clement Greenberg, Hans Robert Jauss, Museum of Modern Art, New York.

RESUMEN

Desde su aparición, el arte moderno ha sido una manifestación cultural ampliamente teorizada por críticos y especialistas contemporáneos. En la mayor parte de estas reflexiones que acompañaron a la aparición de este tipo de producción artística, se ha impuesto una idea que radica sus virtudes en la supuesta "posesión" de cierta autonomía relativa en el campo cultural. Sin embargo, y a pesar de los intentos por comprenderlo como un proceso simbólico desligado de su contexto social inmediato, han sido los mismos pensadores que lo apoyaron quienes terminaron sometiéndolo a un fuerte grado de moralización, al concebirlo como un vehículo de redención cultural.

PALABRAS CLAVE

Arte moderno, Alfred Barr, Clement Greenberg, Hans Robert Jauss, Museo de Arte Moderno de Nueva York.

Introducción

Para ampliar y relativizar las ideas que expreso aquí, considero que los lectores no deberían omitir la lectura del cuestionado, pero imprescindible e impresionante, libro de Serge Guilbaut: *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno* (1990). De llegar a hacerlo, muchos percibirán casi una transcripción conceptual entre la reflexión que trato de presentar y los argumentos del investigador francés. A ellos les ofrezco mis más sinceras disculpas.

Para quienes me brinden su indulgencia, les informo que mi interés al redactar este documento consistió en ampliar una idea que en la obra de Guilbaut está oculta tras la poderosa presencia del Departamento de Estado de los Estados Unidos. Además de ese componente político —ineludible para comprender el nivel de éxito logrado en la exportación de la idea de arte moderno desde Europa hacia ese país, su metamorfosis en el expresionismo abstracto y su posterior internacionalización—, creí necesario hacer un extenso comentario que amarrara teóricamente ese proceso, volviendo a dos de sus fuentes primordiales: el crítico de arte Clement Greenberg y el director del Museo de Arte Moderno de Nueva York, Alfred Barr. Mi pretensión, entonces, fue la de localizar en cierta medida el componente epistemológico de la retórica de algunos textos firmados por Greenberg y Barr, donde ambos autores justificaban su defensa del arte moderno y su comprensión de la influencia que esta práctica tendría en diferentes escenarios nacionales. En otras palabras, traté de darle forma a la amplísima expansión de una actividad fuertemente reducida a un ámbito parroquial, como es —creo— un campo artístico, a fin de comprender mejor su impulso inicial. Espero haberlo logrado (y ser comprensible).

El arte (moderno) como instrumento de crecimiento espiritual

La cercanía que existe entre el fundamentalismo estético de Clement Greenberg y la beligerancia del reclamo por una autonomía de la práctica artística en el afianzamiento del modernismo a partir de la década de 1940, es un fenómeno que Arthur Danto explora

en su texto “El modernismo y la crítica del arte puro” (1999: 79, 94). Según el autor, a través de este análisis puede equipararse la actitud de Greenberg¹ al abordar algunas experiencias artísticas para las cuales creía necesario “mover la narrativa hacia un nuevo nivel, donde el problema era redefinir el arte” (Danto, 1999: 84). En este sentido, el procedimiento que inaugurara Clement Greenberg junto con otros críticos e historiadores², buscaba ejemplificar la autorreflexión presente en la actividad pictórica, construyendo una “historia de purgación o purificación genérica, del desembarazarse del arte de cualquier cosa que no le [fu]era esencial”. Dejando de lado las repercusiones que esa posición pudiera tener en el ámbito de la política —sobre las que Arthur Danto no deja de llamar la atención³, es posible notar que la literatura crítica producida por Clement Greenberg permitió la consolidación de una plataforma institucional que visibilizara (y adecuara socialmente) la pintura que defendió. En este sentido, al referirse al expresionismo abstracto, el crítico forjó un argumento que promovía una pintura en la que se excluían elementos procedentes de otras disciplinas artísticas para imponer nuevas modalidades de producción, intentando demostrar un trayecto evolutivo que comenzaba en el trabajo de los pintores postimpresionistas y terminaba en la Escuela de Nueva York hacia 1940⁴.

1 Como su exigencia de la práctica de un “arte puro”, mediante la condena al empleo de recursos provenientes de artes distintos al de la pintura, y sus ataques contra aquellos pintores que introdujeran algún atisbo de figuración en sus obras.

2 Sobre el aspecto de la producción de una teoría simultánea a la institucionalización del expresionismo abstracto estadounidense, Anna María Guasch comenta: “los críticos desempeñaron [...] un papel muy importante: Clement Greenberg que escribía en las páginas de *The Nation* y *Partisan Review*; Thomas B. Hess, redactor jefe de *Art News*, el verdadero “diario de familia” de la Escuela de Nueva York; Harold Rosenberg y el historiador de arte y gran erudito Meyer Shapiro, fueron de vital importancia para evidenciar las afinidades plásticas, conceptuales e ideológicas de los artistas neoyorkinos víctimas a la vez que verdugos de la Guerra Fría”. Véase Guasch (1997: 23).

3 Por ello, a continuación destaca que “es difícil no escuchar los ecos políticos de esas nociones de pureza y purga [...] esos ecos todavía resuenan y atraviesan los campos tormentosos de las luchas nacionalistas...” (Danto, 1999: 87).

4 “Si el término ‘expresionismo abstracto’ tiene alguna justificación real, ésta es que algunos pintores comenzaron a preocuparse por el expresionismo alemán, ruso o judío cuando se sintieron incómodos con el cubismo y lo francés en general. Pero lo cierto es que todos

El aporte de Danto en esta indagación consiste en permitirnos apreciar el fenómeno de la institucionalización de una actividad percibida habitualmente como transgresora. Su reflexión sobre el modo en que el arte moderno fue adquiriendo una carta de ciudadanía artística “pura”, no sólo resulta útil para comprender la pintura contemporánea avalada por Greenberg, sino también la existencia misma de algunas organizaciones conformadas para exhibir esa clase de arte. Además del reforzamiento de un dogma que interpretara la pintura estadounidense aparecida luego de la segunda postguerra (y de hecho gran parte de la pintura producida en la cultura occidental), también se confeccionó un discurso que amplió la brecha entre el especialista y el público, a través de su institucionalización (Danto, 1999: 93). En un principio, este proceso debía funcionar a nivel teórico, de ahí que Danto proyecte una imagen de Clement Greenberg como crítico que constituye un sistema filosófico para defender una práctica pictórica, y como historiador que utiliza su sistema para darles cabida a las manifestaciones que avala, localizándolas deliberadamente dentro del relato mayor de la Historia del arte occidental.

A otro nivel, la intervención de Greenberg funcionó también para integrar socialmente al arte moderno más vanguardista. Así como apeló tanto al ataque directo contra aquellos que habrían permitido el auge de unas formas de representación con las que no estaba de acuerdo (como en el caso de su artículo “Vanguardia y *kitsch*”, Greenberg, 2002b), el crítico no dudaba en interpelar a los artistas en quienes percibiera rastros de “agotamiento creativo” o “claudicación”⁵. Su retórica siempre estuvo enfocada hacia la defensa de un modo de expresión que él consideraba, por lo menos, universal. De ahí que hiciera infinitas variaciones en torno a la idea de que “[Jackson Pollock, Willem de

ellos partieron del arte francés y tomaron de él su instinto estilístico; y fue también de lo francés de donde consiguieron sus ideas más claras sobre cómo *sentir* un arte ambicioso e importante” (Greenberg, 2002a: 238).

⁵ En 1964, Greenberg se refirió a la crisis del arte abstracto, en los siguientes términos: “la abstracción pictórica ha colapsado no porque se haya disipado en la pérdida de forma, sino porque su segunda generación de pintores ha producido ejemplos del arte más amanerado, imitativo, desinspirado y repetitivo de nuestra tradición”. Véase Greenberg (1993a: 180).

Kooning y Arshile Gorky] representan, en mi opinión, el esfuerzo más genuino y comprometido por imponer un orden cubista —el único orden posible para la pintura más ambiciosa de nuestro tiempo—, sobre la experiencia del mundo postcubista, post-1930” (Greenberg, 1993b: 62).

Nuestros museos “¿se han mantenido a la par con la actitud progresista de nuestros coleccionistas, críticos y público en general?”⁶

Para entender la interpretación del arte moderno que hiciera Clement Greenberg, como una manera de institucionalizar una práctica artística particular en un entorno geográfico e histórico definido, es necesario acercarse a las reflexiones de Hans Robert Jauss en torno al fenómeno de la emancipación del arte de su componente social y a las consecuencias desencadenadas por la asunción de esa exigencia. En este sentido, consideramos posible cruzar la mirada de Jauss con la anatematización del *kitsch* por parte de Greenberg, a fin de percibir mejor la influencia de este tipo de posicionamientos, evidentemente teóricos, en el impulso de iniciativas evidentemente institucionales, como la creación del Museo de Arte Moderno de Nueva York. Para las intenciones de este artículo, esta entidad puede reconocerse (a pesar de los múltiples ataques que debió enfrentar durante las décadas de 1940 y 1950), como el lugar donde se materializaron casi por primera vez muchas de las prescripciones greenbergianas sobre la labor del artista y su función en la sociedad contemporánea.

En su “Revisión del coloquio *Arte social y arte industrial*”, realizado en Munich en 1987, Hans Robert Jauss indica que, a partir del siglo XVIII y hasta aproximadamente comienzos del siglo XX, el arte debía validarse como una esfera de actividad autónoma, incorporando una trama teórica capaz de dotarla de un semblante que la articulara con la cultura de la época. Según Jauss, en ese momento y

⁶ Alfred Barr (1989: 81). Este artículo fue publicado originalmente en la revista *Vogue* de octubre de 1929.

después de que el arte perdió su valor universal y paradigmático en la historia de la emancipación de la humanidad, aparecen, en tanto que etapas progresivas de su desaparición, las teorías estéticas particulares del *arte social* y del *arte por el arte*, que compiten entre sí y también con el *arte industrial*, que triunfa en torno a los años de las exposiciones universales. (Jauss, 1995: 139)

Desde esta perspectiva —y poniendo los términos a favor de la retórica de Clement Greenberg—, podría decirse que la búsqueda de la obtención de una autonomía relativa resultaba exitosa para el arte, en la medida que resolviera correctamente la ecuación *arte-vida*, permitiendo la impugnación de aquellos referentes externos que pudieran contaminar su práctica al convertirla en un ejercicio de propaganda ideológica. Dice Jauss que renunciando a tener “todo efecto social, se había separado el reino de la apariencia bella de la praxis de la vida ciudadana” (1995: 135)⁷. No obstante este triunfo para los defensores del “arte por el arte”, muy pronto surgió el efecto contrario de implantar una forma de dependencia imprevista. Según Jauss, en este punto había quedado sin resolver el problema de “eliminar la separación de lo estético y lo real mediante una superación revolucionaria del arte en la praxis de la vida” (1995). Para el autor, esta situación vino a desencadenarse en el momento que los artistas “tuvieron que afrontar la concurrencia del tormentoso desarrollo de la industrialización y la democratización” (Jauss, 1995: 135-136) dentro de su obra, como elementos integrantes de un clima social en medio del cual se vieron inmersos. En este sentido, el triunfo de la autonomía artística se articulaba en torno a una singularización de las artes, cuya conclusión ya no debería percibirse como una batalla victoriosa, sino como un lento proceso de desgaste: “precisamente el siglo XIX es la época en la que, tras la singularización de las historias en una historia, de las bellas artes en un arte autónomo, esa lograda autodeterminación impulsó de nuevo una radical separación de las artes” (Citado en Jauss, 1995: 136).

Esta separación funcionó entonces como contrapartida del afán por determinarse autónomamente que perseguían estos artistas. A pesar de que aparentemente

se trataba de un triunfo, el hecho de que la idea de un arte autónomo resultara operativa significó también una derrota: “con su elevación a la autonomía, [el arte] no sólo ha reivindicado la *jurisdicción* de la opinión pública ‘donde termina el territorio de las leyes mundanas’ [...], sino que también ha discutido a la religión el privilegio de juzgar sobre moral y costumbres” (Jauss, 1995: 137). En otras palabras, cuando el arte pareció alcanzar su independencia, debió asumir unas banderas que original —y aparentemente—, le resultaban ajenas (en la inspiración de sus reclamos de soberanía estética, técnica y formal). Es decir que, en medio de la civilización moderna, este arte debió contradecir “las ilusiones del progreso indefinido”, denunciar “la amenaza que la técnica independizada constituye sobre el hombre” y “humanizar mediante la belleza el materialismo del desarrollo industrial” (Jauss, 1995: 137-138).

Teniendo en cuenta que el análisis de Jauss ubica temporalmente la lucha por la autonomía del arte entre los siglos XVIII y XX, no dejan de resultar interesantes los paralelos que podrían trazarse entre el edificio teórico construido por Clement Greenberg a partir de la década de 1930, y sus repercusiones en la configuración de la comprensión institucional que se puso en marcha respecto al arte moderno. Si se evalúa la categorización de Jauss con relación a los nuevos flancos que el trabajo artístico debía enfrentar —su lucha contra las lacras del progreso y el avance deshumanizador de la técnica—, y se la compara con algunas de las aseveraciones del crítico estadounidense, es posible establecer un paralelo entre postulados originalmente distintos, aunque basados en la percepción del mismo fenómeno: la obtención de la autonomía artística.

En primer lugar, para contradecir “las ilusiones del progreso indefinido”, puede citarse la denuncia planteada por Greenberg en “Vanguardia y kitsch”, al mencionar una fase de decadencia a la que la sociedad contemporánea se veía enfrentada tras la aparición de nuevas formas de consumo cultural. Según él,

una sociedad que en el transcurso de su desarrollo es cada vez más incapaz de justificar la inevitabilidad de sus formas particulares rompe las ideas aceptadas de las que necesariamente dependen artistas y escritores para comunicarse con sus

⁷ Véase también la nota 2 de este mismo artículo.

públicos. Se cuestionan todas las verdades de la religión, la autoridad, la tradición, el estilo, y el escritor o el artista ya no es capaz de calcular la respuesta de su público a los símbolos y referencias con que trabaja. (Greenberg, 2002b: 16)

En ausencia de paradigmas sólidos que marcaran un rumbo, y frente a una sobreproducción de imágenes inicialmente ubicadas por fuera de los feudos del denominado “arte culto”, Greenberg buscaba resolver la cuestión prescribiendo el repliegue de los artistas de vanguardia de la arena de la discusión pública, dando por seguro que “la vanguardia, en cuanto consiguió ‘distanciarse’ de la sociedad, viró y procedió a repudiar la política” (2002b). A pesar de que la evidencia material demuestre que una de las promesas rotas con mayor frecuencia por las ideologías políticas es la de que el progreso material significará crecimiento espiritual, puede comprenderse por qué para el crítico era evidente que “retirándose totalmente de lo público, el poeta o el artista de vanguardia buscaba mantener el alto nivel de su arte estrechándolo y elevándolo a la expresión de un absoluto en el que se resolverían, o se marginarían, todas las relatividades y contradicciones” (Greenberg, 2002b). Sin embargo, esto no justifica su adscripción exclusiva a un modo de hacer arte: “aparecen —dice Greenberg—, el ‘arte por el arte’ y la ‘poesía pura’, y tema o contenido se convierten en algo de lo que huir como la peste” (2002b). Esta contradicción demuestra que, a pesar de despreciar la política mundana, no resultaba posible abandonar definitivamente el ideal de darle expresión a un espíritu progresista.

En palabras de Greenberg, el repliegue del debate político debería significar una concentración de fuerzas destinadas a preservar la cultura, llevando a la vanguardia a “encontrar un camino a lo largo del cual fuese posible mantener *en movimiento* la cultura en medio de la confusión ideológica y la violencia” (2002b). Por supuesto que este movimiento hacia adentro tenía una clara intención de dignificar la producción del artista, buscando —a través del aislamiento y la reflexión concentrada—, ser equivalente a un genio creador. Aquí es, precisamente, donde el proselitismo formalista se revela con vehemencia: “en efecto, el poeta o el artista de vanguardia intenta imitar a Dios creando algo que sea válido exclusivamente

por sí mismo, de la misma manera que la naturaleza es válida...” (Greenberg, 2002b). Al equiparar la producción de arte con cierta perfección “divina” de la naturaleza, uno de los resultados podría ser el de configurar al artista como un sujeto absurdamente convencido de que su rol social es mucho más significativo que el de un simple proletario intelectual.

En segunda instancia, y con relación a la denuncia que identifica Jausse ante “la amenaza que la técnica independizada constituye sobre el hombre”, la retórica de Greenberg no dejaba lugar a dudas sobre sus pretensiones humanistas. Según él, “donde hay una vanguardia generalmente encontramos también una retaguardia” (2002b); es decir que donde pudieran existir artistas émulos de Dios —según el modelo mencionado anteriormente—, también podrían medrar productores culturales no tan cercanos a la divinidad. Para Greenberg, uno de los productos generados por esta comunidad pagana era el *kitsch*, cuyo origen se daba al amparo de una revolución industrial que democratizó el acceso a la comprensión de la cultura: “el *kitsch* es un producto de la revolución industrial que urbanizó las masas de Europa Occidental y Norteamérica, y estableció lo que se denomina alfabetizad[sic] universal” (2002b).

Este proceso afectaba gravemente los procesos de creación artística y, si, por ejemplo, el público potencial del *kitsch* podía ampliarse masivamente a través de la diversificación e incremento en las posibilidades de acceso cultural, no sucedía lo mismo con el nivel de abstracción intelectual con que éste contaba. Ante este fenómeno, Greenberg expresaba su horror: las masas urbanizadas “descubrieron una nueva capacidad de aburrirse” y para paliar su disgusto presionaron “sobre la sociedad para que les proporcionara el tipo de cultura adecuado a su propio consumo” (2002b). La respuesta que la sociedad les brindó fue un producto que extraía la “sangre vital, por decirlo así”, de la historia de las imágenes. La alienación cultural que inducía una sociedad mecanizada e industrializada sobre sus sujetos se veía reflejada en el carácter serializado y estandarizado de las imágenes propias del *kitsch*: “los medios del industrialismo desplazan a las artesanías”, sin dejar lugar para el *buen arte* (Greenberg, 2002b).

Finalmente, para mencionar el intento de “humanizar mediante la belleza el materialismo del desarrollo industrial”, es posible detectar a través de las victorias estéticas de la vanguardia cómo Greenberg articulaba un llamado de auxilio, cuya única respuesta eficaz sólo podría provenir de la abstracción. El crítico comentaba que la esencia del buen arte moderno no correspondía a la imitación de la naturaleza (a pesar de la metáfora naturalista ya mencionada), pues veía en ello el efecto de un hechizo que se garantizaba en la mimesis. Por el contrario, para él “el arte se convierte en algo demasiado bueno para que lo aprecie cualquiera, en cuanto la realidad que imita deja de corresponder, ni siquiera aproximadamente, a la realidad que cualquiera puede reconocer” (2002b); es decir que, al contrario del *kitsch*, la satisfacción del espectador no podría consistir únicamente en la apreciación de una imitación lograda y fácilmente identificable en la naturaleza.

No hay que dejar de indicar aquí que entre los elementos que quedaron excluidos podría contarse una amplia masa de consumidores. Ahora bien, autores como Picasso, Braque y Mondrian podían ser entronizados como la vanguardia correcta, por cuanto utilizaron “como fuente principal de inspiración el medio en que trabajan. El interés de su arte parece radicar ante todo en su preocupación pura por la invención y disposición de espacios, superficies, contornos, colores, etc., hasta llegar a la exclusión de todo lo que no esté necesariamente involucrado en esos valores” (Greenberg, 2002b). De ahí que su lucha y su justificación teórica fuera la *única* respuesta ante la crisis de la sociedad contemporánea: “hoy no existe otro medio posible para crear arte y literatura de orden superior”, diría Greenberg (2002b).

Catedrales modernas

En medio de esta trama discursiva, cabe preguntar dónde quedaba el espacio suficiente para la aparición y crecimiento de unas instituciones que estimularan y difundieran un tipo de arte y artistas que su más representativo defensor había definido como la “única cultura viva de que disponemos hoy”. En la introducción que hace a la recopilación de escritos de Alfred Barr, Irving Sandler cuenta que hacia 1978 Carol Duncan y Alan Wallach escribieron un artículo para la revista

Marxist Perspectives, donde condenaban al Museo de Arte Moderno de Nueva York como una institución que imponía de forma autoritaria el ideal estético del expresionismo abstracto. Según Sandler, desde el enfoque de estos autores,

el Museo adoptó el propósito de establecer el individualismo y la “independencia estética” como los objetivos hacia los que había ido avanzando el arte moderno. Comparaban al museo con las grandes catedrales del pasado, considerándolas como edificios “que reafirman el poder y la autoridad social de una clase privilegiada” y como instrumentos del “dominio de clases”. La disposición de las galerías del Museo de Arte Moderno dirigía al espectador, cual estaciones de un viacrucis, hacia el altar principal del expresionismo abstracto. (Citados en Sandler, 1989: 47)⁸

⁸ Sin embargo, el autor intenta matizar esta afirmación, documentando ampliamente la forma en que Alfred Barr asumió la defensa de su labor contra constantes intervenciones políticas y administrativas. En este sentido, destaca el hecho de que debiera resolver cada cierto tiempo los problemas planteados por sujetos adscritos a la planta directiva del Museo, quienes actuaban como “directores de museo frustrados” que buscaban participar en el montaje y contenido de algunas exposiciones.

Por otra parte, cuando el presidente Harry Truman y el senador George Dondero atacaron al arte moderno en masa, calificándolo de comunista, o incluso cuando el director del Instituto de Arte Moderno de Boston, James S. Plaut, dirigió sus cuestionamientos contra el Museo en particular, el mismo Barr se vio obligado a intervenir, indicando que “admirar el arte moderno de hace 35 años y atacar el arte de hoy revela una embarazosa esclerosis. Se me antoja una impertinencia el ‘imponer’ a los artistas. Tal declaración de principios, incluso sin considerar tópicos e hipocresías, resulta una confesión de miedo e incompetencia; no aclara de qué modo se llevarían a cabo esas resoluciones de autojustificación a lo largo de un programa práctico que se distinguiera aun superficialmente del pasado...”.

Finalmente, respecto a las acusaciones que se le dirigieron a Barr de cumplir con un programa formalista en su plan de exposiciones, Sandler ratifica que “[Barr] no era [formalista] en el sentido con que se ha empleado el término a partir de los años sesenta, esto es, tal y como lo interpretaba el crítico Clement Greenberg, quien afirmaba que cada una de las artes progresaba hacia la ‘pureza’ y se ocupaba de aquello que existía de único e irreductible dentro de su propio medio. El planteamiento de Greenberg resultaba demasiado estrecho y determinista para Barr”. Las referencias a cada postura aparecen en Sandler (1989), en las páginas 31, 36 y 26, respectivamente.

Además de la relación de este y otros textos procedentes de autores neomarxistas, redactados para impugnar el evidente protagonismo que había venido adquiriendo este organismo dentro del panorama del campo artístico internacional, Sandler no deja de mencionar que la actividad desarrollada por ese espacio tenía un amplio impacto en múltiples niveles. Además de la preeminencia que había adquirido en varios medios informativos, esta institución era percibida por parte de un amplio grupo de artistas como un "árbitro" (molesto o necesario, según el punto de vista)⁹ que interfería ampliamente en la difusión de las tendencias que habría de seguir el arte moderno. Sin embargo, esta situación no sólo se refería al universo de los productores artísticos, también repercutía en la percepción que por fuera del campo había adquirido esa institución. En palabras de Sandler, las decisiones que se tomaron en su interior

acerca de qué arte contemporáneo debía ser coleccionado y cuál debía exponerse no se basaban en un consenso establecido sino en una valoración del momento de la situación del arte, que la historia no siempre revalidaba. El problema se veía exacerbado por la admiración que a menudo suscitaban la pintura, escultura, arquitectura, diseño y fotografía que el Museo exponía. A causa de ello, el Museo se ha visto a menudo acusado de influir en el curso de las artes que se esperaba que debía custodiar y documentar. (Sandler, 1989: 32)

De esta manera, la visibilidad obtenida por esa institución funcionaba tanto para convertirla en el blanco de ataques cada vez más recalcitrantes en contra de su plan de trabajo, como para recibir constantemente la mayor cantidad de atención hacia sus actividades.

⁹ Entre 1939 y 1940 se suscitó un debate entre la población artística neoyorquina y el Museo. Según Sandler, muchos artistas residentes en esa ciudad se habían sentido sistemáticamente excluidos del cronograma de exposiciones del Museo de Arte Moderno y, como fruto de esa percepción, decidieron obstaculizar el paso a sus instalaciones en abril de 1940. Durante la protesta se distribuyó un panfleto diseñado por Ad Reinhardt, cuyo título rezaba "¿Hasta qué punto es moderno el Museo de Arte Moderno?" y entre sus firmantes se encontraban, entre otros, Josef Albers, Laszlo Moholy-Nagy y David Smith. Véase Sandler (1989: 29-30).

Uno de los flancos que comenzó a atacar la administración del Museo fue la itinerancia de sus exposiciones. Ante esta cuestión, Sandler deja abierta la cuestión sobre las verdaderas motivaciones que pudo haber tenido el traslado de un número significativo de obras pertenecientes a ese museo hacia entidades homólogas de Latinoamérica o Europa. A pesar de los esfuerzos que hace el recopilador por presentar a Alfred Barr como un trabajador de la cultura apolítico, el enlace existente entre política y difusión de arte podría identificarse en el trayecto que siguieron estas exposiciones por varios países, y la manera en que fueron recibidas como manifestación de una graciosa expresión de integración cultural hemisférica¹⁰. Así, cuando se destaca que, hacia 1952, Barr estaba de acuerdo, junto con una creciente población de intelectuales y redactores periodísticos, en considerar que existían una serie de "valores positivos intrínsecos de la democracia norteamericana que debían mantenerse como defensa contra el totalitarismo soviético" (Sandler, 1989: 49), es posible percibir la homogeneización de la práctica artística a una defensa de valores políticos y posturas ideológicas.

En realidad, esta forma de entender la difusión del arte moderno no era resultado exclusivo de una coyuntura acaecida a comienzos de los años cincuenta. Ya una década antes, Barr sostenía que el aporte de la cultura artística estadounidense funcionaría de manera positiva (como valor moral y como presencia activa), en la percepción que el mundo debería tener de los Estados Unidos (y de los promotores del Museo de Arte Moderno), como paladines en la defensa (militar, política y) cultural de la sociedad occidental. En su *Informe Anual* de gestión como Director del Museo de Arte Moderno de Nueva York, redactado a finales de 1940, comenzaba diciendo "¿recuerdan julio de 1940? Francia se había derrumbado inexplicablemente, e Inglaterra estaba a punto de 'caer en seis semanas'. Por primera vez desde 1814, los Estados Unidos tenían buenas razones para temer por su seguridad" (Barr, 1941). Y a continuación, pasaba a preguntar por el papel que debía cumplir una institución como el Museo de Arte

¹⁰ Dos ejemplos de esto podrían encontrarse en Eduardo Serrano (s.f.) (para ilustrar el caso colombiano) y en Andrea Guinta (2001) (para el caso de Argentina).

Moderno: “¿el Museo debería ignorar la crisis y continuar con sus actividades normales? ¿Debería suscribir la situación como algo usual? ¿O debería dedicarse explícita, exclusivamente, a una labor de defensa?” (Barr, 1941). Redondeaba su argumentación resaltando que aquel no era un problema de fácil resolución y que evidentemente, el Museo debería mantener su ritmo de trabajo: “Debemos hacer todo lo que podemos hacer, tanto como podamos, por la defensa. Al mismo tiempo debemos mantener nuestro programa normal, bajo la idea de que el arte y los museos son más urgentemente necesarios en tiempos de crisis que en tiempos de paz” (Barr, 1941: 5).

Ante una declaración tan explícita no queda más que atar cabos y notar que entre el apartado dedicado a contrastar el programa estético de Clement Greenberg con las aportaciones de Hans Robert Jauss y éste no hay una gran distancia: el arte moderno era una herramienta ideológica. Mientras que desde la postura del crítico estadounidense, representaba una de las pocas defensas que le quedaban a la cultura occidental para preservarse de la desaparición que le imponía el agobio del arte con reminiscencias *kitsch*; para el Director del Museo de Arte Moderno era un arma que se hacía necesario utilizar en tiempos de guerra.

Ambas posturas le endilgaban a la práctica artística una carga que ésta no estaba interesada en sobrellevar. Es decir que, si se vuelven a leer los manifiestos y declaraciones que redactaran los artistas de vanguardia desde comienzos del siglo XX, es posible notar que la mención a tareas como la “preservación de la cultura” o el “mantenimiento de la tradición” aparecían más para ser impugnadas que promocionadas¹¹. La forma en que estos artistas evaluaron el clima de crisis que debieron enfrentar buscaba resolver la representación de un nuevo espíritu, más que afiliarse institucionalmente para preservar una tradición histórica.

En esta medida, consignas como las de Greenberg (exigir autonomía y pureza a la pintura) o Barr (erigir la

gestión museal en acto de patriotismo), bien pudieron contaminar —o pretenderlo—, el trabajo de los artistas, casi como si les pidieran explícitamente que trabajaran como propagandistas políticos. El miedo a la desaparición del arte (o la cultura occidental) alimentó reiteradas muestras de valentía, y estupidez. Si bien, hacia la década de los años cuarenta y cincuenta del siglo pasado, el advenimiento del arte moderno se interpretó no sólo como una actividad propicia para las reivindicaciones revolucionarias y la experimentación estética, algunos aprovechaban para usarlo como plataforma de luchas ideológicas. Y dentro de esta lucha, autores que proclamaban la presencia de un espíritu crítico también tejieron las amarras con las que impedirían que el arte más avanzado pudiese desligarse plenamente de la actividad política. Volviendo a Robert Jauss, cuando los artistas “tuvieron que afrontar la concurrencia del tormentoso desarrollo de la industrialización y la democratización”, personajes como Barr o Greenberg terminaron reprimiendo de forma militante el nuevo rol que empezaban a cumplir en la sociedad. En este sentido, los reclamos que se hacían por una autonomía del arte pueden percibirse como expresión de una postura regresiva.

Una vez que se evidenciaba la localización institucional del arte y del artista como portaestandartes culturales, su semblante pasaba a ser cada vez más cercano al del un oficiante religioso: desde su ubicación, moralmente excéntrica pero a pesar de todo socialmente aceptada (e incluso sobrevalorada), sus obras servían para ejercer el “privilegio de juzgar sobre moral y costumbres”. Si bien a muchos esto no les resultaba interesante —o necesario—, la retórica a través de la cual se les presentaba en publicaciones especializadas y de difusión masiva revelaba una evidente situación de apaciguamiento o de aceptación tácita de la situación.

¹¹ Por ejemplo, a pesar del chauvinismo más exacerbado de los futuristas italianos, en ellos no se articulaban simultáneamente la defensa de la existencia de su país con la defensa de una tradición artística.

Bibliografía

Barr, Alfred (1941). *The Year's Work. Annual Report to the Board of Trustees and Members of the Museum of Modern Art*. Nueva York: William E. Rudge's Sons.

——— (1989) [1929]. "Un nuevo museo", en *La definición del arte moderno*. Madrid: Alianza Editorial.

Danto, Arthur (1999). "El modernismo y la crítica del arte puro: la visión histórica de Clement Greenberg", en *Después del fin del arte*. Buenos Aires: Paidós.

Greenberg, Clement (1993a). *The Collected Essays and Criticism, Vol. 4*. Chicago: University of Chicago Press.

——— (1993b). "The European View of the American Art" en *The Collected Essays and Criticism, Vol. 3*. Chicago: University of Chicago Press.

——— (2002a). *Arte y cultura*. Buenos Aires: Paidós.

——— (2002b) [1939]. "Vanguardia y kitsch", en *Arte y cultura*. Buenos Aires: Paidós.

Guasch, Anna María (1997). *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995*. Barcelona: Ediciones del Serbal.

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

Guinta, Andrea (2001). *Vanguardia, internacionalismo y política*. Buenos Aires: Paidós.

Jauss, Hans Robert (1995). *Las transformaciones de lo moderno*. Madrid: Visor.

Sandler, Irving (1989). "Introducción", en Alfred Barr, *La definición del arte moderno*. Madrid: Alianza Editorial.

Serrano, Eduardo (s.f.). *El Museo de Arte Moderno de Bogotá, recuento de un esfuerzo continuo*. Bogotá: Litotechnion.